

中国舞蹈这棵树

天伊 编著

上海书店出版社

卷首语

艺术是一棵树，一棵根深干壮、枝繁叶茂、花团锦簇的大树。有多少种艺术，就有多少棵这样的树。它们共同组成了一座浩瀚茂盛、神奇迷人的艺术森林。

艺术是人类创造的和独有的。有人类在，就有艺术。艺术是人类永恒的梦，陶冶和熔铸着人类的灵魂和良心。没有艺术，我们就无法生活，我们也绝不愿意过没有艺术的生活。但是，古希腊哲人希波克拉特说：“艺术长存，而我们的生命短暂。”于是，现代人房龙发问道：“一个文明人在哪儿才有可能以最低程度的不满足和最大程度的精神满足来度过自己的一生呢？”这的确是一个发人深省的问题。正是为了回答这个问题，才有了这套“艺术树丛书。”

艺术史家贡布里希在《艺术发展史》卷首即引用了亚里士多德的一句名言：“求知是人类的本性。”那么，就让我们一起，从这套丛书任何一本的第一页开始，就宛若走进了一座生气盎然、色彩斑斓的森林，在迎面遇见的第一棵树前停下，深深吸一口清冽沁人的空气，然后开始赏心悦目的浏览……

目 录

根

远古时代……6

先秦时代…… 10

干

秦汉时期………16

魏晋南北朝时期……19

隋唐时期……22

宋元时期……29

明清时期……34

近现代…… 37

枝

民族民间舞……46

古典舞……50

芭蕾……54

现代舞……59

叶

西施……68

赵飞燕……70

杨贵妃……72

王屋山……74

裕容龄……76

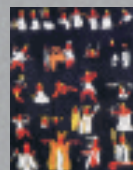
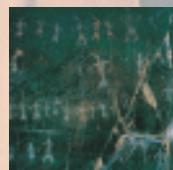
黎锦晖……78

吴晓邦……80

梅兰芳……83
欧阳予倩……85
戴爱莲……87
康巴尔汗……90
贾作光……92

花

红绸舞……96
荷花舞……98
飞天……100
宝莲灯……102
春江花月夜……104
小刀会……106
鱼美人……108
红色娘子军……110
丝路花雨……112
玉卿嫂……114
雀之灵……116
小溪·江河·大海……118
母亲……120
踏歌……122
黄河……124
野斑马……126
竹梦……128



根

舞蹈，人类最古老的艺术形式。中国舞蹈，源远流长，它从源头的点点滴滴，时疾时徐，时溢时缓，终于汇成汪洋大海。伴随着人类文明的发展，成为一种审美的创造性活动。

舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最简单而又最充足的表现。但只有在原始舞里才看得出舞的真面目，因为它是真正全体生命机能的总动员，它是一切艺术中最具综合性的艺术。

—— [现代] 闻一多

远古时代

远古时代，原始舞蹈成为先民最重要的活动形式，先民们用独特的形式感、表现力以及丰富的精神性，创造出舞蹈艺术最初的辉煌。

舞蹈，作为人类的一种行为方式，几乎和人类本身一样古老。由原始人类从蒙昧状态逐渐变得聪明的头脑创造出来的神话传说中，我们可以见到对原始舞蹈生动的描述。我们无须为了把历史拉长而将神话转化为历史，但是我们依然应当感谢神话，是

它用丰富的想象、斑斓的色彩，为我们展现出远古时代祖先们绰约的身影。

在古老的神话中，伏羲和女娲是人类的始祖。伏羲氏发明了结网，教会人们捕鱼，凤凰飞来翔舞庆贺，伏羲把乐舞取名《扶来》。女娲又被奉为“职婚姻，通行媒”的爱神，后世于仲春二月祭祀女娲于“禊宫”，在祭祀歌舞中，男女青年可以自由结合。神农氏发明了农具耒耜，教民农耕。他的子臣刑天创作了乐舞《扶犁》，表现了耕作收获后的丰年之乐。刑天在与天帝争权中被杀，但是他并不屈服，没有头颅，便以乳为目，以脐为口，愤怒地手持干戚起舞。陶渊明曾有诗歌颂他：“刑天舞干戚，猛志固常在。”

关于舞蹈的起源，我国古代神话告诉我们：夏禹的儿子启曾三次乘飞

女娲补天图





伏羲女娲图

龙上天，到天帝处作客，把天乐《九辩》和《九歌》偷偷记下，带回人间，改成《九韶》，在高一万六千尺的大穆之野，叫乐师演奏，并吩咐歌童舞女手中拿着牛尾，在大运山北方的大乐之野表演。

神话为我们传递出这样的信息：舞蹈是人类最为古老的艺术形式。从今天上溯到1万年以前的旧石器时代，那些还在山洞里栖身的地球上最早的居民，就已在燧石的敲击中，闪烁出文明最初的火花，开始孕育舞蹈的萌芽。他们用自身的形体动作来传情达意、抒发情感，将舞蹈渗透到人类的劳动、狩猎、战争、祭祀和性爱活动之中，几乎没有一项重大的活动能离得开舞蹈。

1973年秋，在青海大通县上孙家寨出土了一件距今5000年至5800年新石器时代属马家窑文化的绘有舞蹈纹饰的彩陶盆。这是迄今为止出土文物中可确定年代的最古老的一幅原始舞蹈图。在陶盆内壁围绕着黑彩绘出土的三组手牵手的舞者，每组五人。史前艺术家用极简练的线条，勾画出了那些赤裸的形体，他们的发辫随着舞蹈动作而摇摆，身躯也

随之微侧。我们的祖先就是用这样的形式，投身大自然的怀抱，随着激动人心的强烈节奏，毫不矫饰地敞开心扉，释放情感。

自20世纪50年代开始，我国陆续发现史前时代先民们居



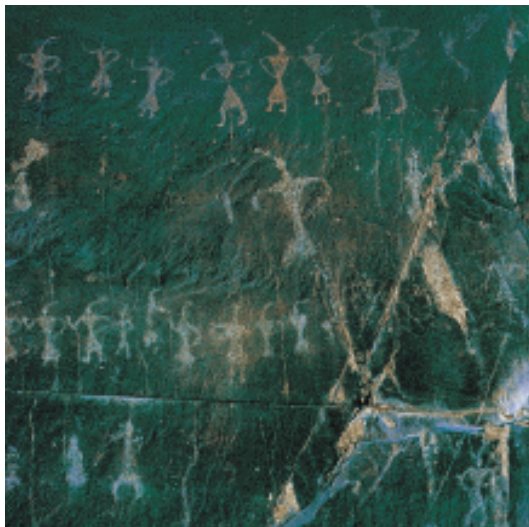
青海大通县出土的新石器时期舞蹈彩绘盆



战国至汉花山岩画祭神舞蹈图

住在洞穴中的岩画，如云南沧源岩画、内蒙古阴山岩画、广西花山岩画、甘肃黑山岩画等。在这些岩画中多有形态各异、内容不一的舞蹈场面，折射出先民们狩猎、游牧、祭祀、欢庆丰收之类的生活形态。他们队形整齐、动作一致，表明了氏族中已有了用于某种目的的传统舞蹈。为了流传这些舞蹈，想必就把美的形式融入到最初的舞蹈中，原始的本能行为逐渐成为一种审美的创造性活动。

岩画和陶盆作为确定人类舞蹈意识最早的物化形式，似乎在昭示当今的人们：在扑朔迷离的远古时代，舞蹈已经发展到了先民们不得不对之用美术形式来表现的程度，尽管这种物化形式在今天看来显得过于粗率幼稚。聊可安慰的是，我们今天还可以通过一些流传至今的民族民间舞蹈去寻觅原始舞蹈的遗痕。这些被称为“活化石”的民族民间舞蹈，还流行在我国的一些边远地区。例如云南纳西族的东巴舞、广西壮族和云南彝族的图腾舞、湖北土家族的丧葬舞等等。这些舞蹈无不带有原始舞蹈的形态和神韵，具有浓郁的原始气息。它们或者是带有宗教色彩、模仿动物和传授生产技能倾向的再现性舞蹈。或者是由情绪操纵人体律动，具有更纯粹的感情色彩的表现性舞蹈，闻一多将它称之为“纯舞”。这两类舞蹈的界限有时是模糊的，但都在不同程度上给人以审美愉悦。



新石器时代甘肃黑山岩画中的群舞图

先秦时代

先秦时代，从祭祀性巫舞到“制礼作乐”歌舞制度，确立诗、舞、乐“三位一体”的格局，首开中国古代雅乐舞之先河，成为中国古代舞蹈的第一个高峰。

大约在公元前 21 世纪，夏禹的儿子启夺取王位，开始了王位世袭制，产生了国家，中国从此进入了奴隶制社会。而舞蹈为了服务于奴隶主统治阶级，逐渐从自娱性活动向表演艺术方向转变。而且，在巫术活动中的宗教祭礼舞蹈更因为奴隶主统治的需要而得到发展。这时，既有以

观赏乐舞取乐的奴隶主，也有以表演乐舞供人欣赏的乐舞奴隶。

夏启即位后，醉心于乐舞享受，将曾是公有的、用于祭祀天地祖先的乐舞《韶》，据为个人享乐。传说夏启“乘雨龙，云盖三层，左手操翳，右手操环，佩玉璜”，兴致勃勃地观赏《韶》的演出。到夏朝末代王夏桀时，乐舞享受更是变本加厉。据说夏桀宫中的女乐多达 3 万人，每当宫乐奏起，响彻都城大街小巷，追求“以巨为美，以众为观”的豪华奢侈乐舞场面。而这些供人欣赏的女乐，可说是中国历史上最早的专业舞蹈家。

夏王朝前后延续了 400 多年被商汤所灭。商朝建立后，随即创作了纪念商汤伐夏桀这一事件的乐舞《大濩》，以庆祝胜利。《大濩》歌颂了商汤承衰而起，救护



黄豆豆表演《周朝六舞图想》（祖忠人摄）

战国青铜器上的乐舞纹饰



万民，商朝后代都将《大濩》列入祭祀祖先的乐舞中。

商朝时期是神权统治的时代，舞蹈以祭祀性巫舞为主要代表。据考证，商朝有祭祀舞蹈《隶舞》、

《羽舞》，求雨的舞蹈《雩舞》、《先 》，奏乐而跳的舞蹈《奏舞》、《庸舞》、《龠祭》，击鼓而跳的舞蹈《𠂔祭》，执干而跳的舞蹈《伐祭》，还有《龙舞》、《假面具》等。这些舞蹈，都记录在商殷王朝契文卜辞的甲骨文中，成为中国最早用文字形式记录下来的舞蹈。

商朝末年，商王纣穷奢极侈，众叛亲离。公元前1027年，武王克商，建立了号称“郁郁乎文哉”的周王朝，是中国古代舞蹈发展的第一个高峰。在西周，远古的舞蹈得到了有选择的继承和系统的整理。同时，西周的统治者进一步强化了舞蹈的祭祀作用和教化性质，这就是史书盛传的周公“制礼作乐”。这套乐舞制度实际上是周王朝的治国手段，通过乐舞礼仪来体现奴隶制社会的等级名分制度，规定君臣、父子、兄弟、夫妻之间的上下、尊卑和亲疏关系，并以法律的形式将这套乐舞礼仪制度确定下来，不能违反僭越。当时在宫廷还设立了相应的乐舞机构，专门掌管乐舞礼仪事宜，并且向贵族子弟传授乐舞知识，教会他们跳各种礼仪祭礼舞蹈。

周王朝确立的礼仪祭礼乐舞，代表作品是《大



战国玉佩舞人



湖北随州战国曾侯乙墓
《钟人鼓剑图》

舞》和《小舞》。《大舞》包括《云门》、《咸池》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。

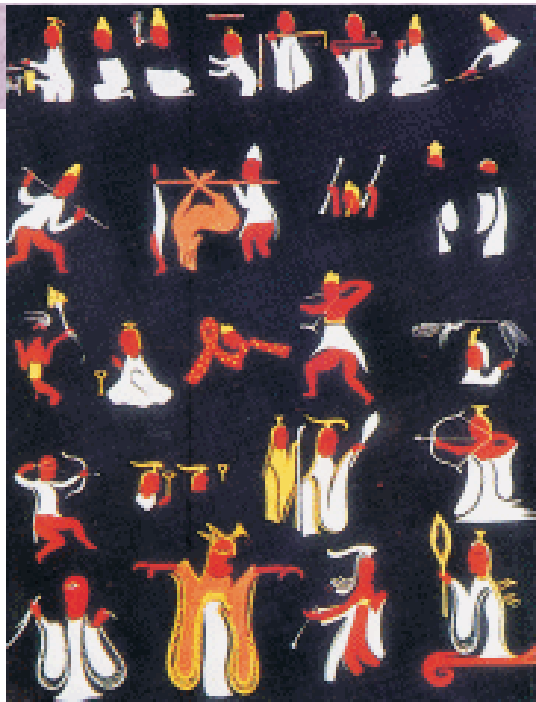
《大舞》共同的内容特征，是歌颂君王的贤德和功绩。其中，《云门》、《咸池》、《大磬》和《大夏》，因重在歌颂黄帝、尧、舜、禹等人以文德治天下，因此被称为“文舞”。而《大濩》和《大武》因重在赞美商汤、周武王以武功征服天下，因此被称为“武舞”。所有《大舞》的演出在歌词、曲调、音律、服饰、动作、队列等方面，都有严密规则。比如：天子君王用乐舞八佾（8人为一佾）共64人，诸侯、大夫、士，每一等级用乐舞人数都递减二佾。乐舞的动作姿势多为礼仪动作，如“正揖”、“右揖”、“左揖”、“俯仰”、“躬身”、“仰观”、“叩头”、“拜舞”等。舞蹈追求“容貌庄严、进退整齐、身不虚动、手不徒举、应节合度、周其叙时”的风格表现。

《小舞》包括《帔舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》。

《小舞》和原始舞蹈形式关系密切，手执牛尾、羽毛，头戴羽饰而舞，与原始社会的图腾舞蹈和狩猎舞蹈一脉相承。《小舞》也被用于祭祀礼仪，但它们更是一种已明显摆脱模拟和再现性质的舞蹈形式，作为演习礼仪的教材，用于贵族子弟的教

山东章丘女郎山齐墓战国时代乐舞陶俑群图





河南信阳楚墓出土战国时期锦瑟
乐舞彩绘图残片

育。周朝宫廷还有一些礼仪和宴享乐舞。如举行大射礼时的《弓矢舞》，少数民族乐舞“四裔乐”，民间乐舞“散乐”等。

周王朝“制礼作乐”所创作的《大舞》、《小舞》等一

系列舞蹈，首开中国古代雅乐舞之先河。雅乐舞确立了诗、舞、乐“三位一体”的格局。诗可以有理性的内涵，有确切的旨意；舞和乐则更侧重于感性，有广泛的情感外延，三者的早期结合，是情理的有机融合。但到了周朝，这种关系则不论身体动作、音乐曲调和词意表达，都被限制在理性原则之中，承担起一定的社会伦理道德的功能。在这里，个人情感表现和感官享乐，是不被纳入其审美标准之中的。周王朝是一个“礼”与“乐”密切联系的时代，经典乐舞的判定必须严格遵守维护社会等级制度的“礼”，它匡正了前朝纵情声色的歌舞所造成的弊端。但是，随着雅乐舞赖以生存的土壤逐渐丧失，礼乐制度开始动摇，雅乐舞便成为刻板枯燥的仪式。过分强调理性的审美规范已不能适应社会的发展，雅乐舞总有一天要被新的舞蹈样式所取代。

周王朝末期，史称春秋战国时期，呈现出“诸子对垒、百家争鸣”的局面。“天下无道”的社会动乱，引发了“礼崩乐坏”的文化震荡，舞蹈变革已势在必行。周王朝那一套程式化的“先王之乐”的舞蹈，已不受欢迎；而被称为“世俗之乐”的清新生动的民间歌舞，则逐渐兴盛起来了。

春秋战国时期，民间祭祀性巫舞也很盛行。各诸侯国尽管风俗不同，但巫舞之风普遍流行，其中尤以楚国巫舞最有代表性。诗人屈原所作的《九歌》，就是根据楚国民间祭祀乐歌的素材创作而成。《九歌》祭祀了11位神，有独舞、群舞、歌舞及伴唱等场面描述，从中可以看到盛行巫风的楚国，祭祀歌舞已有很高的艺术水平。它们以娱神之名，同时也起到了娱人的作用。

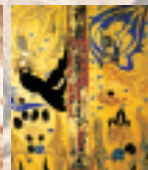
明代文徵明《湘君湘夫人图》，取材于屈原《九歌》。

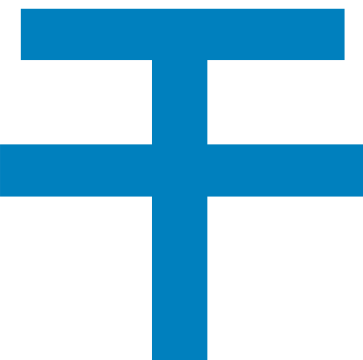


随着“礼崩乐坏”，雅乐失宠之后，迅速代之而起的民间表现性舞蹈，为统治阶级所喜爱，他们追求感官享受，“耳目极欲声色之好”，女乐队伍不断扩大，自娱而舞的风气普遍流行。面对这样的现实，处于“百家争鸣”生动局面中的各种思想流派提出了多元的乐舞观点，其中尤以儒家和墨家两家为甚。儒家学说代表人物孔子，面对“礼崩乐坏”的现实痛心疾首。他主张恢复礼乐制度，认为乐舞可以陶冶性情，移风易俗，颇具教化作用。墨子则提出“非乐”思想，反对乐舞享乐，认为乐舞并不具有积极有利的作用，而只能增加百姓的负担，导致国家走向崩溃灭亡。这两种迥然不同的乐舞观点似乎都有其合理的一面，却也同样都有其偏颇的另一面。但无论孰是孰非，在“百家争鸣”中涌现的乐舞思想，对于以后舞蹈艺术的发展，都产生了深远的影响。

现代武汉歌舞剧院演出舞蹈《九歌·东皇太一》







从秦汉到近现代，中国舞蹈犹如滔滔之江河奔向大海，在漫长的时空历程中，时而清波潋滟，时而急流回旋，纵横恣肆在神州大地上，越数千年蔚为壮观，跨数万里风光无限。

由舞蹈动作延伸、展示出来的虚灵的空间，是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征，而造成中国艺术在世界上的特殊风格。

——[现代]宗白华

秦汉时期

秦汉时期，舞蹈被提升到无以复加的地步，普及面之广和制作之精美前所未有，汉代舞蹈成为中国古代舞蹈史上一个令后世无限神往的高峰。



内蒙古和林格尔汉代壁画《乐舞百戏图》

公元前221年秦始皇建立了中国历史上第一个专制的中央集权国家——秦王朝。秦始皇在咸阳大兴土木，仿造了六国宫殿，还将原六国的后宫美女舞人迁入宫中。“妃嫔媵墙，王子皇孙，辞楼下殿，辇来于秦。朝歌夜弦，为秦宫人。”“关中离宫三百所，关外四百所，皆有钟盘帷帐，妇女倡

优，数巨万人，钟鼓之乐，流漫无穷。”秦王朝虽然短暂，却是“歌台暖响，春光融融；舞殿冷袖，风雨凄凄”。雅乐舞并没有在“礼崩乐坏”之后彻底销声匿迹，反而在新王朝找到了发展的土壤，而一大批被前朝贵族蓄养的女乐队伍，也得以保存并由此形成了女乐歌舞表演的风气。显赫一时的秦王朝在农民起义的风暴中迅速灭亡，代之而起的是汉王朝。秦王朝虽然只存在了短短的十几年，却为汉代的舞蹈繁荣打下了扎实的基础，作了很好的铺垫。

汉代是一个欣欣向荣、朝气蓬勃的时代。从西汉到东汉的四百余年时间里，舞蹈被提升到无以复加的高度，舞蹈的种类之多、普及面之广和制作之精美都是前所未有的。汉代的舞蹈无可争议地成为中国古代舞蹈的又一个高峰。



汉代画像砖《山舞相属》

汉代舞蹈几乎无所不容。这不但体现在它流行的广泛性、风格的多样性，也体现在它的表现形式之中。在汉代安定繁荣的社会条件下，产生了一种新的表演艺术——“百戏”。它是集舞蹈、杂技、武术、音乐、歌唱于一身的综合表演艺术形式。“百戏”具有很强的包容性，其中有大量的歌舞，如《盘鼓舞》、《巴伦舞》、《巾舞》、《建鼓舞》、《袖舞》、《磐舞》以及歌舞戏《东海黄公》、《总会仙唱》等。这些舞蹈吸收了杂技、武术等有益于自身发展的养料，冲破了礼仪舞蹈的清规戒律，从娱神的枷锁中挣脱出来，向着娱人的相对自由的境地前进。

汉代人喜爱舞蹈，甚至到了遇事必舞的程度。歌舞自娱，是汉代普遍的风气。在日常生活中即兴起舞已成为盛行的习俗。汉高祖刘邦的《大风歌》“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方”就是乘酒兴击筑歌舞的自娱性歌舞。在宴饮中还流行一种礼仪性的交谊舞，席间一人舞罢，再“以舞相属”于另一人，如此循环，依次起舞。在汉代除了宫廷宴享进行丰富多彩的舞蹈表演外，富豪之家也都有私家女乐。由于娱乐之风极盛，歌舞活动非常活跃，就连民间的祭祀和丧葬仪式中，也广泛地渗入歌舞表演。

在这种全社会舞蹈蓬勃兴旺的基础上，汉代给民间俗乐以合法的地位，在中央设立了乐府，专门管理俗乐，从赵、秦、燕、齐、楚、郑、吴各地搜集民间歌舞，进行整理，以供表演。在汉武帝时乐府成员多数为各地的民间乐舞艺人。乐府对于整理保留民间舞蹈艺术作出了很大贡



西汉画像砖《跳剑舞丸图》



西汉青铜《双人盘舞扣饰》



献，把俗乐作为宫廷娱乐的主要内容，从根本上变革了宫廷娱乐的体制。而且乐府注重通过“百戏”的影响和运用高难度的人体技巧来增强舞蹈的艺术表现力，初步形成了中国舞蹈技艺结合的特征。

在汉代的辞赋、绘画、石刻中，舞蹈成为被反复记述和表现的对象。其中最具有代表性的是傅毅的《舞赋》，它已成为中国古代舞蹈理论中最重要的文献。

在汉代以前，舞蹈基本上没有超出雅乐舞的范围，到了汉代，俗乐舞受到了高



度重视。西汉时有专门演出各种乐舞百戏的场所——上林苑平乐馆，乐舞的内容涉及天上人间、自然宇宙，范围广阔，舞蹈体现出了巧拙、刚柔、美丑统一的风格，既具有开放气息，又富有神秘感。舞蹈注重技艺结合，舞蹈的动作语汇中运用眉目传情的神情和飘逸轻盈的体态，使汉代舞蹈具有开朗明丽的总体风格和独具一格的审美特征。这一时期，雅乐舞并没有消失。只不过仅以《文舞》、《武舞》的形式保留，沿用文舞昭德、武舞象功的传统，用于祭祀大典的礼仪之中，成为一种统治象征和体现官方文化的标志。

汉代彩绘陶仓楼乐舞临摹图（侯晓红摄）

魏晋南北朝时期

魏晋南北朝时期，脱俗求雅的士文化推动了“清商乐”的兴起；五胡涉入中原，形成历史上第一个胡乐胡舞的热潮。



河南邓县出土的南朝“清商乐”舞蹈画像砖

魏晋南北朝时期是中国历史上一个大动荡的时代，也是中国乐舞艺术发生重大变革的时期，它延续着秦汉的繁荣，孕育着隋唐的鼎盛。在这一时期，供人欣赏

娱乐的表演性舞蹈大量吸收中原传统乐舞和江南等地民间歌舞，加工编制了一些如“清商乐”等艺术性较强和欣赏价值较高的音乐舞蹈作品。魏晋之际，继承了汉代上层社会时兴的“以舞相属”的礼节性舞蹈，而中外各族乐舞文化大交流对舞蹈的发展，产生了极其深刻而巨大的影响。

“清商乐”是源于汉代而在魏晋南北朝时期得到极大发展的中原传统俗乐舞的总称。“清商乐”直接表现普通人的生活情趣和场面。魏晋时期专门设置了“清商署”，在西晋“永嘉之乱”后，清商署的乐工流散至西域，与龟兹乐结合后产生了一个新的乐舞种类“西凉乐”。东晋南迁后又与长江流域民间歌舞相结合，形成了南朝的新乐。随



魏晋时期甘肃酒泉乐舞壁画

着时代的变迁和发展，“清商乐”最终成为包括中原归乐舞、汉魏杂舞、江南新乐及西域“西凉乐”在内的民俗乐舞的统称。其中最为代表性的“清商乐”有“白紵舞”、“杯拌舞”、“明君”、“公莫舞”、“玉树后庭花”、“前溪舞”等。

魏晋南北朝时期，是中国古代舞蹈史上女乐比较发达的阶段。“清商乐”中许多流传后世的舞蹈，都是由女乐表演的。女乐的发达，使“清商乐”从民间俗乐转换到都市宫廷乐舞，而皇帝和贵族们对“清商乐”的喜爱，又进一步推动了“清商乐”的兴盛。魏武帝曹操好女乐歌舞，他及他的儿子曹丕、曹植都精通乐律，为女乐歌舞写了许多歌辞，有时甚至自己作曲。曹植在文学名著《洛神赋》中，塑造了一个修颈细腰、凌波微步、翩然起舞的洛神形象。南朝时的王僧虔在论述前代“清商乐”时说：“今之清商，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀。京洛相高，江左弥重。”可见南朝女乐的兴盛直接源自曹魏时代。

汉武帝时期，是中原地区与外域进行乐舞文化交流的起始时期，而在魏晋南北朝时期，由于民族的大迁移和大融合，乐舞艺术得到了广泛的交流，出现了高度繁荣的局面。早在三国时期，胡舞就已进入中原，至后魏所进行的大规模的西域经营，又使西域文化较过去更广泛流传进来，被称为“五胡”的西北、东北少数民族



晋代顾恺之《洛神赋图》(局部)



北魏表现胡乐胡舞的褐釉扁壶

带来了他们的传统文化；就乐舞而言，诸如“天竺乐”、“龟兹乐”、“疏勒乐”、“安国乐”、“高丽乐”、“康国乐”、“高昌乐”等陆续传入中原，形成了中国第一个胡乐胡舞的热潮。

胡乐胡舞中最有代表性的是“龟兹乐”。它是古代西域龟兹地区的音乐舞蹈，受古印度的“天竺乐”影响甚深。“龟兹乐”以其欢快的旋律、鲜明的节奏和异国的情调深受人们的喜爱。在新疆克孜尔石窟和敦煌莫高窟的魏晋南北朝时期壁画中出现了大量描绘“龟兹乐”的舞蹈形象。

魏晋南北朝时期战乱频仍，社会动荡，文人学士消极遁世，寄情山水，醉酒当歌，并常以自己擅长的舞蹈来抒情言志，从而使舞蹈这种最易于表现人们感情的艺术得到了独特的发展。《指舞歌》云：“繁舞寄声无不泰，徘徊桑梓游天外。”胡乐胡舞与婉柔媚俗的中原舞蹈虽有很大差异，但它所具有的开朗自由的风韵与魏晋南北朝文人所追求的放达不羁、超然物外的精神却是颇为一致的。这种交融也在很大程度上促进了乐舞的发展。



北魏时期敦煌莫高窟中的描绘乐舞场面的飞天壁画

隋唐时期

隋唐时期，中国舞蹈发展史上的黄金时代；隋唐燕乐标志着唐代乐舞文化的高峰，并以海纳百川的胸怀，吸纳外来舞蹈艺术，形成百花争艳的局面。



初唐陕西礼泉壁画《女子双人舞》

隋代统一南北，结束了300多年的战乱局面。为了显示一统国家的伟业，隋文帝在建国初期集中当时流传各地的汉族传统乐舞、少数民族和国外传入的各类乐舞，创作了《七部乐》，计有《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康

伎》。至隋炀帝时又增加《康国伎》和《疏勒伎》，将《国伎》改为《西凉伎》，成为《九部乐》。为了充实宫廷内庞大的乐舞队伍，朝廷从各地调集大批艺人，充实官办的乐舞机构，以应付日常的宫宴演出。另外，宫廷每年还要调集各地的歌舞百戏和少数民族乐舞到京城长安，举行盛况空前的歌舞表演。大业二年（606年），为招待来京的突厥客人，隋炀帝曾征集四方散乐及乐舞，举行表演，乐舞队伍人数多达3万人。正如隋代的一首诗中所描述的：“万方皆集会，百戏尽来前……羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲。假面饰金银，盛装摇珠玉。”

隋代只有短短的38年，但在中国舞蹈史上却有其特殊地位。它把魏晋南北朝时



唐代女舞俑



期各民族乐舞文化用《九部乐》形式继承下来，使宫廷宴乐得到空前发展，为盛唐乐舞的辉煌打下了基础。

公元7世纪初，扬威海内外的唐帝国建立了。它以强大的军事、繁荣的经济、稳定的政治局势开始了长达3个世纪的“盛唐时代”，中国文化艺术也从此进入了一个气势恢弘、博大精深的隆盛时期。对于中国的舞蹈艺术来说，唐朝则更是有史以来最为辉煌的时代。它犹如盛开的百花，植根于广阔深厚的各民族民间乐舞的沃土上；它以海纳百川的胸怀，吸纳异域多姿多彩的外来舞蹈艺术精华；它作为

一种独立的表演艺术形式，高踞于中国古代舞蹈历史的巅峰。

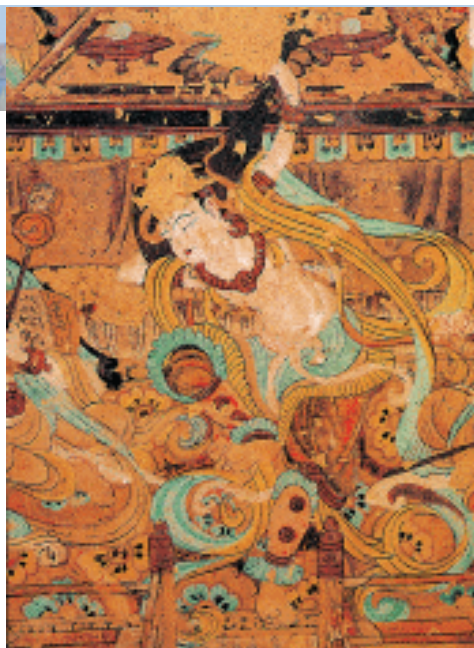


唐代的舞蹈，既不像周代雅乐舞那样是统治者的工具，也不像汉代舞蹈那样融入“百戏”，而是以独立的艺术门类占领舞台，并渗透到社会生活的各个领域。舞蹈既是人们乐于欣赏的表演艺术，也是人们用以自娱的极好形式。无论是皇室贵族祭祀天地祖先、朝会大典、宴庆宾客，还是佛寺神庙拜佛敬神、宣传宗教、招揽信徒，以及街头艺人献艺谋生、传统节日举行庆祝，都离不开舞蹈。在唐代，舞蹈再次成为人们生活中不可缺少的内容。

唐代舞蹈最显著的特点之一，在于它的

陕西西安唐代红衣舞女壁画

中唐敦煌莫高窟舞伎壁画



自娱性。这一时期的代表性舞蹈被称为“燕乐舞蹈”。“燕”与“宴”通，且相当于“闲适”，反映了燕乐舞蹈主要用于宴庆娱乐。能歌善舞已不再是歌舞伎的专利，在皇室贵戚、达官重臣、文人墨客中也不乏杰出的善舞者。在唐代，上层社会的人也以善舞为荣。这也从一个侧面反映了唐代欣欣向荣、宽松开放的社会风貌。

唐代广为流传的《踏歌舞》，是人们极为喜爱的自娱舞蹈。在街头巷尾，甚至在宫廷的节庆活动中，人们手袖相连，踏地为节，跳起《踏歌舞》，场面极为壮观。

据史书记载，在唐玄宗开元元年（713年）的元宵节，宫廷曾组织了有几千名女子的《踏歌舞》队伍，衣着罗绮锦绣，头饰金银珠翠，在灯轮灯树下，踏歌三天三夜，场面之盛大和奢华，令人惊叹。



唐代已形成自己的舞蹈分类法，大体可分为宫廷舞蹈和民间舞蹈两大类。宫廷舞蹈又可分为以创作为主的《坐部伎》和《立部伎》，以继承和移植前代传统为主的《九部乐》和《十部乐》。按照舞蹈的艺术风格可分为“软舞”和“健舞”两类。此外还有一些情节性舞蹈，如《踏摇娘》、《拔头》、《兰陵王》等等。

《坐部伎》在室内表演，堂下坐奏，表演人数多达上百人。《立部伎》在庭院

现代日本舞蹈家表演的唐代舞蹈《兰陵王》



初唐敦煌莫高窟《坐部伎》壁画

表演，堂下立奏，表演人数较少。它们继承和保留了雅乐舞为统治者歌功颂德的正统观念，但并不放弃乐舞的艺术性，而是利用和调动乐舞的功能，创作出《破阵乐》、《圣寿乐》和《太平乐》等一系列具有很高艺术性和欣赏性的舞蹈作品，其中尤以《破阵乐》为最著名。

《破阵乐》原是在士兵中流传的一首颂扬秦王李世民战功的军歌，后由李世民亲自将它编制成舞。乐曲由民间歌曲糅进了龟兹乐音调，伴着雄壮的歌声和鼓声，声震百里，气势雄浑。舞人披甲执戟，以群舞形式表演战阵队伍变化，场面浩大，撼动人心。后来这个舞蹈又流传到邻国日本、印度，名震中外。据说，这个舞蹈根据唐太宗李世民绘制的“破阵乐图”编排，“破阵乐图”算得上是最早的舞谱雏型。

唐代继承了隋代的乐舞，将宫廷燕乐《九部乐》重新整理，至贞观十六年(642年)成为《十部乐》，计有：《燕乐》、《清商乐》、《西凉乐》、《天竺乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》。在《十部乐》中，有七部来自西域。这些异国情调的乐舞，令人耳目一新。唐人对于外来文化，只要喜欢，便伸手拿来，大包大揽。唐代宫廷在宴享典礼中，成套地搬演这些乐舞，还设立了相应的礼制，由专门的机构太常寺管理。《九部乐》、《十部乐》的每一部乐舞，都包括了舞蹈、音乐、歌唱、演奏等综合表演，充分反映了唐代开放宽容的时代精神。

软舞和健舞广泛流行于宫廷、贵族和平民中间。软舞节奏舒缓，动作优美抒情。健舞节奏明快，动作矫健有力。虽演出人数不多，多为独舞或双人舞，但动作技巧难度较高。其中最著名的软舞有《绿腰》、《春莺啭》；健舞有《剑器》、《胡旋》、《胡腾》等。

台湾舞蹈家郭小庄表演《公孙大娘舞剑器》



《绿腰》是女子独舞，以舞袖为容，节奏由慢转快，慢舞时多散板，婉转多姿，动作连绵不断且多变化；至节奏轻快处，在急管繁弦中如风中飘絮，惊鸿振翩。

《春莺啭》也是女子舞蹈，由龟兹乐表现莺啼声，舞姿模拟飞鸟的动作。舞者头戴花冠，长裙宽袖，肩上披着长绸，舞姿优美，令人陶醉。

《剑器舞》由女子戎装执剑独舞。唐代著名剑舞艺人有公孙大娘、李十二娘等。唐代将军裴旻的舞剑与李白的诗、张旭的狂草并称为“三绝”。诗人杜甫在开元五年(717年)看了公孙大娘的剑舞后,过了50年,在大历二年(767年)又见到公孙大娘的弟子李十二娘的剑舞,感佩不已,写下了《观公孙大娘弟子舞剑器行》的诗篇：

昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。

观者如山色沮丧，天地为之久低昂。

如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。

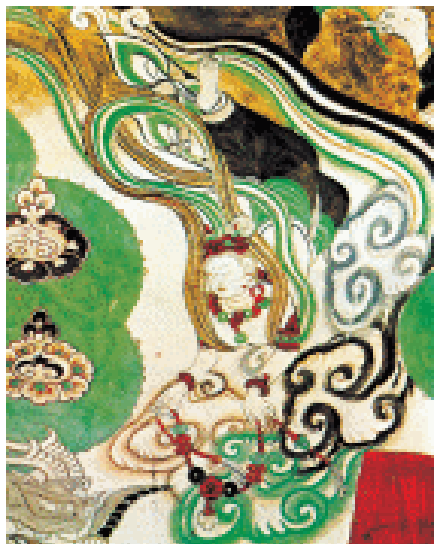
来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。

.....

生动地描绘了公孙或旋转翻腾，或翩翩轻举，舞时节奏淋漓顿挫，舞罢肃静空阔，犹如江海风平浪静、水光清澈的情景。

《胡旋舞》有时单人，有时成对，各站在一块小圆毯上，跳起来飞速旋转，衣飞带举。那昂扬跳跃的舞步，飞旋转动的裙子，狂肆扭动的双胯，令人目眩。胡乐胡调，清劲悠扬，阵阵花雨，落英缤纷。

与《胡旋舞》的旋转不同，《胡腾舞》的动作以腾跳为主，是一种技巧很高、风格豪迈的男子舞蹈。舞者头戴尖顶帽，穿着窄袖胡衫，腰束长带，脚穿锦靴。随着音乐急促的节奏，踏跳繁复的舞步，绕圈腾越旋转，令人眼花缭乱，



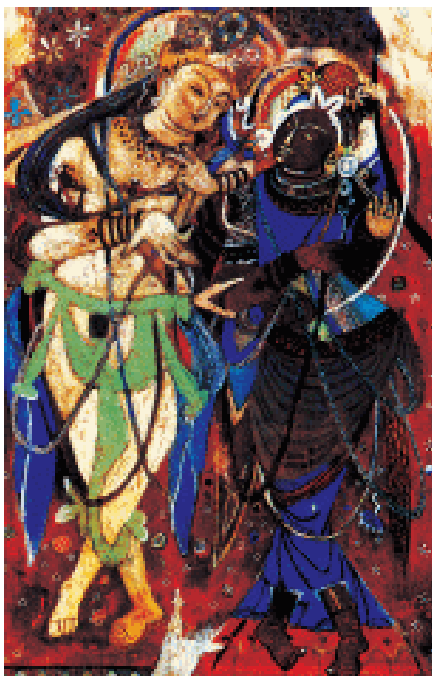
唐代敦煌莫高窟飞天壁画

目不暇接。

大唐是乐舞的朝代。朝野上下都是乐舞迷。朝廷日日举办乐舞会。帝后王侯，皆善乐舞。特别是伴随着西域乐舞入唐，更是推波助澜，高潮迭起。其中最著名的要数《霓裳羽衣舞》，堪称大唐第一乐舞。相传《霓裳羽衣舞》的舞曲由凉州节度使杨敬述献给唐玄宗，并经唐玄宗润色加工而成。唐玄宗李隆基画一手好画，打一手漂亮的羯鼓，又深谙音律，是中国历史上首屈一指的风流天子。他与杨贵妃的爱情悲剧已成为中国家喻户晓的千古韵事。而聪慧善舞的杨贵妃正是《霓裳羽衣舞》的表演者。《霓裳羽衣舞》几乎成了盛唐时代的国舞。它之所以令人如此痴迷，是因为乐舞的境界里，人间之爱与天国之美融为一体，凡人神仙既可相慕，又可相恋，这正是极盛时代用艺术所实现的人间理想。

唐代的乐舞由于诗文的记载，留下了丰富的资料，又由于洞窟壁画和墓室出土的舞俑绘画等，给我们提供了宝贵的形象资料。其中最引人注目的是敦煌壁画中飞天的反弹琵琶的舞者形象，以及在陕西出土的彩绘陶俑。

敦煌莫高窟中那些乘驭祥云、悠然自得的飞天来自印度佛教，属于“天龙八部”中的两部，叫做乾闥婆和紧那罗。乾闥婆是一位天歌神，由于浑身散发香



克孜尔石窟壁画中的乾闥婆与紧那罗舞姿



五代时期表演契丹人宴饮乐舞场面的《卓歌图》(局部)

气，又叫香音神。紧那罗是一位天乐神，也是能歌善舞的天神。传说他们是一对形影不离的夫妻，永远在佛国的天空中载歌载舞，自由飞翔。在新疆克孜尔石窟壁画中留下了他们美好的形象。反弹琵琶是敦煌壁画中最优美的舞姿，它把高超的弹奏技艺与绝妙的舞蹈造型集于一身，成为大唐文化一个永恒的符号。

在唐代，舞蹈已成为一门独立的艺术形式，而且在整体上是表现性的。这是中国古代舞蹈发展至鼎盛期的主要标志。当这种标志在我们探索中国古代舞蹈史的视野中逐渐消失的时候，恰恰是中国古代舞蹈盛极而衰，走向衰微的时候。

唐代末年，社会动荡，藩镇割据，出现了长达数百年的分裂局面，相对只有南部中国较为安定，南唐西蜀等国的经济、文化较为发达。在舞蹈艺术上，南唐部分地继承了唐代遗制，但已远不如盛唐巅峰时期的辉煌。南唐后主“纤丽善舞”的宫廷舞伎，以帛缠足，舞莲花中，“回旋有凌云之态”，只是大唐盛世的回光返照而已。而前蜀由王衍编制的极尽奢华之能事的《折红莲队》，也不过是唐代宫廷乐舞的余波。



晚唐敦煌莫高窟壁画《张议潮出行图》(摹本)



五代时期敦煌莫高窟《酒肆舞蹈图》

宋元时期

宋元时期，中国舞蹈史上一个重要的转折期。
世俗文化的兴起，给舞蹈艺术带来新的生机；
宋元杂剧的发展，为舞蹈艺术提供新的舞台。

宋元时期，舞蹈艺术开始由盛转衰，但在整个中国舞蹈史上仍占有重要的一席之地。宋代的国势虽不如唐王朝强盛，但是，与人们生活息息相关的舞蹈并未从此一蹶不振，而是在新的政治、经济、文化环境里曲折地发展演变着，成为中华古代舞蹈史上盛衰兼具的重要的



宋代山西高平开化寺乐舞壁画

转折时期，其主要特征是：民间歌舞盛况空前；有一定情节和人物，孕育了后世戏曲艺术及多种艺术形式的进一步发展；纯舞衰落，舞蹈中戏剧性因素增强。许多前代表演性舞蹈作品失传，大量传统的舞蹈技术、技巧为新兴的南戏杂剧艺术所吸收和发扬，融入戏曲中的舞蹈继续向前发展。

宋代，活跃在民间的“村歌社舞”空前繁盛，成为中国舞蹈史上重大转折期的明显特征。宋代的民间舞蹈，品种之丰富，流传之普遍，艺术表演水平之高，已能够与宫廷舞蹈平分秋色，文人学士谈艺时，往往把二者相提并论。宋人吴处厚《青箱杂记》说：“今世乐艺，亦有两般格调，若朝庙供应，忌粗野嘲，至于村歌社舞，则



宋代乐舞浮雕



又喜焉。”他充分肯定了民间歌舞表达人们愉悦心情的功能以及它的基本特征。

两宋时期，随着城市经济的繁荣，手工业者、商人、小贩等市民阶层集生产、生活、信仰、娱乐等多种功能于一体的行会、社等应运而生。逢年过节，有组织的、自娱兼表演的舞蹈活动十分频繁。许多不再由宫廷长期俸养、必须自谋生路的专业歌舞艺人与农村优秀舞人乐伎一起涌向城市，形成一支为城镇百姓表演的专业队伍。他们组成班社，开辟固定的表演场地，相互在艺术创造和表演上展开竞争，争夺观众，这一切为舞蹈艺术向商品化和剧场化过渡准备了条件，并促进了舞蹈技艺的不断提高。



宋代河北正定大佛寺乐舞浮雕



城市固定表演场所瓦子、勾栏的建立，为艺人提供了谋生和传授技艺的场所，他们在互相切磋和竞争中，促进了各种表演技艺之间的吸收与融合。

宋代民间欢庆节日，以歌舞为主，“舞队”是指包括武术、杂技、说唱等的游行表演，当时称之为“社火”。范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》诗：“轻薄行歌过，颠狂社舞呈”，并自注：“民间鼓乐谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑。”《水浒传》中也有元宵佳节“呈赛诸般社火”的描写。

“舞队”表演技艺的名目，《东京梦华录》、《梦粱录》、《西湖老人繁胜录》、《都城纪胜》均有记载，《武林旧事·舞队》所记更为详尽，节目有：大小全棚傀儡、快活三郎、瞎判官、细旦、夹棒、男



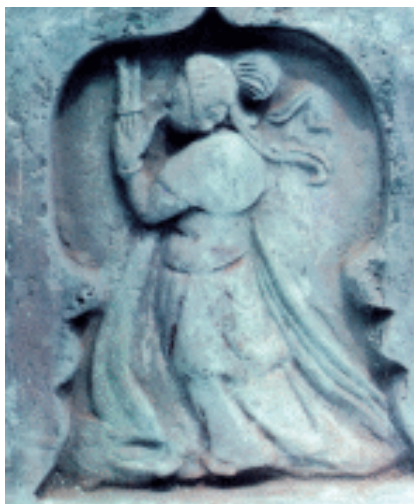
女竹马、男女柷歌、四国朝、绯绿社、胡女、凤阮嵇琴、扑蝴蝶、回阳丹、村田乐、鼓板、踏跷、扑旗、抱锣装鬼、狮豹、蛮牌、十斋郎、耍和尚、货郎、打娇惜等等。由这些节目名称可以窥见当时舞队的表演形式与内容之丰富。从这些名目中还可以得知，纯粹的舞蹈表演节目并不多，大多是杂技、歌唱、舞蹈化的武术和体技表演，也有许多是以舞蹈动态语言为主的戏剧性小品。

宋承唐制，皇室贵族以欣赏舞蹈为乐的风俗仍然存在，只是部分舞蹈已含有表演及叙述人物故事的成分；还有一部分属纯舞蹈表演，宋以后，这类舞蹈逐渐减少，各类著名舞人也不多。然而，宋代仍有一些能歌善舞的家伎、官伎活动在上层社会。贵族之家蓄养伎舞女的风气仍存，但他们的人数已大大减少，技艺水平已无法与唐代相比。这一支依附于上层社会的专业舞人——歌舞伎，已不是发展宋代舞蹈艺术的主要力量。从宋以后，舞蹈活动的主流已逐渐转向民间，并汇入戏曲艺术发展的长河之中。

宋代初年，宫廷仍设置了教坊等宫廷乐舞机构，集中了各地的优秀艺人。据《宋史·乐志》载：“宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十二人；平四川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人；又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。”各地精选的乐工舞人达 360 人之多，规模虽远不如唐代，但也是不小的皇家歌舞百戏团了。



元代山西乐伎砖雕





元代山西永乐宫舞童壁画



宋代舞蹈继承唐代传统的发展脉络是十分清晰的。宋代宫廷“队舞”和歌舞大曲多承袭唐代，但宋代宫廷

“队舞”并不是承袭唐代的宫廷燕乐，而是继承、汲取唐代影响最大、技艺水平最高的表演性舞蹈，如“健舞”、“软舞”类的《柘枝》、《剑器》、《胡腾》，“大曲”类的《霓裳羽衣》等。宋代宫廷“队舞”，并不是唐代同名舞蹈的原样搬演，而是有所发展，有所变革，如《柘枝》、《剑器》、《胡腾》等，表演人数达数十或上百人，表演场合则是在皇宫举行大宴时演出（部分舞蹈也在宫外流传），是兼具礼仪、典礼、欣赏娱乐等功能的舞蹈。

宋代以后，中国舞蹈开始进入了一个相对贫乏的时期。元代是蒙古人统治的时期，蒙古族是一个能歌善舞的民族。蒙古统治者入主中原后，既重视本民族的文化习俗，同时又注意吸收汉民族文化精髓，舞蹈艺术呈现蒙汉交融的局面。

元代宫廷乐舞机构是在礼部设立仪凤司和教坊司，管理乐工艺人，并掌握供奉祭祀宴享等，另有太常礼仪院管理礼乐、祭礼、宗庙、社稷等。元代宫廷乐舞，继承了宋代的队舞形式，但改名叫“乐队”。它包括《东音王队》、《寿星队》、《礼乐队》和《说法队》四个队，分别用于元旦、六寿节、朝会等节庆场合。



每一个队又包括十个小队的表演，由“引队”开始，接着是各种音乐舞蹈小队的表演。元代的宫廷乐舞中也有些民族特色的舞

元代陕西蒲城乐舞壁画



元代西藏白居寺舞仙壁画

蹈，如著名的舞蹈《倒喇》，舞者头顶燃灯起舞，类似于蒙族流行的民间舞蹈《灯舞》。还有如《十六天魔舞》，是一个神秘的舞蹈，营造出一种浓郁的宗教气氛，这是以前历代宫廷乐舞中所没有的。

元代宫廷仍有雅乐，完全继承中原汉制，仍然用“文舞”、“武舞”两类，用于祭祀天地、祖先、神灵。宫廷除了“乐队”外，还有一些大曲歌舞，如《白翎雀》、《白沙细乐》等。元人杨维桢有诗云：“白翎雀操手双弹，舞罢胡笳十八船。”给人留下深刻的印象。

中国古代戏曲的发展经过汉唐直至宋金时已发展成熟，而元代杂剧更被称为中国古代戏曲的黄金时代。元代杂剧综合了歌、舞、道白以及杂技武术等成分，舞蹈被吸收并融进情节和人物思想感情的表现之中，成为杂剧不可分割的组成部分。在元代，民间娱乐的形式主要是杂剧，由此产生了一些精美舞蹈在民间广为流传。另外，也因为杂剧的盛行出现了不少能歌善舞的艺伎和擅长歌舞的杂技演员，如刘燕歌、玉莲儿、王巧儿、赵梅歌等，许多古代传统舞蹈，正是依靠这些具有高超的舞蹈技艺的艺伎，才得以继承下来并且取得新的发展。



元代彩绘舞俑

明清时期

明清时期，从“纯舞”到“戏舞”，由于戏曲的再度崛起，促成了传统舞蹈的转型和戏曲舞蹈的高度发展；而“性灵文艺”思潮的兴起，形成了全社会对民间舞蹈的充分肯定。



明代刻本《红拂记》中的
《伎乐舞蹈图》



明代河南乐舞石雕

自宋元以来，戏曲逐渐取代了隋唐时期占首要地位的歌舞艺术，及至明清时期，戏曲已成为广大人民所喜爱的、最普遍的表演艺术。戏曲艺术的崛起，促成了戏曲舞蹈的高度发展，成为一种不同于单纯舞蹈表演的新的舞蹈样式。

中国古代舞蹈从魏晋时期起，出现了“纯舞”的趋势，它奠定了舞蹈的独立地位。“纯舞”不表现具体的故事情节，不模拟现实中的具体人事，以抒发情感为主要表现目的。而“戏舞”则因与人物的塑

造紧密联系，情感表现既具体又细致，而更能作用于观众的心灵，更直接、更明白、更易为人所认识。明清时期舞蹈从“纯舞”到“戏舞”的转型，实现了舞蹈从主要以抒情向抒情与叙事并生的转化，从单纯的情感表现到刻画人物性格的转化。“戏舞”虽然与汉唐舞蹈迥然异趣，但却保持着舞蹈本质和传统舞蹈精神，并有着鲜明的时代文化特征。

“戏舞”是中国传统舞蹈的集大成者，它所承载的文化内涵丰富深邃，在“戏舞”中，我们既能感受到宫廷队舞的严格程式，又能感受到民间舞蹈的风格样式，还



明代仇蓉《汉宫春晓图》

能感受到文人艺术的意趣旨归。明清时期的“戏舞”吸收了许多民间舞蹈成分，有的甚至直接将民间舞蹈纳入其中。

从明代中叶开始，由于“性灵文艺”思潮的影响，形成了全社会对民间舞蹈的充分肯定。民间舞蹈伴随喜庆节日，以独特的风格色彩，活跃在广大的群众中。明清时期在灯节、迎神赛会等节日时，常有各种民间舞蹈的表演，称作“走会”、“幡会”、“花会”、“行街”。经常表演的民间舞蹈有《秧歌》、《旱船》、《小车》、《灯舞》、《伞舞》、《跪驴》、《高跷》、《跪竹马》、《太平鼓》、《霸王鞭》、《龙舞》、《狮子舞》等。

明清时期，少数民族的民间舞蹈，也得到很大的发展。如新疆维吾尔族的《十二木卡姆》，傣族的《孔雀舞》，苗族的《芦笙舞》，壮族的《师公舞》、《打桩》，朝鲜族的《长鼓舞》，高山族的《杵舞》，藏族的《锅庄舞》、《囊玛》，土家族的《摆手舞》等，都在这一时期得到了长足的进步和完善。

在明清时期，有许多民间歌舞，由于受戏曲艺术的影响，开始向歌舞小戏衍化，如流传在湖南、湖北、安徽、江苏、浙江等地的“花鼓舞”，演变为花鼓小戏；流行在山东、河南等地的“花鼓丁香”，演变为民间小戏“二夹弦”；流传在湖南、广东、



清代《妙峰山走会图》中的民间歌舞技艺会



清代《高跷秧歌图》

江西等地的《采茶灯》，演变为后来颇为流传的民间歌舞小戏“采茶戏”；流传于云南、贵州、四川等地的民间歌舞《花灯》，演变为“花灯戏”；在傩舞基础上发展起来的“傩戏”，以及民间小戏“黄梅戏”、“泗州戏”、“莆仙戏”、“歌仔戏”等等。

宫廷乐舞是中国古代舞蹈发展的一支重要脉络，但自宋代以后，宫廷乐舞开始衰微。明清时期，宫廷舞蹈逐渐成为戏曲表演的附庸。但其间仍出现了追寻古乐、维系正统宫廷乐舞的努力，其中，明代乐律学家、舞蹈学家朱载堉最为令人注目。他在《乐律全书》中，第一次将舞蹈从传统的

“乐”中分离出来，把舞蹈当作一门独立的艺术学科，并提出了见解独到的“舞学十议”，对舞蹈艺术分为十个方面加以研究，即：舞学、舞人、舞名、舞器、舞份、舞表、舞声、舞容、舞衣、舞谱。朱载堉认为舞蹈的本质是“感物而动”，“诗言其志，歌咏其声，舞动其容”。同时，他又站在“天人合一”的角度，将舞蹈置于宇宙整体的审视之中，强调舞蹈在人与自然相谐和中的重要作用。另外，朱载堉还创制舞谱，对后世产生了很大影响。但是，朱载堉的努力并不能挽回宫廷乐舞的颓势，只有进入到近现代，中国舞蹈才再次创造出与时代需求和民族发展相适应的形式，从而走向新的辉煌。



清代北京民间风俗百图之一《打莲湘》

近现代

近现代，承传着中国古代舞蹈的荣耀，重新创造出与时代需求和民族发展相适应的舞蹈形式，表现人们的精神情感，将中国舞蹈推向又一个新的辉煌。

中国的近现代舞蹈是在动乱与革命中发展的。20世纪初，在新旧世纪更替的过程中，承传着中国古典舞蹈这份财富和荣耀，中国的舞蹈又从明清戏曲舞蹈的综合性形式中走了出来，直接凭借人体手段去表现现实生活和人们的精神情感，再次创造出与时代需求和民族发展相适应的舞蹈形式，将中国舞蹈推向一个新阶段。



20 世纪 20 年代中华歌舞学校演出黎锦晖的儿童歌舞《葡萄仙子》

20 世纪初，欧美的舞蹈开始逐渐传入中国，西方的芭蕾、现代舞、民间舞及交谊舞都陆续登上了中国的舞台，进入人们的生活，为中国新舞蹈艺术的发展起到了推波助澜的作用。在中国近代舞蹈史中，最早学习欧美舞蹈的是曾任慈禧太后御前女官的裕容龄。她作为邓肯的私淑弟子和在巴黎音乐舞蹈学院深造的舞蹈家，对中国近现代舞蹈的发展有着不可磨灭的贡献。

1919 年，中国爆发了“五四”运动。随着新文化运动的深入发展，中国在继承、发展民族传统的舞蹈和开展舞蹈教育方面作出了卓有成效的努力，并在此基础上创作出一批具有科学、民主精神的舞蹈作品。



1948年，吴晓邦等编导的舞蹈《进军舞》。

在“五四”
运动后的10年

间，由中国现代乐舞美育的先驱者黎锦晖开创的儿童歌舞为中国大地带来了美的生机。它像一缕清风，吹进校园，吹入社会，美化着人们的生活。黎锦晖还先后组织创办了中华歌舞专科学校、中华歌舞团、明月歌舞团、联华歌舞班，培养了一大批杰出的舞蹈人才。

20世纪30至40年代，被誉为“中国新舞蹈开路先锋”的吴晓邦，高举“为人生而舞蹈”的大旗，用舞蹈反映人民的现实生活，表现民众的欢乐和疾苦，具有深刻的社会意义和进步作用。他创作的舞蹈、舞剧达一百多个。如《义勇军进行曲》、《饥火》、《罌粟花》、《春怨》、《虎爷》等，赋予舞蹈以丰富的

情感内容和深邃的意境，将舞蹈作为实现人的生命价值的有力手段和优美形式，初步建立起中国20世纪舞蹈的新样式。

30年代末期，被称为“中国新舞蹈艺术先驱者”，早年曾就读于英国芭蕾学校、先后师从现代舞大师魏格曼和尤斯的舞蹈家戴爱莲，在抗日战争的炮火中返回祖国，创作演出了《游击队的故事》、《东江》、《思乡曲》等一大批形式新颖、风格独特的舞蹈，为中国新舞蹈作出了开拓性的贡献。以后，她又致力于将少数民族舞蹈和民间舞蹈搬上舞台，大大促进了民族民间舞



1935年，吴晓邦创作的新舞蹈《春怨》。



1943年，延安演出小型秧歌剧《兄妹开荒》。

蹈的发展和传播。

1942年底，在陕北延安解放区，掀起了声势浩大的新秧歌运动，它从形式到内容都发扬了中国民间舞蹈中健康、优美、抒情的传统，对中国民间舞蹈的变革产生了很大的影响。解放战争时期，秧歌会随着解放大军的节节胜利，跳遍中国大江南北。这种表现中国农民粗犷性格和欢快情感的民间舞蹈，几乎成了“解放”和“胜利”的象征。中国人民是“跳着秧歌迎来了新中国的诞生”。

新中国成立后中国的舞蹈艺术事业进入了一个新时期。从50年代到60年代中期，“百花齐放，百家争鸣”成为中国艺术事业的基本指导思想。这一时期，中国的舞蹈获得了全面发展，硕果累累。舞蹈专业艺术团体纷纷建立，创作出一大批优秀作品，完成了创建民族舞剧和移植芭蕾舞剧的基础工作。与此同时，还建立了舞蹈专门学校，逐步形成了完整的教学体系，培养和造就了一大批优秀的舞蹈人才。

1957年，大型民族舞剧《宝莲灯》演出成功，标志着中国民族舞剧的崛起。

1949年开国典礼时，行进在天安门广场的秧歌队。





1965年，上海舞蹈学校演出芭蕾舞剧《白毛女》。

1958年，被誉为欧洲芭蕾艺术顶峰的《天鹅湖》由北京舞蹈学校搬上中国舞台，为中国舞蹈表演史翻开了崭新的一页。1959年，大型舞剧《小刀会》在上海首演成功，为舞蹈题材和语汇的创新，开辟了一条新路。1962年，北京成立了东方歌舞团，主要以表演中国和亚洲、非洲、拉丁美洲的民间歌舞为主。1963年，中国歌剧舞剧院芭蕾舞团建立，并演出了中国芭蕾舞剧《红色娘子军》。芭蕾舞团和东方歌舞团的建立，标志着中国舞蹈以博大的胸怀广泛吸收东西方优秀舞蹈艺术的成熟期的到来。

1966年到1976年的“文革”十年，是新中国历史上的一场浩劫。艺坛萧瑟，舞蹈自然也难逃厄运。“文革”时期的舞蹈是中国舞蹈发展史中一段十分奇特的间奏。之所以奇特，是由于舞蹈在整体上的受抑制状态与局部的畸形发展形成了鲜明的对比。这一时期的舞蹈如《白毛女》、《沂蒙颂》、《红色娘子军》、《草原儿女》等，题材和风格样式上都受到严格的限制，却又被迫扮演了一个昂扬亢奋的

1985年，中国歌剧舞剧院演出舞剧《铜雀伎》（游筠国摄）。





2000年,兰州歌舞剧院演出舞剧《大梦敦煌》。

角色。颇有意味的是,芭蕾这种贵族气十足的形式却在“文

革”的扫荡中以“革命样板戏”的名义幸存了下来。

“文革”结束后,人们的思维方式、价值观念、心理状态、审美意识都发生了明显的变化,备受摧残的中国舞蹈艺术得到复苏。中国舞蹈在经历强烈的困惑、艰难的探索后,终于取得了令人瞩目的发展。

1979年,大型舞剧《丝路花雨》展示了一个格调清新的敦煌舞蹈语言体系,塑造了与莫高窟壁画形神相依的反弹琵琶的优美形象。《丝路花雨》的成功,是冲出古典舞的规范,建立一种新古典舞的雏型,是中国第二次古典舞蹈复兴运动的先声。在接下来的十几年,古典舞蹈复兴运动呈现出磅礴之势,涌现出《奔月》、《凤鸣岐山》、《文成公主》、《霸王别姬》、《铜雀伎》、《秦俑魂》等一大批优秀的舞蹈作品,具有巨大的时空覆盖面。

与古典舞蹈一起发展,绚丽多姿的展示多元化探索的中国民间民族舞蹈,在新时期的舞蹈艺术事业中留下了酣畅浓重的一笔,舞蹈作品数量之多,艺术质量之高,都是前所未有的。其中,《小溪·江河·大海》、《奔腾》、《黄河魂》、《黄土黄》、《雀之灵》、《残春》、《踏歌》等新意盎然的舞蹈,都充溢着开放时代的意绪和气息,成为流传于世的经典之作。

新时期的中国芭蕾不再囿于单一的俄罗斯学派,而是面向世界,以更开放的眼光,广泛的吸收和借



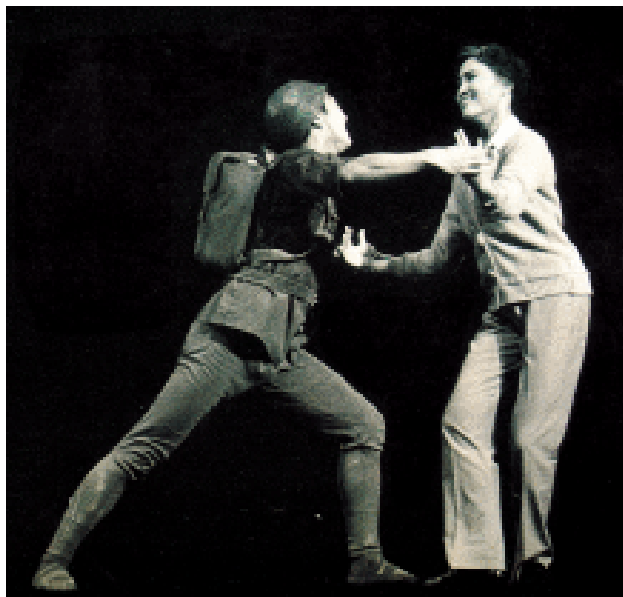
1991年,北京舞蹈学院演出民间舞《黄土黄》(俞根泉摄)。



2004年，战友歌舞团演出舞剧《红楼梦》。

鉴世界各国的芭蕾文化，先后上演了《希尔维亚》、《吉赛尔》、《罗密欧与朱丽叶》、《睡美人》、《唐·吉珂德》、《葛蓓莉娅》等西方芭蕾名作。与此同时，对中国芭蕾舞剧的探索也迈出了可喜的一步。《雷雨》、《家》、《祝福》、《伤逝》等取材于中国文学经典名作的芭蕾舞剧，在结构及表现手法上都作了突破性的探索和大胆有益的尝试。中国芭蕾正雄心勃勃地步入“芭蕾大国”的行列。

在中国近现代舞蹈发展的历程中，广义而言，凡是不具有特定民族风格或古典程式的舞蹈，似乎都可划入“现代舞”的范畴。如果以吴晓邦“和着时代的脉搏跳舞”的定义和把他创作的《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》、《饥火》等



都视为现代舞，那么中国的现代舞已经走过了整整六十个年头。现代舞在中国经过了曲折坎坷的历程，得以重新崛起是在70年代末、80年代初。它一方面得益于现代舞自身科学的训练和创作理论，得益于它独创的艺术特征；另一方面也来自中国舞蹈自

1980年，华超、曾超凡表演现代舞《再见吧，妈妈！》。

广州舞蹈学校演出现代舞《太极印象》

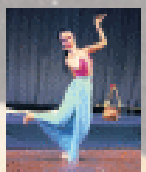
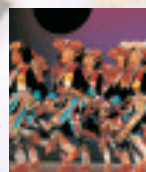


立于世界舞蹈之林的迫切需要，来自中国舞蹈使用既属于世界又属于自己的语言与外部沟通的急切心情。1980年，《希望》、《再见吧，妈妈！》等第一批中国现代舞一诞生立即引起了广泛的关注。1987年广东创办了中国第一个现代舞实验班，四年以后，北京也成立了现代舞实验班。1994年，中国举办了首次现代舞大赛。一批散发着东方民族特殊魅力的中国现代舞，如《太极印象》、《光》、《晃》等，频频在国际比赛中获奖。开放的中国，现代舞正方兴未艾。

历史已经跨进了21世纪的门槛。中国舞蹈艺术已经进入了全方位的发展阶段。中国的舞蹈世界将由光彩夺目、绚丽多姿的古典舞、民族民间舞、芭蕾、现代舞……共同构铸，交织成我们现代化、多元化的舞蹈文化。

2004年，云南印象艺术团演出火天兰舞蹈诗《云南印象》。





枝

中国舞蹈百花园，姹紫嫣红，花团锦簇，丰富多姿，美不胜收。各种舞蹈，风格迥异，韵律独具，作为“动态意象”，融入美的形式，渲染出一幅色彩斑斓的壮丽画卷。

每一个视觉式样都是一个力的式样。舞蹈，就我们自己所看到的程度来说，是一个超然于时间之外的整体。

——[美国] 鲁道夫·阿恩海姆

民族民间舞

民族民间舞，中国各民族智慧的结晶，囊括中国不同社会发展阶段、文化特征的舞蹈形式，具有鲜明的民族风格和群体性，以及各民族文化相融而呈现的共性特征。



汉族民间舞《龙舞》

中国是以汉族为主体的多民族国家，各民族都拥有自身的文化传统和舞蹈形式，具有鲜明的民族风格和群体性。与此同时，在长期的发展过程中，各民族文化的相互交融吸收也促使舞蹈文化呈现出共性特征。概括地说，自娱性的圆圈舞蹈是自古以来反映各民族作为社会群体，表现各自文化进程和民族精神的共同心理素质、性格特点和理想愿望的一种共有的感情表现形式。而在部分

民族的宗教信仰、多神崇拜以及残留的图腾崇拜和巫术活动中，宗教祭祀舞蹈又充分体现了各民族的不同文化层次与文化积淀，具有突出的个性。

从历史的角度看，中国各民族的发展水平极不平衡，从而造成了各民族文化观念和舞蹈形式的不同。从当今的中国民间舞蹈形态来看，其形式几乎囊括了中国不同社会发展阶段的文化特征。例如：彝族火把节、傈僳族丰收节时的舞蹈，纳西族的在火堆前跳的“哦热热”等都属原始舞蹈的形态；达斡尔族、鄂伦春族模拟鸟兽的舞蹈，佤族、景颇族的祭祀舞蹈，是原始图腾崇拜和古代狩猎战争生活舞蹈的遗风；赫哲族、鄂温克族的萨满舞，壮族、毛南族的师公舞，彝族、汉族的

贵州苗族民间舞《红花舞》



羊皮鼓舞，纳西族的东巴舞，黎族的跳娘舞，明显具有原始巫术的遗迹；藏族的“羌姆”、蒙古族的“查玛”，是喇嘛教寺庙舞蹈形式；朝鲜族的农乐舞、维吾尔族的“赛乃姆”等已从自娱性舞蹈转变为表现性舞蹈；汉族跑驴、傣族的孔雀舞、维吾尔族的盘子舞等使用道具的舞蹈也都已成为舞蹈表演的艺术形式。

中国民间舞蹈至今仍保留着古代舞蹈中“歌、舞、乐”三者结合的形式，在表演时又可分为载歌载舞、歌舞相间和以歌伴舞等形式。例如：汉族和壮族的采茶舞、藏族的弦子舞等是载歌载舞的形式；花鼓灯属歌舞相间的形式；而维吾尔族的“赛乃姆”，塔吉克族的“买力斯”则是以歌伴舞的形式。

中国的各个民族，在漫长的发展和融合过程中，许多民族间有着深远的血缘关系，反映在民间舞蹈中，也多有朴素借鉴，兼收并蓄的现象。例如：汉族民间舞蹈中使用的扇子、毛巾等道具，也在壮族民间舞蹈中使用；汉族的秧歌和高跷也盛行于满族地区；白族民间舞蹈吸收了汉族民间舞蹈中使用的八角鼓和霸王鞭等道具，并在表演上有所发展，成为白族民间舞蹈的主要表演形式。

中国民间舞蹈种类极为繁多，而且风格各异。例如：仅汉族的秧歌就有百余种之多。北方较为著名的秧歌有东北高跷秧歌、山东鼓子秧歌、胶州秧歌和海阳秧歌；南方又有名目繁多的花灯，如采茶灯、莲花灯、云南花灯等等。此外，少数民族的民间舞蹈更是繁花似锦，浩如烟海。例如：蒙古族的盅碗舞、筷子舞，藏族的踢踏舞、锅庄舞，维吾尔族的“多朗”、“赛乃姆”，朝鲜族的长鼓舞、



农乐舞，傣族的孔雀舞、象脚鼓舞，苗族的芦笙舞，赫哲族的天鹅舞，哈萨克族的摔跤舞，土家族的摆手舞，

土族民间舞《篝火舞》



彝族民间舞《确比舞》

高山族的拉手舞等等，都是人们熟知的民间舞蹈。要对如此众多的中国民间舞蹈加以分类是困难的。舞蹈学家李雪梅

曾经从文化地理的角度，把民间舞蹈划分为六大类型分布区，即秧歌舞蹈文化区（北方汉族以旱作文化为代表）、花鼓舞蹈文化区（南方汉族以稻作文化为代表）、藏族舞蹈文化区（以青藏高原农牧文化为代表）、西域乐舞舞蹈文化区（以维吾尔为典型的绿洲文化为代表）、蒙古族舞蹈文化区（以内蒙古草原文化为代表）以及铜鼓舞蹈文化区（以西南多民族农耕文化为代表）。舞蹈学家罗雄岩从民间舞蹈的文化内涵角度，提出将中国民间舞蹈分为五种文化类型，即农耕文化型、草原文化型、海洋文化型、农牧文化型和绿洲文化型。另一位舞蹈学家于平则从语言文化参照系的角度，将中国民间舞蹈划分为四大色块，即汉语色块、澳泰语色块（包括苗瑶语和壮侗语）、藏缅语色块以及阿尔泰语色块（包括满语、蒙古语和突厥语）。这三种分类方法从不同侧面概括地反映了中国民间舞蹈的分布脉络，为我们提供了可资梳理的坐标和参照系。

中国民间舞蹈所表现的内容极广泛，是所有舞蹈类别中最贴近民间生活，介入生活领域最广泛、最深入的一种舞蹈。它与中国社会的发展几乎是同步的，即使是战争和灾荒，也没能使它中断。在漫长的历史进程中，民间舞蹈有声有色地丰富了人们的生活，其中主要的，是以依附于民族传统风俗活动为内容的舞蹈，如以生产劳动、岁时节令、婚丧礼仪、信仰崇



舞蹈家刀美兰表演傣族民间舞《水》（沈合声摄）

舞蹈家莫德格玛表演蒙古族
民间舞《盅碗舞》(李兰英摄)



拜等为内容的各类千姿百态的民间舞蹈，这些都已融入到各民族的文化长河之中，显示出旺盛的生命力。

中国各个民族因各自在文化观念上的差异，在民间舞蹈上也有所反映。

汉族长期受封建礼教的束缚，感情内向，民间舞蹈的形态也因此相对比较拘谨，而且活动多以农村为主。其他兄弟民族受礼教的影响较小，性格开朗豪放，能歌善舞，而且活动多以群体参与的形式出现。

尽管中国民间舞蹈形式多样，内容各别，但在本质上都有一些共同的规律可循。舞蹈学家袁禾曾总结出八大特征，即准宗教性、娱乐性、地域性、即兴性、竞技性、喜剧性、综合性和承传性。他指出：中国民间舞蹈中准宗教性的舞蹈占有一定的比例；舞蹈的感情基础则是尽情表达心中喜悦，获得自娱满足的娱乐愿望，而其内容又以喜剧性的场面为主；舞蹈千姿百态，但都呈现出鲜明的地域特色；舞蹈在表演时，往往依靠兴之所至的即兴性，而且多在各个表演队中展开相互竞技的比赛；舞蹈在表现上呈现歌舞交融的综合性，并大量综合运用了武术、杂技、幻术、杂耍等技巧；民间舞蹈在漫长历史过程中延续不断，代代相传，历久不衰则显示了它的承传性。

中国民间舞蹈是各民族智慧的结晶，它以真实、生动的形象净化人们的心灵，陶冶人们的情操，丰富人们的生活，深深扎根于各民族深厚的文化土壤里，成为人们喜闻乐见的一种艺术形式。



维吾尔族民间舞《赛乃姆》

古典舞

古典舞，历史悠久，传统深厚，经典迭出，千姿百态。在此基础上复兴和重建的古典舞，更使古典舞发扬光大，重现辉煌。



舞蹈家舒巧表演古典舞《剑舞》（夏道陵摄）

中国的舞蹈艺术源远流长，曾经有着辉煌过去。但是，时至20世纪初，当年的盛况已成为过眼云烟，不复存在。随着新中国的诞生，中华民族的舞蹈迎来了又一个复兴时期，其中最突出的成就，莫过于使中国的古典舞得到新生。

中国古典舞内涵丰富，底蕴深厚。历史上的古典舞一方面来自宫廷和民间，在周、汉、唐三个中国舞蹈艺术的高峰时期，曾出现过灿若星汉、浩如烟海的优秀舞蹈作品；另一方面，则是来自宋、元以后出现的为数众多的戏剧艺术中的舞蹈节目。因此，在复兴中国古典舞的过程中，除了从古代艺术资料及现存的古代民间舞蹈中寻找第一手的形象资料并汲取养料，另外也广泛在中国传统戏剧舞蹈中进行借鉴和挖掘。在开始时又以后者为主要手段。这是不足为怪的，因为舞蹈是一种时间性、空间性极强的人体动态艺术，从现存的古代壁画、岩画、雕塑、陶俑、绘画及文字资料中重现中国古典舞，显然是困难的。而戏剧是在中国古代



湖北歌舞团演出古典舞
《编钟乐舞》(李广喜
摄)

歌舞形式高度发展的基础上形成的表演艺术，历代优秀的戏剧艺术家们已使其成为

具有高度艺术性的舞台综合性表现艺术。中国古代的戏剧舞蹈经过长期的发展，已形成了一整套完备的舞蹈动作体系和人体美学法则，其主要表现为：圆润流畅，曲折变化；节奏鲜明，动静结合；技艺交融，刚柔相济；整体和谐，匀称连贯。据中国戏剧家张庚统计，中国戏剧有300多个剧种，古今剧目数以万计。从中国戏剧的主要艺术特征—综合性、虚拟性和程式性这三方面来看，它都与舞蹈艺术有着紧密关系。

新中国成立初期，中国戏剧家欧阳予倩就提出应从中国历代的戏剧中保留下来的舞蹈入手，去研究和整理中国古典舞。在这一主张的推动下，短短十几年中就出现了一大批从古代戏剧舞蹈中汲取动作姿态和创作灵感的优秀的新古典舞剧和舞蹈，例如《飞天》、《宝莲灯》、《鱼美人》、《小刀会》、《春江花月夜》、《剑舞》等等。它们标志着中国古典舞已从长期附庸于戏剧的窘境中得到解脱，而作为一门独立的艺术形式在沉寂了数百年之后重新登上了中国的舞台。

但是，仅仅通过对中国古代戏剧舞蹈的借鉴以及对历代文字或形象资料的发掘，来开创



陕西歌舞剧院演出古典舞
《长安乐舞》



舞蹈家陈爱莲、韩大明表演古典舞《文成公主》(游振回摄)

中国古典舞的新格局是远远不够的。因此，当中国新古典舞取得了初步的繁荣之后，舞蹈改革家们进一步开始对中国传统的戏剧舞蹈形态进行了扩充和创新，在审美价值上进行了新的建构。与此同时，又从西方芭蕾中汲取有益的养料，建立了一套新的中国古典舞训练体系。当然，从西方芭蕾中汲取养料不能生搬硬套，而必须通过消化和改造，并结合自身的特点进行吸收和创新。可以认为，中国新古典舞的出现，正是从一个侧面反映了一种寻求与芭蕾并存，打破西方芭蕾一统天下，具有鲜明民族风格，开创中国舞蹈新格局的强烈愿望的体现。

近年来，在中国舞坛上涌现出一大批既发扬中国古代舞蹈韵律感和内在的审美特质，又具有强烈个性色彩和风格特征；既继承了中国古代戏剧舞蹈的优良传统，又对其舞蹈形态进行扩展和创新的古典舞作品。《长安乐舞》、《编钟乐舞》、《奔月》、《九歌》、《文成公主》、《凤鸣岐山》、《岳飞》、《红楼梦》、《醉剑》、《屈原》、《敦煌彩塑》、《牡丹亭》、《霸王别姬》、《云冈曲》、《铜雀伎》、《秦王破阵乐》、《神灯》、《惊变》、《丝路花雨》、《木兰飘香》、《秦俑魂》、《黄河》、《踏歌》等不一而足。其中，尤以《黄河》和《踏歌》成为中国新古典舞的代表作，引起了人们极大的



上海歌舞团演出古典舞《岳飞》

舞蹈家刘敏表演古典舞《昭君出塞》(沈合声摄)

关注，赢得了普遍的赞誉。

《黄河》以其磅礴的气势、奔放的激情、民族化的舞韵用现实精神营造了历史文化，是一种纵向的延伸；而《踏歌》则以轻盈灵动的舞韵、“小桥流水”的风格、强烈的抒情氛围，在中国古典舞的发展中取得了开放性的成果，是一种横向的拓宽。

事实证明，中国新古典舞并不是对中国古代舞蹈一

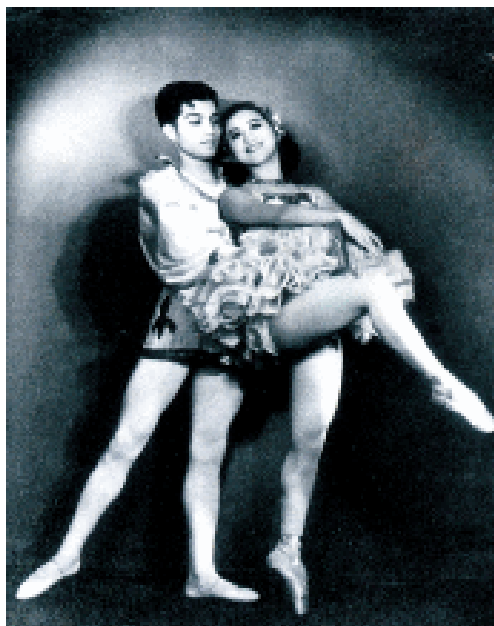


成不变的复原，也不是简单的“中国古代戏剧舞蹈构件叠加西方芭蕾框架”的机械做法，而是超越中国古代舞蹈的本体，注入新的内涵，即在当代文化语境中建构起符合时代精神、民族审美特质和传统动作表现逻辑的新型舞蹈文化形态。究其实质，或许可以说，是以“古典”为名，创建一种真正属于当代的、民族的、具有中国特色的舞蹈文化形态。正如对中国新古典舞作出杰出贡献的舞蹈家孙颖所说，中国新古典舞“必须形成世界上唯我独有的形式和风格，这才算获得了中国古典舞蹈的艺术生命”。

世界上许多文明古国，都有着自己风格独特的古典舞，它们是民族传统的外化形态，甚至被当作国家的象征。例如：印度的古典舞即由婆罗多、卡塔克、卡塔kali、曼尼普利、奥迪西和库契普迪等六大传统舞系组成，具有浓厚的佛教文化色彩；日本古典舞的“酒饮微醉”和“花观半开”的形态，以及将日常生活与精神生活融为一体的技艺，充分表现出日本“武士道”精神及大和民族的特征。中国作为世界上的文明古国，古典舞成为中国灿烂文化的一个重要组成部分，而且是一种其他艺术形式所无法替代、与人们精神生活息息相关的艺术门类。

芭蕾

芭蕾，来自西方的立于足尖上的舞蹈。中国芭蕾，“洋为中用”，将芭蕾的精华与中国的气派融为一体，为世界芭蕾舞坛增添了一朵奇葩。



1948年，胡蓉蓉与丁宁表演芭蕾舞剧《葛培莉娅》。

芭蕾，一种特定形式的舞蹈，意味着舞者人体外开、身着白色纱裙、立于足尖上的舞蹈，并且是指一种以芭蕾形式创作的舞剧。芭蕾，真是一个好听的名字，它使人联想起艺苑中一枝亭亭玉立、含苞待放的花蕾。它起源于15世纪的意大利，兴盛于法国，鼎盛于俄国，最终从俄国走向世界各国，并在20世纪初进入中国。

芭蕾从它诞生的那天起，就被纳入了强大的欧洲戏剧传统之中。正是借助戏剧，芭蕾摆脱了自娱和社交的用途，使它得以成为一种剧场艺术，获得了一种完整的结构形式，成为一门真正的舞蹈艺术。而

在这种借助中，芭蕾并没有被戏剧的叙事和再现等非舞蹈因素所吞没。在一部成功的芭蕾中，戏剧性的叙事和再现只是为它提供了一个合适的框架，一个使舞蹈得以表现的规定场景，从而保证了芭蕾成为一门舞蹈艺术的独立性和纯洁性。因为从本质上说，芭蕾舞剧的主体绝对是芭蕾动作本身，而剧情只能是一条连接的线索，即



前苏联芭蕾舞专家古雪夫在给白淑湘排练（陈化摄）

舞蹈是第一位的，而剧情则是第二位的。这种“重舞轻戏”的“主旋律”发展到了20世纪下半叶，随着现代芭蕾和

当代芭蕾的崛起，戏剧的因素被更进一步地淡化，甚至出现了完全没有剧情，只剩下舞蹈动作组合的形态。芭蕾发展的过程是舞蹈不断扬弃非舞蹈因素的历史，即使是戏剧性情节，在芭蕾中也应转化为舞蹈表现性的情节，这才是芭蕾作为一门独立的艺术所具有的属于自己的空间。

芭蕾的基本动作姿态表现出人体努力向外部空间伸展的倾向。西方舞蹈形态特征“开、绷、立、直”在芭蕾中得到了充分的统一和体现。注重脚部动作是西方舞蹈形态的重要标志，芭蕾动作的基础就是脚的位置。早在1588年开始采用芭蕾程式化的脚的五种位置，芭蕾的各种动作都是从这些位置上开始和结束的。在这些位置中，双腿都从胯部外开，脚尖向旁，双脚站成直线或平行线，身体重心平均分配在平贴地面的双脚上。芭蕾是一种属于空中的舞蹈，以人体的轻盈向上为动作特征，它的脚腿的向上动作可分为跳、转、跳转结合和连接动作四类。其中跳的动作又可分小跳、中跳和大跳。芭蕾的这些程式化的语言，经受了长期的历史考验才得以固定下来，具有高度的经典性和频繁的使用率，也有其自身的科学性和合理



舞蹈家冯芸表演芭蕾舞《天鹅之死》



1958年7月北京舞蹈学院首演中国版本《天鹅湖》。由白淑湘饰渔渔奥杰塔（陈任摄）。

性。但是艺术之所以有生命力，即在于它的创新。芭蕾动作的程式化在一定程度上阻碍了它的发展，从

20 世纪初开始，一批有志于芭蕾改革的舞蹈家不断对传统古典芭蕾发起挑战。现代芭蕾的创始人、俄国舞蹈家福金就尖锐地指出：“传统的舞剧忘掉了人的自然美。为了把舞蹈的精神还给它，必须在舞蹈中从姿势出发，把姿势建立在自然表现的规律的基础上。”当然，芭蕾的创新并不等于对传统的全盘否定，事实上也不可能完全否定。这是一种在传统基础上的创新。而且，在当前，传统的经典芭蕾诸如《仙女》、《天鹅湖》、《睡美人》、《吉赛尔》、《胡桃夹子》等依然具有它不可替代的地位，屹立于世界最优秀的舞蹈艺术之林。

从芭蕾服饰的演变发展过程这一角度来看，或许也能使我们认识到，今天我们所说的程式，在昨天它却是作为一种创新而出现的。而今天的所谓创新，到明天则又可能是另一种被视为僵死古板的程式而有待于进一步革新。在17世纪芭蕾形成的初期，规定女子穿着笨重的、类似宫廷服的拖地长裙裾，戴着假发和首饰，男子则穿长外套和长袜，外罩短灯笼裤或用鲸骨支撑的短裙，显得极其累赘。18世纪在诺维尔的倡导下，女子开始剪短舞裙，以利于动作的发挥。到19世纪浪漫主义芭蕾舞剧《仙女》的公演，女子才穿上了令人为之倾倒的白纱裙，后来又进一步改造成短舞裙“蒂蒂”；男子也改为短外衣和长裤袜。而现在见到的脚尖芭蕾舞鞋则是在1821年才开始使用的，在此之前，男女舞者都穿着皮制带跟舞鞋或软底缎质舞鞋。到了20世纪中叶，在现代芭蕾中，为了强调舞蹈与现代生活相关，采用了上街穿的便服；在巴兰钦风格的芭蕾中，演员们甚至穿着一般的练功服。服饰的不断改进，是芭蕾艺术发展的需要；而这种改进，又大大提高了芭蕾的技巧和丰富的表现力。

一台芭蕾通常由独舞、双人舞、群舞串联而成。从19世纪下半叶起，形成了

中央芭蕾舞团演出《女子四人舞》



结构严谨的三章式舞法：慢舞、变舞、结束舞。慢舞时，女演员由男演员扶持共舞。变舞又称炫示舞，由男女演员各自独舞，炫示自己的舞艺。结束舞相当于尾声，也是男女共舞。

芭蕾中的舞蹈可分为四种不同性质的舞蹈，即形式舞蹈、情节舞蹈、抒情舞蹈和插舞。形式舞蹈是一种纯队形的表现。情节舞蹈主要用来表达情节。抒情舞蹈用来表现舞剧中的情绪、感觉、气氛，是芭蕾中最具表现力的部分。插舞则是与情节无关的一类插入性舞蹈。

早在19世纪末，芭蕾即已完成了它自身形态建构的使命，并在此基础上形成了诸多的流派，如意大利流派的简劲、法国流派的妩媚、俄罗斯流派的豪放、丹麦流派的轻盈、英国流派的潇洒。进入20世纪以后，芭蕾这门世界性的舞蹈艺术面临严峻的挑战，古典芭蕾努力寻求创新的途径，不断完善自己，先后出现了古典转型形态、新古典形态和交响形态等。如今，芭蕾和现代舞已结束了针锋相对的局面，而进入相互借鉴的良性循环之中。

1886年西方车尼利马戏团到上海演出，第一次将西方舞蹈带到中国。1926年，代表着当时西方芭蕾最高水平的前苏联莫斯科国家剧院歌舞团来华演出，让中国民众亲眼目睹了芭蕾的风采。其后不久，在上海的外国人组织并开办了业余私立芭蕾舞学校，中国著名舞蹈家胡蓉蓉就曾在上海师从俄籍教师索考尔斯基学习芭蕾，并多次参加在上海的外国人组织的芭蕾舞团的演出。

但是，芭蕾在中国的真正兴起和发展则是在新中国成立之后。在其初期，对中国芭蕾具有较强影响的是俄罗斯学派。1957年在前苏联专家查普林指导下中国首次上演了芭蕾舞剧《无益的谨慎》；1958年又在另一位前苏联专家古谢夫指导

中央芭蕾舞团演出芭蕾舞剧《无益的谨慎》



下，上演了著名的芭蕾舞剧《天鹅湖》，引起了很大轰动。1959年底，北京舞蹈学校实验芭蕾舞剧团成立，这是中国有史以来第一个专业芭蕾舞团。次年，上海成立了与北京建制相同的舞蹈学校，也承担起培养专业芭蕾人才的任务，从此南、北遥相呼应，努力开拓芭蕾事业的新局面。

继《天鹅湖》之后，1959、1960年，在古谢夫的指导下，又陆续成功地上演了《海侠》及《吉赛尔》这两出舞剧，年轻的中国芭蕾队伍承担这两部风格不同的著名芭蕾舞剧已显得比较从容。1963年，中央歌剧舞剧院成立，不久由蒋祖慧执导了芭蕾舞剧《巴黎圣母院》。而从1964年起，开始了中国芭蕾舞剧的创作实践，《红色娘子军》和《白毛女》这两部中国芭蕾舞剧的成功上演，标志着中国已自立于世界芭蕾艺术之林。

从20世纪80年代至今，中国陆续上演了《唐·吉珂德》、《罗密欧与朱丽叶》、《睡美人》、《葛蓥利亚》、《海侠》等许多不同风格的西方芭蕾经典剧目。中国芭蕾演员频繁地在许多国际芭蕾舞比赛中获奖，表现出强大的实力。另外最主要的是中国芭蕾舞剧的探索不断取得令人瞩目的成就，创作上演了《雷雨》、《家》、《伤逝》、《林黛玉》、《梁祝》等具有中国特色的芭蕾舞剧。中国已无可争议地步入世界芭蕾大国的行列。

上海芭蕾舞团演出芭蕾舞剧《梁祝》



现代舞

现代舞，向芭蕾挑战而出现的新舞蹈模式，它高扬当代人文精神，把舞蹈作为个人情感的自我表现，形成舞蹈的抽象化和符号化特征。

现代舞，是一个历史概念，它主要是指欧美舞蹈界自邓肯、拉班开始的现代舞蹈运动。

现代舞诞生于20世纪初期，当时，西方风靡一时的芭蕾正面临着生存与发展的危机。现代舞正是在向着芭蕾挑战的旗帜



上海歌舞团出现代舞《理想的召唤》

下出现的一种新的舞蹈模式，它直接受到了现代哲学思潮和艺术思潮的影响。一方面，它从主观、自我的价值原则出发，构造直觉的、感性的认识论，把舞蹈作为个人情感的自由表现；另一方面，则从舞蹈的本体出发，构造可以运作的、理性的方法论，形成舞蹈的抽象化和符号化特征。

现代舞的价值观念的实质，是当代西方“以人为本”的人文精神。尽管现代舞发展到今天已经呈现出十分庞杂纷乱的体系和流派，但其精神内核和审美取向则是基本一致的。其中包括马克思早期关于“现代人已被自然和同胞异化，而且与自身具有潜在创造性的人类人格的真正核心异化”的“人的异化”的观点，弗洛伊德的“以人的精神的压抑和升华作用为代价换取文明进步”的“精神分析”学说，



台湾云门舞集演出现代舞《薪传》

尼采的“毁灭偶像”的“超人”学说，以及萨特的“自由选择自己希望成为的存在”和“人人都在选择自己的价值，人人都有绝对的自由”的“存在主义”哲学。

美国舞蹈家邓肯被称为“现代舞之母”并不是偶然的。她第一个站出来向传统芭蕾宣战，从卢梭、尼采、惠特曼的著作中汲取反传统的自由思想，从古希腊的舞蹈中获得创作的灵感。她说：“根据我的理论，身体要透明可见，成为表现心灵和精神的手段”，“未来的舞蹈家也将是身心和谐的人，在她那里，灵魂的语言将由身体的自然动作给予表达。那自由的神灵，将依附在未来女性身上，她将比迄今所有的女性更加光辉夺目，比以往任何时代的女性都更加美丽动人——因为在她最自由的躯体里蕴藏着最高的智慧”。正是由于邓肯的天才和勇气，以及充溢着强烈人文精神的舞蹈观，使得在舞蹈历史进程中竖起一座新的里程碑——现代舞。

现代舞审美标准的核心是“自然即美”和“真实即美”。现代舞者脱掉了芭蕾的紧身衣和脚尖鞋，赤裸着双脚充分而自由地感觉地面，男舞者干脆裸着上身，体验与大自然融为一体的哲理和境界，在舞蹈动作中追求顺其自然的“自由舞蹈观”和身心合一的“表现舞蹈观”。现代舞的审美共性是反叛传统，崇尚创新，而现代舞所反叛的传统，即是僵死的、一成不变的“反自然”的程式化，以及将动作与灵魂分离的虚假化。

金星舞蹈团、上海歌剧舞蹈团出现代舞
《向日葵》



从严格意义上说，现代舞是一种没有规范、摆脱程式、标新立异、自由开放的舞蹈体系。尽管在它的早期也出现过美国现代舞五大训练体系和德国两大流派，但是其基本精神依然是强调个性，追求创新，始终与时代精神同步，永远不因袭前人的遗产。因此，现代舞尽管作

品数量繁多，但都风格迥异，个性强烈，极少有雷同的作品，而且一个现代舞蹈团从不上演其他舞蹈团的作品，即使是自己的舞蹈团，也很少保留节目，而是花样翻新，不断地超越自己，创作新的作品。

反传统和反传统审美始终是现代舞坚持和恪守的原则。传统美的概念在现代舞中早已不是唯一的追求，在现代舞者的眼里，美已不再是至高无上的概念，美与不美已不再是衡量现代舞作品优劣高低的唯一标准。他们希望给予观众的，不仅仅是美的享受和陶醉，更是心灵的震颤和精神的高扬。而现代舞的审美形态，诸如强调空间的过程、身体的重量、韵味的顿挫、过程的揭示以及构图的失衡等等，都是对西方传统舞蹈的背离和反叛。在现代舞者看来，所有过去对于舞蹈的观念都应推倒重来。被誉为“美国现代舞之母”的丹妮丝把舞蹈看作是一种生命的经验以及原始而最终的表现和交流手段。美国现代舞奠基人韩芙丽则说：“直至20世纪前，舞蹈中是西方文明的一道轻佻的边饰。我的舞蹈，是关心人的价值的艺术。它支持全人类和谐的价值，反对敌视这类价值的一切势力。艺术作品不可少的特质，是对于时代观点的坚持。”

在现代舞的大量作品中，有相当一部分是一种所谓的“纯舞蹈”，也即“非文



香港城市当代舞蹈团演出现代舞《鸟之歌》

字舞蹈”或“形式化舞蹈”。其代表人物是美国现代舞蹈家坎宁汉。他说：“只要舞蹈者在舞蹈，那便是一切。如果你希望有什么含义的话，这就是含义。”他也曾潜心研究中国《易经》，在此基础上独辟蹊径地开创了“机遇编舞法”。另外两位美国现代舞蹈家泰勒和布朗比坎宁汉则走得更远。泰勒曾发表过一个题为《打倒编舞术》的宣言，宣称“我在开始编一个舞蹈时，很难知道这种舞蹈会成什么样子。从理论上说，几乎任何动作的组合都是能够跳出来的。”他所追求的也是形式化的纯粹动作，是为眼睛而不是为脑袋而舞。布朗的舞蹈更进一步否认动作语义的含义，否认动作的逻辑构成以及舞蹈与日常生活的界线。她说：“纯动作就是没有其他内涵的动作。它既不是功能性的，也不是模仿性的。我使用纯动作，这是一种对体能的突破。”从而把现代舞又向“形式美”的极致方向推进了一步。

但是要从舞蹈艺术形态上对现代舞蹈加以界定是困难的。因为现代舞的美学原则就是标新立异，拒绝雷同，呈现出流派林立、多元并存的格局。对韩芙丽来说，现代舞是“由内向外的运动”；在格莱姆看来，现代舞是“内心图画的视觉化”；而陶布勒则认为，现代舞是“感觉状态的节奏性运动的神经表现”……近年来，现代舞蹈家已很少谈形态，因为他们认为并不存在什么“先在的”现代舞形态，它的形态本身就是不确定的，是不可预测的。

西方现代舞呈现在我们眼前的，就是这样一幅斑驳陆离、令人眼花缭乱的画

广州现代舞团演出现代舞(曾强摄)



面，它在舞蹈艺术的发展史上具有怎样的地位，下结论还为时过早。但是有一点是肯定的，即现代舞为舞蹈艺术的发展，拓展了新的巨大的空间，它所显示的生命的冲动，所赋予的表现本身的价值和激动人心的力量，它所创造的不均匀节奏、不谐和音以及对动作注入新能量的艺术特征，都与现代文明的精神追求是一致的。人们在欣赏现代舞的同时，也无须用传统的功利观和价值观来判定它的是非曲直、高下优劣。至于现代舞还将如何发展，我们当拭目以待。

现代舞在中国有着宽泛的定义和曲折的发展过程。吴晓邦、戴爱莲、贾作光等

新舞蹈艺术的前驱们在自身的舞蹈启蒙教育中，都曾尊名师学习过地道的西方现代舞。他（她）们的艺术实践，不仅有与现代舞相通的自由与创新的理念，同时更强烈地追求舞蹈的民族性与时代精神。其中，吴晓邦“和着时代的脉搏跳舞”的至理名言以及《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》、《饥火》等都是“中国现代舞”的珍贵财富。

在中国近现代舞蹈发展的历



前线歌舞团华超表演现代舞《希望》(沈合声摄)



1942年，吴晓邦创作并演出现代舞《饥火》。

程中，广义而言，凡是不具有特定民族风格或古典程式的舞蹈，似乎都可划入“中国式的现代舞”。但是，前面曾提到过的那些从生活中提炼舞蹈语言，反映民众关切的社会、历史事件，具有鲜明的现实主义品格的作品，我们之所以未纳入“现代舞”范畴来介绍，因为从严格意义上，它们与属于西方现代派艺术体系的“现代舞”，从创作理念到表现形式都具有明显差异性。

50年代末、60年代初，吴晓邦创建了“天马舞蹈艺术工作室”，系统地推行他所创建的、源于现代舞的教学体系，为走出一条“中国现代舞”的路子，进行了多方面地创作实践。这一时期的作品有：从古典中获得灵感，追求中国传统文化精神的《十面埋伏》、《梅花三弄》、《平沙落雁》；也有取材于现实生活的《牧童识字》、《足球舞》、《花蝴蝶》等。但后来，随着“天马工作室”的中断，

前线歌舞团演出现代舞《黄河魂》（沈合声摄）





1989年，台湾游好彦舞团演出现代舞《鱼玄机》。

现代舞在中国的探索逐渐衰微。

中国现代舞直到20世纪80年代，随着改革开放的深化才重新崛起，出现了一批具有明显创新意识的新舞蹈，但从严格意义上来说还很难界定为真正的现代舞。80年代末、90年代初，以广州和北京成立现代舞机构为发端，中国才真正放开手脚，直接引进西方现代舞，并在此基础上进行探索和创作，出现了如《太极印象》、《光》、《晃》、《潮汐》、《秋水伊人》等一批优秀现代舞剧目，许多年轻的中国现代舞演员也以高超的舞艺和独特的风采在世界舞坛上崭露头角。

随着国际文化交流的拓展，人们的欣赏习惯愈加多样化，中国观众，特别是青年人，对现代舞表现出浓厚的兴趣。无疑，创造真正的中国现代舞还须进行多方面地探索，同时也应该高扬时代的精神和体现民族的魂魄。



杨丽萍的舞姿（沈合声摄）





一部中国舞蹈艺术发展史，是由跨越数千年、无以计数的杰出舞蹈家谱写的。他们或籍籍无名，或名垂千秋，但无一例外地以光彩照人的形象留下熠熠发光的历史篇章。

乐者所以节宣其意，舞者所以激扬其气。不乐无以调风俗，不舞无以摅情态。

—— [唐]平列

西施

西施，春秋时期著名宫廷舞蹈家，“秀色掩古今，荷花羞玉颜”，舞艺超群的绝代佳人，以美貌和妙舞协助越王灭吴，名垂千秋。



清代任颐《西施浣沙图》

西施（公元前 475 年左右），本姓施，浙江诸暨人，住宁罗西村，人称西施。相传是中国古代四大美女之一，李白有诗云：“秀色掩古今，荷花羞玉颜。”传说西施家境贫寒，常在村边小溪浣纱，为越王勾践选美的差役发现，挑选入宫。勾践派人对西施加以严格训练，安排在会稽县东的土城，日夜习舞，准备送给吴王夫差，乱其朝政，乘虚破吴，以报昔日受辱之仇。西施在土城，自恃长得美丽，很有些傲然自得。越王宠爱的一位宫女对西施说：“自古以来，所谓绝色，要具备三个条件。第一是容貌，第二是歌舞，第三是体态。这三条，缺一不可。虽有容貌，歌舞不通，不足为奇。歌舞虽通，体态不美，不足为妙。你的容貌自然不必多说，但是，歌要有歌体，舞要有舞态。你若练得神态悠闲，行步袅娜，方不愧为绝色，望美人三思。”一席话使西施自沉羞惭。从此她发奋忘食，日夜不休。三年苦练之后，西施和另一美女郑旦去吴国。吴王收下了美女，中了勾践的美人计。从此夫差大兴土木，为西施建造“馆娃宫”，作为表演歌舞和欢宴的场所。御花中有一长廊，吴王叫人把廊下的地皮挖空，放进大缸，上面再铺上木板，取名“响屐廊”，是专门为西施穿上木鞋跳舞的场地。西施带领宫女，足穿木屐，裙系小铃，在木板上跳舞，木屐的节奏合着裙上的铃声，清脆悦耳，别有风趣，可谓我国最早的“踢踏舞”。

刘旦宅《浣沙图》中的西施



至今，苏州的灵岩山上，还能找到当年吴王寻欢作乐的遗迹，不过“馆娃宫”变成了“灵岩寺”。寺中的花园，据说就是吴王的御花园，当年御花园的“吴王井”、“玩月池”至今还在。还有西施采莲的“箭泾”，也为人们津津乐道的。

吴宫歌舞升平，但民不聊生。公元前 475 年，勾践出动大军攻灭吴国。勾践灭吴后，大宴群臣庆贺胜利。唯有勾践面露愁容，范蠡看出勾践只可同患难而不可共安乐，便带着西施荡游江湖。

勾践利用西施灭了吴国，而西施从此以其出众的才貌和高尚的情操，名扬天下，成为古代美女的典型。北宋诗人苏东坡的名句：“若将西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”明代戏曲中出现以《西施舞》命名的舞段，表现了西施进入吴宫后向吴王献舞的场面。明末张岱《陶庵梦忆》：“西施歌舞，对舞者五人，长袖缓带，绕身若环，金莲、宝炬、纨扇、宫灯。二十余人。光焰荧煌，锦绣纷迭，见者错愕。”



明代戏剧家梁辰鱼所写的《浣纱记》，也是以西施故事为主题。京剧大师梅兰芳的《西施》名剧，就曾设计出“浣纱”等优美的舞段。

1935 年，由陈大悲编剧，吴晓邦编舞的五幕乐剧《西施》，是一部话剧加歌舞的歌舞剧，表现了浣纱女西施以国家利益为重，忍辱赴吴，以其美貌和妙舞使吴王夫差沉溺酒色之中，协助越王勾践灭吴的故事。剧中的《浣纱舞》、《苏台舞》、《干将舞》极其精彩，很好地起到了烘托剧情的作用，给人们留下了深刻的印象。

梅兰芳在京剧《西施》中的舞姿

赵飞燕

赵飞燕，汉代著名舞人，身材窈窕，舞艺超群，身轻若燕，能在盘上起舞，“善踣步行，若人手执花枝颤颤然，他人莫可学也”。



明代佚名《千秋绝艳图》中的赵飞燕

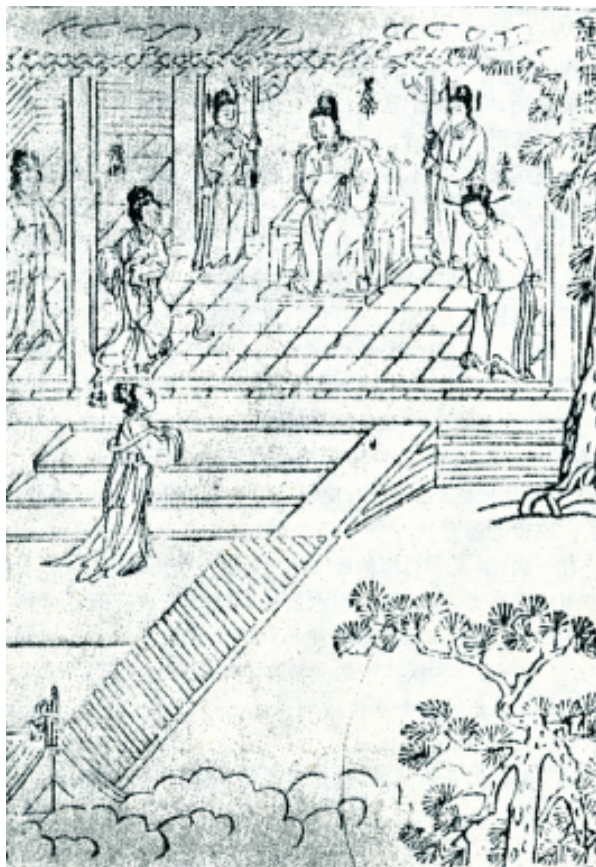
赵飞燕（约公元前16年），原名宜主。出身低微，幼年时父死家败，流落长安在阳阿公主家当奴婢，学习歌舞，从此开始其乐伎生涯。由于她身姿窈窕，腰骨纤细，所以被称为“飞燕”。后世因她身材轻捷而传说能被人托在手掌上起舞。赵飞燕擅长一种名为“踣步”的舞步：“赵后腰骨尤纤细，善踣步行，若人手执花枝颤颤然，他人莫可学也。”正是这种难度极高的舞蹈，赵飞燕意外地得到汉成帝的恩宠，被招进宫。

据说，由于赵飞燕身轻如燕，并能作掌中舞，汉成帝唯恐她乘风而去，于是专门为她筑“七宝避风台”居住，造水晶盘令飞燕作盘上舞。这也许和她“善行气术”有关，所以当 she 穿上南越国进贡的云英紫裙在装了碧琼轻绡的高四丈的“瀛洲树”上，作《归风送远》舞时，确有飘飘欲仙之态。后人曾有“垂手忽迢迢，飞燕掌中娇，罗衣恣风引，轻带任情摇”之句称誉她。

明代刻本中的《赵飞燕传奇》插图

赵飞燕除擅长舞蹈外，还善于歌唱、弹琴。据《西京杂记》记载：“赵后有宝琴曰凤凰，皆以金玉隐起为龙、凤、螭、鸾、古贤、列女之象。亦善为《归风送远》之操。”

赵飞燕入宫不久，她又把自幼一同在阳阿公主家学习歌舞的妹妹赵合德推荐给汉成帝。这两姐妹，姐姐“长而纤便轻细，举止翩然”，妹妹“善音辞轻缓可听”，一起在宫中专宠达十余年。



永始元年（公元前16年），汉成帝立赵飞燕为皇后，封其妹赵合德为昭仪。由于赵氏姐妹久无子息，深深地为自己将来的命运担忧。以至买通宫中官员，严密监视宫中其他嫔妃的状况。当宫人曹宫和许美人先后生子，赵合德竟胁迫成帝将两儿处死，此竟使汉成帝断绝了子嗣。汉绥和二年（公元前7年），汉成帝因荒淫过度而在赵合德怀中暴亡，朝廷中最有权势的外戚势力孝元王太后与大司马王莽“治问皇帝起居发病状”，赵合德畏罪自杀。赵飞燕只是由于在汉哀帝竞争太子时曾对其有过帮助，所以才不但未有获罪，反而被尊为皇太后。至汉平时，在宫中外戚势力之间的倾轧中，赵飞燕失势，被指控为“失妇道，无供养之礼，而有狼虎之毒”，贬为庶人，做了十六年皇后的赵飞燕于是在宫中自杀。

赵飞燕从一名歌舞伎而成为一代皇后，最终又重新跌落至庶人的地位，她这不寻常的一生，使其成为中国古代又一位富有传奇色彩的舞蹈家。

杨贵妃

杨贵妃，唐代著名善舞贵妃，“姿质丰艳，善歌舞，通音律，智算过人”，以善舞《霓裳羽衣舞》和《胡旋舞》而饮誉天下，“可掩前古”。



清代康涛《华清出浴图》中的杨贵妃

杨贵妃（719—756年），小字玉环，原籍弘农华阴（今陕西潼关县西）。14岁时被选入玄宗十八子寿王李瑁邸，后被玄宗看中。开元二十八年（740年），命高力士将她送观度为女道士，称为杨太真。天宝四年（745年）入宫，册立为贵妃。其“有姐三人，皆有才貌”，分别封为韩、虢、秦三国夫人。从兄杨钊、杨锜封官赠爵，堂兄杨国忠也当起了宰相。由此，“姐妹昆仲五家，甲第洞开，僭拟宫掖。车马仆御，照耀京邑，递相夸尚。”正可谓“一人得道，鸡犬升天”，“开元以来，豪贵雄盛，无如杨氏之比也。”而这一切，在很大程度上是因为杨贵妃不但美貌，而且善舞。

白居易在《长恨歌》中说杨贵妃：“缓歌慢舞凝丝竹，尽日君王看不足。”在杨贵妃与唐玄宗之间，歌舞成为最重要的纽带，而《霓裳羽衣舞》更是他们在生活中一个共同的爱好。张祜在《华清宫》诗中说：“天阙沈沈夜未央，碧云仙曲舞霓裳。一声玉笛向空尽，月满骊山宫漏长。”《霓裳羽衣舞》成为杨贵妃经常在唐玄宗面前表演的乐舞。杨贵妃曾自夸：

梅兰芳在京剧《贵妃醉酒》
中饰演杨贵妃



“《霓裳羽衣舞》一曲，可掩前古。”她还是跳《胡旋舞》的能手，白居易在《胡旋女》一诗中就有“中有太真外禄山，二人最道能胡旋”之句。

杨贵妃的音乐歌舞的才能还远不止此。宋代的传记体小说《杨太真外传》中记叙了许多有关杨贵妃弹琴击磬，宴享乐舞的内容：“妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天颜大悦，方知回雪流风，可以回天转地。”“妃善击磬，拊搏之音泠泠然，多新声，虽太常梨园之伎，莫能及之。”

天宝十四年（755年），安禄山起兵谋反，唐玄宗偕杨贵妃仓皇逃往四川，途径马嵬坡，六军不发，唐玄宗无奈只得杀杨国忠父子，并被迫下令缢死杨贵妃。



杨贵妃是唐玄宗后期生活中，唯一能牵动其喜怒哀乐情感的女子。在世人眼中，唐玄宗由开元圣主到天宝昏君的转化过程中，杨贵妃是使其沉溺声色之乐的首要人物，并且，奸佞杨国忠、叛臣安禄山又与杨贵妃有分不开的关系，于是天宝时代昏暗政局的形成，杨贵妃便担有不可推卸的责任。然而，杨贵妃毕竟仅是帝王手中的玩物，所谓“一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来”的专宠还仅仅是男性权贵意志的表现而已！

舞蹈《贵妃醉酒》

王屋山

王屋山，南唐时期著名舞伎。以善舞《六幺》著称于世，“低回莲破浪，凌乱雪萦风”。轻盈柔曼，飞逐惊鸿，堪称美的化身。

王屋山(961年左右)，南唐中书侍郎韩熙载家伎，以善舞《六幺》(即《绿腰》)而著称于世。韩熙载为人率性自任，尤好音乐舞蹈。南唐后主李煜即位之后，对来自北方的官吏颇多猜疑，所以韩熙载故意纵情声色以避祸。他经常延请状元郎粲、僧人德明、教坊使李家明在宅中夜宴。李后主很想知道韩熙载夜宴中烛下歌舞、觥筹交错的情态，就令画院待诏顾闳中深夜到韩府窥视，顾闳中只好靠目识、

五代顾闳中《韩熙载夜宴图》中，王屋山正在跳《绿腰》。



《韩熙载夜宴图》中，王屋山正在侍候韩熙载洗手。



心记，然后绘图献给李后主，这就是举世闻名的珍品《韩熙载夜宴图》。王屋山在韩的家伎中舞艺超群，俊惠非凡，舞姿轻柔，尤擅长舞《六幺》，因之也最受韩熙载宠爱。王屋山所舞的《六幺》在南唐是唐代留下的传统节目，属软舞。

唐贞元年间（785—805年）乐工进献唐德宗李适乐曲一首，李适命乐工摘录其中精彩部分，因名《录要》，后改为《绿腰》、《六幺》，而且广为流传，因之白居易诗有“《六幺》水调家家唱”之句。《绿腰》的舞态轻盈柔曼，节奏多变，有低回婉转，也有急速如流风回雪。唐李群玉曾有精彩生动的描绘：“南为有佳人，轻盈绿腰舞。低回莲破浪，凌乱雪萦风。坠珥时流盼，修裙欲朔空。唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。”

唐贞元年间（785—805年）乐工进献唐德宗李适乐曲一首，李适命乐工摘录其中精彩部分，因名《录要》，后改为《绿腰》、《六幺》，而且广为流传，因之白居易诗有“《六幺》水调家家唱”之句。《绿腰》的舞态轻盈柔曼，节奏多变，有低回婉转，也有急速如流风回雪。唐李群玉曾有精彩生动的描绘：“南为有佳人，轻盈绿腰舞。低回莲破浪，凌乱雪萦风。坠珥时流盼，修裙欲朔空。唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。”

经过了一个多世纪，在南唐，该舞仍保留着，并经常在贵族士大夫家和民间演出。《韩熙载夜宴图》中有一段以王屋山舞《六幺》为中心的生动描绘：王屋山生得娇小玲珑，着一袭天蓝色窄袖长衫，腰间束带，侧脸侧身，双臂成半圆形背于身后，左足微抬起，似欲踏地。

伴奏者：韩熙载击大鼓，李家明拍板，家明妹李伎弹琵琶，一男一女正在合乐拍手，是一个间歇的动势场面，乐舞还在进行中。另外，在《韩熙载夜宴图》的第三幅画面“舞后小憩”中，又一次出现了王屋山的形象，这个画面是描绘韩熙载击鼓后，手上出汗，在一间里屋更衣、洗手，而端洗手盆的就是王屋山，是韩熙载最为宠爱的乐伎，他时刻都要王屋山来伺候。在中国古代舞蹈史上，如此写实性舞蹈绘画，完美无缺地保留至今的可说绝无仅有，使千年以后的我们有幸一睹王屋山的丰采以及她优雅柔美的舞姿。

裕容龄

裕容龄，中国近代舞蹈史上引进西方舞蹈的第一人，她精湛的舞术和不懈的拓荒精神，为中国近现代舞蹈开拓了全新的发展空间。



裕容龄像

裕容龄（1882—1973年），出生于天津，父亲裕庚曾任清朝湖南监察使和湖北布政使，人称“八旗才子”。1895年，裕庚出任日本公使，裕容龄随父母赴日本。父母亲知道女儿喜欢跳舞，便请东京红叶馆的老师教授她日本古典舞蹈，但同时规定她不能登台演出。裕容龄领悟力很强，很快就学会了《鹤龟舞》等许多日本舞蹈。1899年，裕庚改任法国公使，裕容龄又有机会到了法国。1901年，热爱舞蹈的她投入正旅居巴黎从事现代舞蹈表演和教学活动的邓肯门下。她跟随邓肯3年，学习那种追求自由、表现自由的现代舞。在邓肯根据古希腊神话改编的舞剧中，舞艺精湛的裕容龄担任主

要角色。她长发披肩，一袭白纱长裙，裸露的臂膀和双足轻盈地舒展和旋转。不知内情的父母亲在台下坐着观看，简直不敢相信这亲切迷人的舞者就是自己的女儿。为了惩罚女儿不遵守家规去抛头露面，从事“贱业”，父亲关了她一星期禁闭。殊不知，裕容龄在学习现代舞的同时，思想观念也朝着发现自我、表现自我的方向转变。她并没有向父亲屈服，而是更坚定了自己对舞蹈的选择。她还师从法国国立歌剧院的名教授萨那夫尼学习芭蕾，又进入巴黎音乐舞蹈学院深造。1902年，裕容龄在巴黎再一次登台表演了《玫瑰与蝴蝶》和《希腊舞》。

1903年，裕容龄回国。第二年，慈禧太后召她入宫并批准她在宫内研究舞蹈。

1926年裕容龄演出自己创编的《扇子舞》。



从此，裕容龄和姐姐裕德龄一样，成为慈禧身边的御前女官。1905年端午节前夕，裕容龄在熙和园为慈禧演出了一次舞蹈专场。第一个节目是《西班牙舞》，一阵激越的音乐声响起，裕容龄穿着蓝色的西班牙长裙，身披带穗披肩，头戴两朵红花，手执响板，和着音乐的节拍翩翩起舞。她一会儿以快速多变的舞步行进和旋转，一会儿又似闲庭信步，以肩部动作强调高贵与端庄，充分表现西班牙民族热情、豪放的性格。与《西班牙舞》风格截然不同的《如意舞》，是裕容龄根据中国戏曲舞蹈创编的取悦慈禧的舞蹈。最后表演的是《希腊舞》，裕容龄身着古希腊宽大的图尼克服装，随着音乐节奏的快慢，调动着自己的舞步，举手投足极具自然韵味。她把邓肯的自由舞蹈呈现在慈禧和光绪面前，真不知两位“主子”看后会有什么感想。

裕容龄除了在宫中表演西方现代舞，还注意研究中国戏曲舞蹈和民间舞蹈。那时，宫里常有戏曲演出，逢年过节还有民间歌舞的走会活动。裕容龄与艺人们广泛接触，她细心观察，揣摩体会，创作了《菩萨舞》、《荷花仙子舞》、《扇子舞》、《剑舞》等具有中国韵味的舞蹈。同时裕容龄的现代舞也通过那些艺人传入民间。

1907年，裕容龄出宫与唐宝潮结婚。1916年至1935年曾先后任北平总统府女礼官和冀察政务委员会交际员。裕容龄的舞蹈表演并没有终止。1922年，她在上海真光剧场参加义演，为北平四郊灾民筹集救济款。1928年，年届四旬的她在协和大礼堂的演艺会上，表演了《华灯舞》和《荷仙龙舟会》等作品。裕容龄于1973年逝世，享年91岁。她是中国近代舞蹈史上最早学习西方现代舞的舞蹈家，虽然她的舞蹈活动主要在宫廷内进行，但她的那些独立表演的舞蹈，对于当时中国接触西方舞蹈文化，试图开拓舞蹈新发展空间具有极为重要的启蒙意义。

黎锦晖



20 世纪 30 年代黎锦晖与妻子
徐来在天津

黎锦晖，中国儿童歌舞的开创者，把舞蹈作为一种生动活泼的形式，与歌唱、表演融为一体，掀起为民众喜闻乐见的新兴歌舞运动。



黎锦晖像

黎锦晖(1891—1967年)，湖南湘潭人。他祖父是清代的知府，父亲是秀才。黎锦晖从小就饱读四书五经，稍长又学习掌握了算术、英文等初步知识，15岁报考湘潭高等学堂中部，以后又进长沙国立高等师范学校。课余时间，他大量接触民间音乐，学唱昆曲、湘剧、汉剧和花鼓戏，演奏过古琴等民族乐器。其间参加民间祭礼活动中的乐舞表演更令他难忘。而在戏剧团体“春柳社”的活动，以及他在进步文化团体“南社”的昆曲演出，则加强了他在表演艺术领域中的实践。1915年，新文化运动初露端倪。时值黎锦晖完成学业，步入社会不久。他的哥哥，曾是毛泽东国文老师的黎锦晖与著名的语言学家

钱玄同一起，反对旧学，提倡国语并发明了拼音字母，为推广国语和白话文作出了贡献。黎锦晖受其影响，积极追求民主思想，尝试运用新的作词、作曲方式。

20年代是黎锦晖事业发展的黄金时期。1921年，他编写了《新教材教科书国语课本》，由于这本书的出版，他便与儿童艺术活动结下了不解之缘。在由中华书局出版的《小朋友》周刊上，他发表了12部儿童歌舞剧本。从《麻雀和小孩》开始，在创作这些儿童歌舞剧时，他明确地从“知的方面、美的方面、情的方面”对少年儿童进行科学知识和艺术欣赏的教育，培养他们观察大自然的美丽，提炼团结、友爱、智慧等美好的情操。这些歌舞剧中有独唱、合唱及编队表演，其中穿

明月歌舞团的黎莉莉（左）
和王人美合跳《西班牙舞》



插着表演性的舞蹈和生活化的舞蹈。这些生动活泼、形式多样的歌舞剧不仅令小朋友欣喜若狂、趋之若鹜，而且在各阶层市民中得到了广泛的流传。《麻雀和小孩》曾发行达18版之多。

1927年，黎锦晖创办了中华歌舞学校。除了声乐、器乐等课程以外，学校还特别开设了舞蹈教程。同年，黎锦晖组建了中华歌舞团。团里基本上都是十多岁的孩子，其中大部分家境贫寒，还有些来自无暇顾及子女的革命者家庭。歌舞团有教授舞蹈的老师，每天早晚两次舞蹈基本训练。舞蹈课有三方面的内容：一是“艺术舞”，二是“形意舞”，三是“歌舞剧”。黎锦晖还专聘一位俄国舞蹈老师。黎锦晖的舞蹈常以一些可爱的小动物和花草作主角，舞蹈老师总是赋予剧中小动物和花草以人的魅力，要求演员根据角色选择不同的体态形象。

1928年，中华歌舞团带着新兴歌舞途经广州、香港去南洋演出。在这次巡回演出中，他们不仅表演了《可怜的秋香》、《春天的快乐》、《月明之夜》等老剧目，还上演了新编剧目《小利达之死》和《最后的胜利》。在表演形式上，既有歌舞剧，又有独唱和独舞。在表演内容上，不但有欢乐抒情的轻歌曼舞，还有感情色彩浓烈的爱国反帝政治性歌舞。新加坡、马来西亚、印尼、泰国……所到之处演出盛况空前，南洋华侨们通过新兴歌舞看到祖国的新气象，既慰思乡之情，又得到了艺术上的享受。1929年，黎锦晖从新加坡回到上海，组建明月歌舞团。1930年，明月歌舞团从北京开始在国内巡回演出。由于歌舞团声誉日隆，在大连演出时，日本舞蹈家专程来观摩演出并与演员们举行座谈会。1931年，明月歌舞团并入联华影业公司。二三十年代，独具都市文化气息的上海涌现了一批耀眼的舞蹈、音乐、电影之星，其中王人美、周璇、白虹、黎莉莉、黎锦光、聂耳等都曾是明月歌舞团的成员。

中国的歌舞剧是从黎锦晖开始的。后人对黎锦晖所创作的流行歌曲褒贬不一、毁誉参半，然而，他对儿童歌舞剧的贡献却是有目共睹、不容争议的。

吴晓邦



吴晓邦像

吴晓邦，中国新舞蹈的开山鼻祖，将舞蹈摆脱旧形式的束缚，表现时代的精神，赋予社会的使命，提高到新的审美意境。

吴晓邦(1906-1995年)，学名吴祖德，别名启明。出生于江苏省太仓县沙溪镇的一个贫寒家庭，10个月时过继给当地的吴姓大户人家作养子。5岁入私塾，7岁进小学。后随养母迁居苏州。1923年他随家迁往上海，就读于沪江大学。曾用名吴锦荣、吴祖培，由于仰慕音乐家肖邦的爱国情操和艺术才华，改名为吴晓邦。作为一名进步青年，吴晓邦学习并接受马克思、孙中山的学说，积极参加革命活动。



为开拓视野，寻求改变旧中国的道路，1929年春，吴晓邦告别养母和妻子，东渡日本进入早稻田大学学习。

一个偶然的事件促使吴晓邦走上了他毕生从事的舞蹈事业之路。一次，吴晓邦在早稻田大学的大隈会堂观看学生们演出的舞蹈《群鬼》，舞蹈借吸血鬼、饿死鬼、屈死鬼等各自寻找出路形象，象征、影射不同阶层、形形色色的人。短短几分钟的作品证明了舞蹈所拥有的力量。吴晓邦在震惊之余，决心把舞蹈作为他实现理想的突破口，用舞蹈去歌颂人性的真善美，鞭挞假丑恶。然而，运用舞蹈

吴晓邦的“天马舞蹈工作室”演出《梅花操》

吴晓邦表演舞蹈《思凡》



去表达自己的思想、追求自己的理想对于 24 岁的吴晓邦来说却是一个考验。且不说舞蹈作为一种表演艺术对肢体现力力的要求特别高，常常要求舞者从孩提时期便进行形体基本训练，而且吴晓邦在观看《群鬼》之前，可能还从未接触过舞蹈，一切都必须从零开始。于是，他

先在高田雅夫舞蹈研究所学习芭蕾，1931 年秋回国后，便创办“晓邦舞蹈学校”，推广芭蕾。但是，普通市民对芭蕾反应冷淡。或者说，在当时社会环境中，芭蕾得不到广大民众的共鸣。为此，吴晓邦再次去日本深造，悉心研究芭蕾舞蹈艺术。1934 年冬，吴晓邦回到上海。经过一年的准备，他举办了第一次作品发表会（这也是中国现代舞蹈史上第一次个人作品发表会），推出《傀儡》、《送葬》、《浦江之夜》、《幻想的破灭》等 11 个舞剧目。这些作品取材于现实生活，缩短了芭蕾与民众之间的距离。随后，吴晓邦第三次赴日本，师从江口隆哉和宫操子学习魏格曼体系的现代舞理论。现代舞的技法体系使吴晓邦逐渐摆脱古典艺术的影响，激活了他的创作灵感，其艺术思想产生了一次飞跃。

1936 年，吴晓邦学成归来，走上了倡导新舞蹈艺术的道路。1937 年 4 月，他举办了第二次作品发表会，增添了现代舞《拜金主义者》、《奇梦》、《懊恼的解脱》、《中庸者的悲伤》等节目。随着抗日救亡运动的开展，他把自己的舞蹈艺术进一步与生活结合起来，“用舞蹈向同胞们倾诉，倾诉那中华民族子孙的不屈意志。”他创作的《打杀汉奸》、《大刀舞》、《流亡三部曲》、《游击队之歌》受到了前所未有的欢迎。在根据聂耳同名抗日歌曲创作的舞蹈《义勇军进行曲》中，舞者赤足，腰系皮带，英姿挺拔，极富鼓动力的气势吸引着观众，台上台下群情激奋、融为一体。吴晓邦说：“我在这时的创作活动，是我从现实生活中找到的一条新道路，它摆脱了旧舞蹈形式的束缚，表现了时代的特点，使舞蹈

1993年，吴晓邦
在家中。



不像过去那样只为迎合有闲阶层的需要，而是成了打击敌人、鼓舞人民斗志的精神力量，这确是我的艺术生活迈

向现实主义的一个发展。”为了这个“发展”，他三次东渡日本，孜孜以求；为了这个“发展”，他背叛了旧式家庭，走上艺术生涯的不归路；为了这个“发展”，他也从一个富家子弟演变成一个自食其力的艺术家。

1938年，吴晓邦在上海中法戏剧专科学校工作期间结识了盛婕，共同的艺术追求使他们成为志同道合的伴侣。这期间，吴晓邦不仅创作了《丑表功》等舞蹈，还进行现代舞剧的实验，创作出舞剧《罂粟花》、《虎爷》等。1941年，吴晓邦、戴爱莲、盛婕在重庆举行了联合演出。主要节目有《思乡曲》、《东江》、《血债》、《丑表功》、《流亡三部曲》、《合力》等。对于这次演出，重庆《新华日报》曾作如下评论：“民族舞蹈，现在由少数的中国舞蹈艺术家在不断努力中创造建立。今天请这样理解它，它不仅是抗战史实的记录者，还是热情的宣传形式。我们非常同意，这种新的舞蹈在不断的努力创造中，一定会有它光辉灿烂的前程，与我们新中国的前程一样地向前迈进。”

1942年7月，吴晓邦在广东省曲江地区的省立艺术专科学校开设舞蹈系，这是中国最早的正规专业舞蹈教育机构。在教学中，他总结整理出一套新舞蹈基本训练教材。1945年，吴晓邦历经艰难，到达了延安。在解放区各地，他开展新舞蹈活动。1948年，他与胡果刚一起创作了大型舞剧《进军舞》，迎来了新中国的诞生。

1954年，吴晓邦任中国舞蹈研究会主席，领导中国舞蹈史的研究工作，整理记录了山东曲阜祭孔乐舞，培养了一批史论研究人员。1957年，他在广东建立“天马舞蹈艺术工作室”，继续实践他的舞蹈理论。其间，他率团演出达100多场。他还赋予传统音乐以新的思想，创作了《梅花三弄》、《平沙落雁》、《十面埋伏》等作品。吴晓邦还担任了中国舞蹈家协会主席、中国艺术研究院舞蹈研究所所长等职务。

梅兰芳



梅兰芳像

梅兰芳，京剧四大名旦之一，戏曲舞蹈大师，舞姿雍容华贵，风姿绰约，是把中国戏曲舞蹈传播海外、获得盛誉的第一位表演艺术家。

梅兰芳(1894 — 1961 年)，名阑，字畹华。江苏泰州人。京剧四大名旦之一。出身京剧世家，8 岁学戏，11 岁登台，擅演青衣、花旦、刀马旦，在长期舞台生涯中，对京剧艺术不断有所创造和发展，特别是对戏曲舞蹈的丰富和完善，有着卓越的贡献。

梅兰芳的一生创演了许多载歌载舞的剧目。在这些剧目中，他从武术、古画和



戏曲各行当演技中，提炼、编创了许多极为精美的舞蹈，如《天女散花》的绸舞、《麻姑献寿》的袖舞、《黛玉葬花》的锄舞、《廉锦风》的刺蚌舞和《霸王别姬》的剑舞，脍炙人口，传诵世界。在一些传统青衣剧目中，如《宇宙锋》、《洛神》、《贵妃醉酒》等，他出色地运用舞蹈表现人物。许多技巧，在他的巧妙安排下成为描绘人物心境、塑造人物形象的点石成金的舞蹈语汇。如《贵妃醉酒》里的醉态的表演，他运用了“卧鱼”，表现杨玉环醉中嗅花的情态，把生活中不美的醉状，化为美的艺术，给观众

梅兰芳在京剧《宇宙锋》中饰演赵艳容



梅兰芳在京剧《御碑亭》中饰演孟月华

留下不可磨灭的印象。他的唱腔圆润甜美，与雍容华贵、风姿绰约的舞姿相适应，创造了饮誉海内外的独特的京剧艺术，被世人称“梅派”。梅氏一生的艺术活动，体现了不断革新、精益求精的精神。他的艺术具有平易近人、博大精深的特色。梅派唱腔易学易唱，却难于精通，他的舞蹈技巧也在平易中蕴藏着深邃的内涵。这是由于他对每一种舞姿的提炼，都经过反复推敲的结果。1919年，梅兰芳首次出国访问日本，受到极大欢迎，日本的舞蹈家为之倾倒，一时“名优况效其舞姿，谓之梅舞。”1930年，他访问美国，在《霸王别姬》和《红线盗盒》中表演的剑舞，被美国艺术评论家称为“形式和象征性紧密结合，灵巧熟练而优美的杰作”。

梅兰芳不但被称为戏曲舞蹈家，而且还被推崇为“难得的武术家”。他的剑舞除运用了武术中剑术技巧外，还广泛吸收了拳术、刀、铜等兵器的招数。他从形意拳、太极拳中吸收了内劲和步法，化入《夜深沉》曲的舞步中。经过几十年的琢磨，他这套剑舞已经成为不可多得的艺术珍品。1955年拍摄《梅兰芳的舞台艺术》纪录片时，他又寻师学剑，精研细琢。正因为他具有这种广收博采、精孕善化的精神，才使他创造出许多优美而深情的古代妇女形象，不管是挂帅出征的巾帼英雄穆桂英，还是哀艳悲切而又富于反抗精神的权臣之女赵艳容，或是深宫独醉、心情复杂的杨贵妃……这些身世不同，遭际各异的人物，都成为人类表演艺术画廊里的不朽之作。他的艺术在国外有很大影响，他是把中国戏曲和舞蹈传播到国外并获得国际盛誉的第一个表演艺术家。斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、丹钦柯、布莱希特等世界著名的表演艺术家都给予他很高的评价。

欧阳予倩



欧阳予倩像

欧阳予倩，舞蹈理论家，戏剧艺术家，“南欧北梅”，与梅兰芳并驾齐驱的舞蹈大师，对中国戏曲舞蹈作出了创造性的贡献。



欧阳予倩(1889-1962年)，原名欧阳立袁，号南杰，艺名莲笙，兰客、桃花不疑庵主，湖南浏阳人。自幼读“四书五经”，还学习英文、地理，维新派著名人物唐才常是他的蒙师。1903年即东渡日本留学。1907年参加新剧团体春柳社，开始演剧活动。1907年6月在东京本乡座演出《黑奴吁天录》，成为中国话剧的开端。他在剧中表演四少女舞，是他在舞台上出现的第一个角色。后又在法国萨多的话剧《热血》中饰演女主角杜斯克，表演十分成功，在留学生中反响强烈，得到很高评价。1916年始从事京剧表演和创作，努力于戏曲改革工作。从事京剧表演艺术多年，创造了独特的表演风格，与梅兰芳齐名，有“南欧北梅”之誉称。他在戏曲中表演舞绸的技巧很高，双手能同时舞动两条6米多长的长绸而不用绸棍，长绸在他手中抛、接，得心应手、运用自

欧阳予倩在《黛玉葬花》中饰演林黛玉



欧阳予倩等编导、戴爱莲表演的《和平鸽》。

如，舞出的绸花在空中飞舞变幻莫测。他对戏曲中的舞绸及舞蹈作了创造性的发展。同时对于吴晓邦开创的新舞蹈在我国的传播给予热情的支持。新中国成立

后，曾担任中央戏剧学院院长。1951年创办了由吴晓邦主持的舞蹈运动班及由朝鲜舞蹈家崔承喜主持的舞蹈研究班，为新中国培养了一大批舞蹈骨干。20世纪50年代在他的支持下，中央戏剧学院舞蹈团（中央歌舞团前身）成立。1950年他亲自参加舞剧《和平鸽》剧本创作及编导。50年代中期在中国舞蹈艺术研究会创建的中国古代舞蹈史研究组任艺术指导。1956年带领研究组及《舞蹈》编辑组将《全唐诗》中有关乐舞、服饰资料摘录出来，编辑成书，取名《全唐诗中的乐舞资料》，在国内外具有深远影响。他也曾带领研究组编写的《中国古代舞蹈史长编》，主编的《唐代舞蹈》初稿，是我国首次出版的一部古代舞蹈史（断代）专著。在舞蹈史研究中，他认为继承不是目的，是为了发展、创造，要在传统的基础上建立新中国的舞蹈艺术。无论传统舞蹈达到什么高度，也不能和今天的舞蹈相比，今天的舞蹈要比唐代高许多倍。他是我国舞蹈史学科的主要开创者和奠基人，为中国舞蹈史的研究工作做了杰出的贡献，1960年当选为中国舞蹈家协会主席。



《人面桃花》中桃花仙子舞蹈演员与编导欧阳予倩合影

戴爱莲

戴爱莲，中国新舞蹈的先驱，以一腔火热的爱国之情和对舞蹈矢志不渝的热爱，极大地推动了中国现代舞蹈的发展。



戴爱莲像

戴爱莲(1961年)，祖籍广东省新会县，出生于三代侨居在西印度群岛特立尼达的家庭中。母亲爱好音乐，小小的她常随母亲的琴声翩翩起舞。10岁时，父母亲便送她进岛内唯一的舞蹈学校学习芭蕾。14岁时，她随母亲去英国伦敦定居，在那儿学习芭蕾9年。这期间，由于父亲经营不善，家境日渐贫困，她只能勤工俭学，设法自谋生计。她创作了《波斯广场的卖花女》、《杨贵妃》、《伞舞》等作品。其时，德国表现主义舞蹈奠基者魏格曼在伦敦设有舞蹈工作室。戴爱莲非常倾慕现代舞那种不受拘束、感情自由奔放的表现力。她投身舞蹈工作室学习现代舞，并把古典芭蕾系统化的技术糅入自己的舞姿中。

这种把古典芭蕾与现代舞互相借鉴、互为补充的努力却受到门户之见很深的老师的排挤。但这却更坚定了戴爱莲学习现代舞的决心。经过激烈的竞争，她终于进入现代舞的权威拉班的学生尤斯开办的舞校。学习掌握了拉班有关情感表现方面和舞台表演技术方面的理论以及舞谱，终于成为一名既精通芭蕾又掌握现代舞的年轻舞蹈家。抗日战争爆发后，她在伦敦多次参加为筹集抗日资金而举行的义演，参演的舞蹈作品是自己创作的《惊醒》、《前进》等。1939年底，戴爱莲毅然离开英国，只身返回祖国。1940年1月抵达香港，从此她把自己的命运紧紧地与祖国人民联系在



戴爱莲表演舞蹈《哑子背疯》

一起。

在香港，戴爱莲为组织义演结识了叶浅予先生。从此，叶浅予便成为她的“跟包”，一跟就是10年。在宋庆龄为他们主持婚礼以后，1940年的春天，他们取道澳门到了桂林。他们无暇顾及桂林的青山绿水，却对欧阳予倩招待他们看的地方戏——“桂戏”情有独钟，这是戴爱莲初次接触中国戏曲中的舞蹈身姿。为她日后采集、整理民族民间舞蹈埋下了伏笔。她拜桂剧名演员“小飞燕”为师，整理出《哑子背疯》成为她的保留节目。戴爱莲辗转到达重庆时，正值日本侵略者对重庆进行连续一周的大轰炸。她和重庆人一起经历了血与火的洗礼，经受了战争的考验，感情上与祖国人民更加息息相关。在重

戴爱莲与中外青年一起跳“人人跳”舞蹈



戴爱莲表演舞蹈《苗家月》



庆，她结识了音乐家马思聪，并把马思聪的两首小提琴曲《思乡曲》和《新疆舞曲》编成两个独舞节目。与此同时，《游击队的故事》、《空袭》、《东江》等抗日题材和现实生活题材的舞蹈也相继问世。1942年，她应教育家陶行知先生之邀，创办育才学校舞蹈组。戴爱莲在广西学习桂剧舞蹈和瑶族舞蹈，创作了《瑶人之鼓》、《苗家月》。1945年，靠叶浅予

卖画所筹之款夫妻俩深入康藏地区采风，戴爱莲采集到大量藏族舞资料，编成了《春游》、《巴安弦子》等节目。1946年3月，由叶浅予组织并担任公共关系联络者和海报设计者的“边疆音乐舞蹈大会”在重庆上演。藏、维、彝、瑶、羌、汉族等色彩绚丽、风格鲜明的民族舞蹈一时轰动山城。8月，这台节目又赴上海公演。中国的民族民间舞蹈传遍了大中学校。这次演出，不仅使中国民族民间舞登上了现代舞台，而且掀起了民间舞普及的高潮。

新中国成立以后，戴爱莲除了组建专业舞蹈团体并担任领导职务之外，仍然孜孜不倦地在舞蹈创作中追求中国舞蹈的神韵。由她创编的《荷花舞》取材于流传在陇东、陕北的民间舞《荷花灯》。她用高超的编舞技艺进行再创造，而女子双人舞《飞天》是国内第一次向敦煌壁画汲取养料而创作的舞蹈。戴爱莲不仅自觉地发掘、整理中国的民族民间舞蹈，并积极把它介绍到国际舞台上去。1980年以来，她主持举办拉班舞谱学习班，为中国培养了一批拉班舞谱人才。为促进中外舞蹈文化交流，她每年往返于英国和中国，从事研究、传播活动。1981年5月，英国皇家舞蹈学院把戴爱莲的头像陈列于学院大厅。同年，瑞典斯德哥尔摩舞蹈博物馆收藏这尊雕像的复制品，以表彰她为发展国际舞蹈事业所作的努力。

康巴尔汗

康巴尔汗，“天山之花”，维吾尔族舞蹈家，新疆舞蹈事业的开拓者，把新疆传统民族自娱性舞蹈发展成当代舞台艺术，是“新疆第一舞人”。



康巴尔汗像

康巴尔汗(1922-1994年)，维吾尔族舞蹈家。生于新疆喀什一个民间艺人家庭。1927年随父母到前苏联，1935年考入乌兹别克斯坦芭蕾舞学校学习舞蹈。两年后加入塔什干红旗歌舞团，在大型歌舞剧《安娜尔罕》、《划船曲》中担任重要角色，并在许多舞蹈中担任独舞或领舞，显示出她特有的端庄典雅的艺术气质和超人的表演才华。在此期间，她还曾到莫斯科的克里姆林宫，与苏联最著名的舞蹈家乌兰诺娃、别列申斯卡娅一起登台，为斯大林等前苏联领导人表演维吾尔族舞蹈《林帕黛》。

1942年，康巴尔汗与母亲和妹妹一起回到祖国，为创建新疆舞蹈事业努力奔波。1947年，康巴尔汗随新疆青年歌舞团赴上海、杭州、台湾等地巡回演出，表演了《林帕黛》、《乌夏克》、《盘子舞》等舞蹈作品。她的表演，给上海、杭州等大城市里的人们，吹来一阵清新的边疆艺术之风，使人们第一次有机会亲眼目睹新疆歌舞艺术的风采，也知道了康巴尔汗这个响亮的名字。她被人们亲切地称为“天山之花”。



康巴尔汗表演新疆维吾尔族古典舞

“新疆第一舞人”。

全国解放以后，康巴尔汗在新的历史条件下，更大地发挥了一个艺术家的

的作用，成为新疆舞蹈艺术教育事业的开拓者和奠基人。她不但自己坚持登台演出，而且还在新疆各地开办舞蹈学习班，教授舞蹈，培育新人。她主持编定了许多舞蹈教材，将散布在新疆各地的民间舞蹈，加以整理、归纳、完善，使之系统化和典型化。把新疆地区各民族的自娱性民间舞蹈，发展成为具有舞台表演艺术水准的剧场艺术形式。对于有着悠久舞蹈传统历史的新疆来说，这是一个极为重要的历史转变。

1950年的国庆节前夕，康巴尔汗来到北京，作为新疆代表团一名艺术家成员参加国庆大典。在接受国家领导人的接见时，毛泽东主席握着她的手说：“我熟悉你的名字，我知道你。”

《林帕黛》及其姐妹篇《乌夏克》，是康巴尔汗的成名作。《盘子舞》是她舞蹈艺术成就的最高代表作，使许许多多人为之倾倒。康巴尔汗的舞蹈风格典雅中透露出温馨、高贵中传达出亲切，自然而流畅。

康巴尔汗是以她端庄、潇洒、流畅的舞蹈风格，赢得了人们极大尊敬，成为一位跨时代的舞蹈艺术家。



康巴尔汗等表演《维吾尔族双人舞》

贾作光

贾作光，“草原之子”，蒙古族舞蹈艺术的奠基人，他为中国舞蹈艺术作出的开拓性贡献，使他无愧于跻身舞蹈先驱者的行列。

贾作光(1923 -)，出生于东北沈阳，父亲是一名小职员。1937年，贾作光因家贫辍学，进厂作学徒工。15岁时考入“满洲映画协会”少年舞蹈班，得到日本现代舞大师石井漠的亲授，除接受严格的芭蕾、现代舞的形体训练外，还学习西洋古典音乐、绘画、文学……先天的秉赋和超乎常人的刻苦，使他很快在舞蹈界崭露头角。

为了躲避日本军队的“抓兵”，他辗转逃离故土到达北平（今北京），于1942年举办个人作品展示会，演出了《故乡》、《国魂》、《少年旗手》、《魔》等，以充溢着正义感、民族情的舞蹈，唤起“不愿作奴隶的人们”。

贾作光舞蹈生涯的重大转折，是40年代后期，在吴晓邦的引导下，到达了内蒙古新解放区。广袤草原发生的旷世之变，激发起年轻人的无比热情，向往穿起蒙古大袍，骑上骏马投入草原的怀抱。他与蒙古族阿妈谈家常；与青年人一起驯马、挤奶、割草；节日里，他参加骑射、摔跤；宴席上他一同饮酒、歌唱。他尤其喜欢牧民们的舞蹈：“多么壮美，多么丰富，我简直惊呆了，我渴望用舞蹈与他们



贾作光编导、表演的《敌马舞》（吴化学摄）。



贾作光编导、表演的《雁舞》

对话。”

于是，他像一个“淘金者”，悉心挖掘、采集遍布于草原植根于人民的舞蹈，创作了大量的反映草原生活的舞蹈作品，这些作品具有浓郁的生活气息、绚丽的民族色彩和精深的舞蹈技艺。那形象鲜明的舞蹈深得牧民们的喜爱，使之觉得那就是他们“祖传”下来的。

在中国现代舞坛上，贾作光具有特殊的地位，他从20世纪40年代至80年代，在长达40余年的时间里，不断有优秀的舞蹈作品问世，这些作品都在一定程度上代表着中国舞蹈家们在新时代所取得的成就。40年代，贾作光以《牧马》和《雁舞》确立了他在舞蹈界的地位；50年代，他创作了《鄂尔多斯舞》和《挤奶员舞》，使他蜚声海内外；80年代的独舞《海浪》，则更跃动着贾作光的舞魂，具有震撼人心的艺术感染力。

贾作光也许是中国当代舞蹈界拥有别名最多的艺术家。他是满族人，但是由于他对蒙古族舞蹈的突出贡献，蒙族人民称呼他为“呼德音夫”（草原之子），也有许多人叫他“玛内”贾作光，意思是“我们的贾作光”。不仅是蒙族同胞这样称呼他，而且许多其他民族的同胞也这样称呼他。因为他就像一团火，无论走到哪里，哪里都会燃烧起舞蹈的熊熊大火。贾作光把蒙古族民间的、宗教性的舞蹈，提炼和发展成一种具有高度艺术性的、在全国有广泛影响的舞蹈。因此，他被称为蒙古族艺术舞蹈的奠基人。

贾作光作为艺术家对于中国现当代舞蹈的贡献，可以从下面一件事情上得到体现：在蒙文里，原来没有“舞蹈”这个词。因为贾作光对蒙族舞的杰出贡献，因为他对蒙族舞规范的训练体系和表演动作所做的首创性工作，使得蒙古族舞蹈变得如此丰富和重要，以至于蒙语词库里增加了一个新词汇：布吉格（舞蹈）。



花

舞蹈，表达情感的极致手段和最高形式，如大海般浩瀚、星汉般璀璨的舞蹈艺术，净化人的心灵，提升人的境界，享受高峰体验，进入想象空间。

把身体变成发光的流体，完全让心中的灵感支配身体动作。在这种神力作用之下，灵魂完全占有了人体，使它变成了发光的、流动的云。

——[美国]邓肯

红绸舞

《红绸舞》，中国汉族民间群舞，中华民族 20 世纪舞蹈经典，锣鼓喧天，彩绸飞舞，以民间传统舞形式表达民众欢欣鼓舞欢庆节日的盛宴。

《红绸舞》，中国汉族民间群舞，金明编导。1950 年由长春歌舞团首演。1951 年获第三届世界青年联欢节舞蹈比赛一等奖。它是根据汉族民间秧歌舞中的舞绸动作和传统戏曲中表现仙女御风而行、轻盈飘逸飞舞的“长绸舞”进行加工发展创作而成。舞蹈在热烈欢快的音乐声中启幕，四对青年男女手持红绸，跳着“大秧歌步”，时而方块变半圆，时而擦身互换位置，时而聚、时而散……一对少女从舞

1950 年，《红绸舞》演出现场（李兰英摄）。





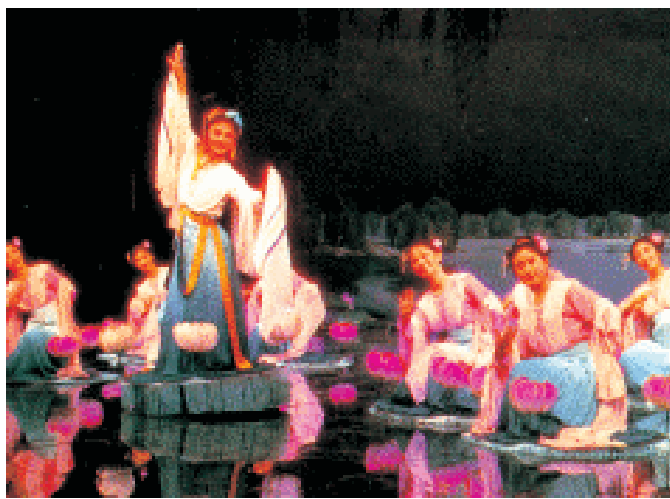
《红绸舞》(李兰英摄)

动的圈中一跃而过，一会儿扭着“秧歌十字步”，一会儿转圈，红绸时而轻盈向上，时而“左肩花”、时而“右肩花”，配以“倒踢紫金冠”、“点步翻身”，长绸飞舞，飘然若仙。当旋律发展至欢快高峰时，一群男女涌上舞台，女子作“立波”、“云花”，两排穿插成一斜排“串翻身”；男子则甩着“冲天炮”，似无数的团团火焰在云霄中放射。刹那间从舞者一致面向舞台中心的左右大车轮，红火欢腾。最后，台后呈弧形“横波”，前面两位少女连续“点步翻身”，在欢乐、激昂的音乐中结束全舞。

《红绸舞》创作于新中国诞生不久，她通过舞者手中红绸不断飞舞流动的各种线条所组成的丰富多彩、变幻无穷的画面，直接抒发出刚刚获得解放的中国人民强烈的喜悦之情。该舞蹈在民间秧歌的基础上，注入弹跳的律动，加强动作的热烈欢快的情绪；横波、立波、肩圈、大车轮的展开，形成了丰富生动、多彩多姿的流动造型，蹦子、射雁、翻身、倒踢紫金冠等传统戏曲语汇的纳入，更增强了整个舞蹈的艺术表现力。舞蹈在内容和形式上达到了完美的统一，既具有强烈的时代气息，又有浓厚的民族风格，因此焕发出震撼人心的艺术力量。

荷花舞

《荷花舞》，中华民族 20 世纪舞蹈经典，汉族民间舞的范例，通过纯洁高贵的荷花，歌颂祖国的繁荣昌盛和对未来的美好憧憬。



民间舞《荷花舞》

《荷花舞》，戴爱莲编导，创作于 1953 年。同年获布加勒斯特世界青年联欢节银奖；1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。

《荷花舞》取材于甘肃陇东的“荷花灯”舞蹈。“荷花灯”

在民间多半是在元宵节的时候表演，由一位长者带领着一队儿童，手持荷花灯边歌边舞。戴爱莲去掉了表演者手持荷花灯，改由白荷率群荷齐舞，保留碎步和碾步，并美化形态舞姿。富有唐代遗韵的服装由画家张正宇和郁风设计。音乐由作曲家刘炽、乔谷根据陇东民歌“杨燕麦”为基调重新创作，并用大型乐队演奏。

舞台上，演员们饰演的荷花是圣洁、温柔和不争的象征。它们“无半点喧热态，自有一种融合闲逸之趣，浮动丘壑间”，这种于平淡中见绚丽的境界，正是中国舞蹈所要体现的韵味和意境。

叶浅予《荷花舞图》



《荷花舞》已流行了半个世纪，早已成为中国抒情舞蹈的精品。谁没有看过《荷花舞》中那妩媚绰约的舞姿？我们看见：淡粉色的群荷从台侧碎步移出，裙下摆的荷叶盘上四面各有一支荷花，她们按变化多姿的圆形蜿蜒曲折地流动着。平稳舒展之中，她们又面向观众以碾步轻轻移动，似荷花在微波中荡漾。这里没有清风却闻花香，没有湖水却见涟漪。领舞的白荷融入了群荷之中，会意的微笑、顾盼的眼神传递出她们的自由自在、生机盎然的气息。

你看过现代画家黄永玉画的荷花吗？写意的荷叶密密铺陈着，两三支荷花似集万物精华，尖挺地放射着精灵气。而《荷花舞》，只有统一的台步、素淡的色彩、



简约的队形。其留下的空白，为观众提供了美妙的想象空间。你可以感叹荷花出污泥而不染，你也可以畅想人生欣欣向荣的未来，正可谓“寥寥数笔，正不减千乘万骑”。

戴爱莲在指导排练《荷花舞》



飞天

《飞天》，中国古典舞，中华民族 20 世纪舞蹈经典。中国当代第一部取材于敦煌壁画的舞蹈，成功地运用戏曲中的长绸舞，提升到诗的意境。



叶浅予《飞天图》

《飞天》，又名《长绸舞》，中国古典女子双人舞，戴爱莲编导。资华筠、徐杰于 1954 年首演。著名美术家张光宇、叶浅予、郁风、肖淑芳等都先后为舞蹈设计过服装。1955 年获华沙第五届世界青年联欢节舞蹈比赛铜奖。1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。

飞天是中国古代壁画中大量出现的舞蹈形象，其中尤以敦煌莫高

窟壁画中的飞天最为优美生动。她们往往出现在佛说法的庄严时刻，手执莲或手托花盘和乐器，飘然起舞。她们丰满丽质，体态婀娜多姿，尤其是超过身长几倍的飘带，成为飞天肢体的延伸也是整体形象的有机组成部分。飘带的上下流转翩舞，使形象显出迅疾的速度感和强烈的舞蹈动势。李白《古风》诗“素手把芙蓉，

舞蹈家资华筠和徐杰合
演舞蹈《飞天》



“虚步蹑太清。霓裳曳广带，飘拂升天行”道出了唐代飞天的天衣飞扬、仪态万方的特征。

《飞天》舞蹈，吸收了中国古代壁画中飞天的舞风、舞意、舞姿、舞韵以及民族气质和浪漫主义艺术风格，继承和发展了中国传统舞蹈中长绸舞的技法，以凝练的舞蹈语汇，抒情浪漫的表现手法，神形兼备地将“飞天”的形象呈现于舞台。这种呈现，并非是简单的描摹再现，而是以绸带飞扬瞬间的舞姿造型和流畅、滑翔、腾跃的步伐，表现翱翔于蓝天苍穹的一种诗的意境，倾注了编创者对自由、光明的向往和追求。

《飞天》是中国当代第一部取材于敦煌壁画的舞蹈，首开中国古典舞以敦煌壁画为素材的“敦煌舞”流派之先河。它是戴爱莲继《荷花舞》之后又一部代表作，在中国古典舞的发展史上占有十分重要的地位。

1998年，总政歌舞团演出舞蹈《飞天》。





宝莲灯

《宝莲灯》，标志着中国民族舞剧的诞生，以浪漫主义创作手法结合戏曲舞蹈和民间舞蹈的有机融合，赋予舞剧以震撼人心的力量。



舞剧《宝莲灯》

《宝莲灯》，新中国成立后创作的第一部大型民族舞剧。李仲林、黄伯寿编导。赵青、傅兆先等主演。1957年由中央实验歌剧院舞剧团首演。

《宝莲灯》是我国流传很广，人民大众所熟悉和喜爱的优秀古典神话传说之一。舞剧《宝莲灯》共三幕六场。通过三圣母不甘心于仙界的冷清孤寂的生活，羡慕人间男女情爱的幸福生活，下凡人间，与书生刘彦昌私定终身结为夫妻，并生一子沉香。由于三圣母冒犯仙规，被其兄长二郎神压在华山下。沉香被霹雳大仙救走，将其养大并传授武艺，告知身世，赐予劈山神斧，让他去华山救母。沉香历经艰难，战胜



天兵天将，打败二郎神，劈开华山，最后三圣母、刘彦昌、沉香得以团聚。这个神话故事，表现了人民群众那种反封建束缚、争自由求幸福的意志以及善战胜恶、光明战胜黑暗的理想和愿望。

《宝莲灯》采用中国戏曲舞蹈的基本语汇和民间舞蹈形式，如长绸舞、剑舞、花鼓灯、大头舞，以及古典戏曲中的武术、开打等技巧，同时还借鉴印度的佛像造型和芭蕾的组合方法。不同舞种的有机融合，大大增强了作品的艺术表现力。舞剧中道具的使

舞蹈《宝莲灯》中
傅兆先饰演刘彦昌

舞剧《宝莲灯》第六场“劈山救母”



用十分巧妙，宝莲神灯的使用即起着

贯穿全剧的纽带作用；又如三圣母红色“长纱”，作为父子相认的信物，使剧情得以顺利发展。

舞剧以浪漫主义的创作方法，给观众提供了凡人与天神间恩仇纠葛的奇异画面，同时又透射出现实生活中的悲欢离合。幻想与写实相统一，使作品富有感人的力量。舞剧是在20世纪50年代初“百花齐放，百家争鸣”的方针指引下，培养起来的一朵舞坛奇葩。舞剧《宝莲灯》的创作成功，标志着中国民族舞剧的诞生，使中国舞剧艺术从此进入了一个新的历史阶段。虽然这只是创建民族舞剧的一种尝试，而且在编舞形式上还留有外来的痕迹，但是它已树立了中国古典民族舞剧的一种较为完整的样式，为中国舞剧的民族化开辟了道路，为以后大批不同形式的优秀舞剧的创作提供了宝贵的经验。

舞剧《宝莲灯》，赵青饰演三圣母



春江花月夜



戴爱莲和陈爱莲，一对师生在一起。

《春江花月夜》，中国古典舞，中华民族 20 世纪舞蹈经典，从戏曲中提炼语汇的古典舞，表现一位古代少女对爱情和美好生活的向往。



《春江花月夜》，中国古典女子独舞，栗承廉编导，陈爱莲主演。1959年、1962年，分别获“维也纳第七届世界青年联欢节”和“赫尔辛基世界青年联欢节”金奖。1994年获“中华民族20世纪舞蹈经典作品”金像奖。舞蹈根据同名乐曲创作。乐曲《春江花月夜》原是作曲家柳尧章根据传统琵琶曲《夕阳箫鼓》改编的，表现夕阳西下时箫鼓伴奏下渔人摇橹归舟轻歌曼舞的动人景象。舞蹈给这首乐曲以新的诠释，赋予其全新的艺术形象。舞蹈共分三段，表现了一位古代少女在春天的月夜，漫步江边花丛中，通过“闻花”、“听鸣”、“照影”、“学飞”及“向往”等细节，表现了少女对未来幸福生活的憧憬和向往。

《春江花月夜》的舞蹈语汇采用了

舞蹈家陈爱莲1959年表演《春江花月夜》（郑震孙摄）



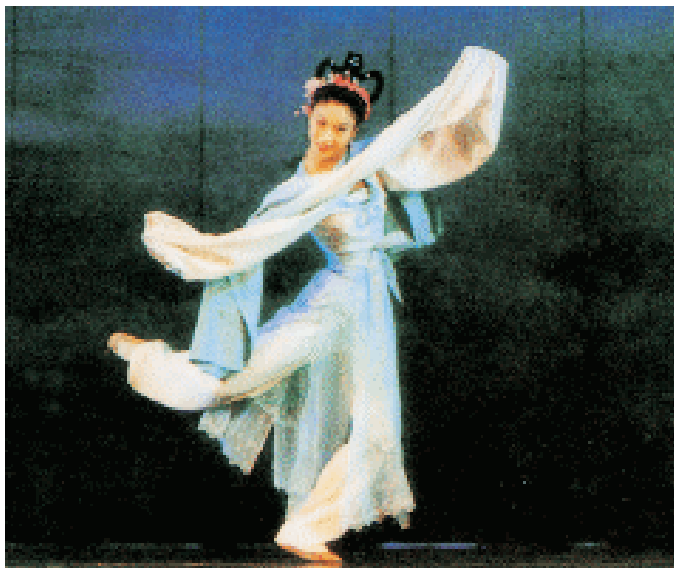
20世纪50年代梁素芬表演的《春江花月夜》

中国古典舞中的托掌、按掌、卧鱼、平转、翻身等动作，同时结合传统戏曲的表现手法。舞者身穿蓝色衣裙，双手持白色羽毛折扇，形象优美绝伦。

在舞蹈中，扇子的运用极为成功，舞者时而将扇贴于背后，时而双扇遮面；时而打开，时而摺合，将少女羞涩、妩媚、含情脉脉的形象表现得淋漓尽致。

《春江花月夜》的成功，除了因为编导栗承廉具有较深的中国古典舞的造诣和编舞的技巧能力外，还与陈爱莲驾驭中国古典舞风韵、动律的修养和细腻、深情的表演息息相关。她出色地塑造出一个典型的古典少女的舞蹈形象。

陈爱莲1952年考入中央戏剧学院舞蹈团学员班，1954年进入北京舞蹈学校进修。她学习刻苦、努力，再加上其良好的身体素质和表演才能，使她成为一个出色的舞蹈演员。她塑造的许多具有不同鲜明性格的人物形象，给人们留下了深刻的印象，在国际上也广受赞誉。



20世纪80年代演出的《春江花月夜》

小刀会

《小刀会》，中国民族舞剧，中华民族 20 世纪舞蹈经典之作，以江南民间舞和武功为舞蹈语汇，具有鲜明的民族风格和时代精神，为中国舞剧现实题材的创作提供了范例。

《小刀会》，张拓、白水、仲林、舒巧、李群等编导。1959 年上海实验歌剧院首演。1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。舞剧中的“弓舞”获“维也纳第七届世界青年联欢节”金奖。

《小刀会》主要表现太平天国时期，上海小刀会起义军反抗封建满清王朝和帝国主义列强统治的传奇故事。全剧共分六场，即：起义、胜利、抗议、夜袭、求援、突围。成功地塑造了起义军领袖刘丽川、潘启祥和周秀英三个英雄人物的形象。舞剧中为了塑造人物设计了两条线：一条是情节线，以刘丽川、潘启祥、周秀英为代表的中国人民的一方同帝国主义及其走狗的一方所展开的生死搏斗。另一条是感情线，即周秀英和潘启祥在艰苦战斗中建立起的真挚爱情和战斗友谊。《小刀会》最重要的一场戏



是点春堂拒降，这是全剧高潮，处在这个内外矛盾交织中心的人物是周秀英。在强敌迫城、危在旦夕的生死关头，她知道了心爱的战友牺牲的噩耗，以化悲痛为力量的动人场景，刻画出小刀会英雄宁死不屈的

舞剧《小刀会》中的《弓舞》（夏道陵、尹福康摄）



舞剧《小刀会》中的“起义”场景。

光辉形象。

《小刀会》是反映晚清时期上海地区的农民反帝反封建的革命暴动，因此采用了从戏曲中提炼出的中国古典舞和江南地区流行的民间舞为主要舞蹈语汇。为了塑造鲜明的人物形象，剧中主要人物借助于戏曲行当的表演技巧，如采用老生身段表现刘丽川的果敢老练，采用武生身段表现潘后祥的刚强勇猛，用武旦身段表现周秀英的英俊矫健，用袍带丑和架子花脸的身段，来表现反面人物吴健彰既昏庸又凶险的两面性格。舞剧中情节舞的特点是“舞中有戏”，要求独舞和双人舞准确的揭示规定情境中角色的内心世界。舞剧中表演舞的特点是“戏中有舞”，要求色彩性表演舞的穿插安排，必须在舞剧规定情景中是合情合理的。如第二场中的欢庆胜利，就采用了《大鼓凉伞》和《花香鼓舞》，前者动作威舞、气势雄壮，具有阳刚之美；后者舞姿优美、清新流畅，具有阴柔之美。第六场周秀英在点春堂率起义军操练杀敌技艺的《弓舞》，是根据武术和川剧身段发展创作的。其中托举的舞蹈造型，有的则是表现追射空中的飞鸟，有的是男兵协助女兵登高射箭。这段舞蹈出色地表现了起义军在被围困时毫不畏惧的昂扬斗志和英雄气概。

《小刀会》的音乐具有浓烈的民族风格，它以古典和民间曲调为基础，采用广东乐曲《赛龙夺锦》的引子作为主题旋律，富有浓郁的江南风味。

20 世纪 50 年代是中国舞剧创作起步和发展的时期。舞剧《小刀会》的成功，为中国现实题材舞剧的创作提供了成功的范例，也奠定了坚实的基础。

鱼美人

《鱼美人》，中华民族 20 世纪舞蹈经典，中国芭蕾舞剧，将中国古典舞和民间舞的风韵融入西方芭蕾，表现中国神话题材的成功之作。

《鱼美人》，1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。

舞剧《鱼美人》是由北京舞蹈学校第二届舞蹈编导训练班，在总导演古谢夫指导下集体创作而成的。编剧是李承祥、王世琦、栗承廉。作曲是吴祖强、杜鸣心。由陈爱莲、王庚尧、陈铭琦等于 1959 年首演。

《鱼美人》取材于民间传说，共分三幕五场。美丽的鱼美人与勇敢的猎人相亲相爱，而山妖施展魔法破坏他们的爱情。鱼美人和猎人历经艰险，堕海宫、闯魔穴，终于斩除山妖，两人结为百年之好。



《鱼美人》采用古典芭蕾的艺术形式和结构方法，突出双人舞的表现并以此来贯穿全剧。编导们还把中国古典舞和民间舞的素材和风韵融

舞剧《鱼美人》，陈爱莲饰演鱼美人（李兰英摄）。



舞剧《鱼美人》第二幕“鱼美人与猎人的双人舞”。

入舞剧中，尽量避免哑剧程式，而是通过舞蹈语汇来展示情节和塑造人物。其中群舞片段具有芭蕾舞剧“代表性舞蹈”的风格，像《珊瑚舞》、《人参舞》、《琥珀舞》、《蛇舞》，都具有个性鲜明的特征。虽然《鱼美人》表现的是超凡脱俗的仙凡之恋，但由于它是一个中国神话题材，采用了大量的民族民间舞蹈，音乐和舞蹈相当贴近中国观众的审美需求，所以它没有那种西方浪漫芭蕾所具有的不切实际的、飘逸空灵的仙气，却获得了一种喜闻乐见的亲和力。舞蹈家陈爱莲技艺娴熟，动作轻盈流畅，准确出色地塑造了鱼美人的舞蹈形象。《鱼美人》连演了一个多月，场场爆满，可见文艺界和观众对它的关爱。

1979年，中央歌剧院芭蕾舞团将《鱼美人》完全改编为芭蕾形式再度演出，其中，有五段双人舞，完全采用古典芭蕾双人舞的完整结构形式。通过芭蕾的舞蹈语汇、足尖技巧与中国古典舞蹈的身段、造型相结合的手段塑造鱼美人和猎人的形象。某些特殊角色舞如人参老人舞和群舞依然采用民间舞的姿态和动作。舞剧《鱼美人》这块璞玉浑金再一次通过芭蕾舞剧的形式大放异彩。

红色娘子军

《红色娘子军》，中国芭蕾舞剧，中华民族 20 世纪舞蹈经典，中国第一部真正意义的芭蕾舞剧，具有里程碑式的开拓性意义。



芭蕾舞剧《红色娘子军》

《红色娘子军》，三幕公场合芭蕾舞剧，李承祥、王锡贤、蒋祖慧编导，白淑湘、钟润良、刘庆棠等主演，1964 年由中央歌剧舞剧院芭蕾舞团首演。1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。

我国从 1957 年起，由一些舞蹈团体先后引

进演出了如《关不住的女儿》、《天鹅湖》、《海侠》、《吉赛尔》、《巴黎圣母院》等世界著名的芭蕾舞剧。随着社会的发展，时代的进步，从 1964 年起，开始了创作中国自己芭蕾舞剧的探索，而《红色娘子军》即是中国第一部真正意义上的芭蕾舞剧。它的上演曾引起了巨大的轰动。

《红色娘子军》用芭蕾舞的形式，取材于现实生活，一反西方芭蕾多以王子与仙女为主人公谈情说爱的模式，而是表现中国人民的生活和斗争。舞剧表现了在中国第二次国内革命战争时期的海南岛，中国工农红军娘子军连党代表洪常青化装侦察途经椰林，救起了从恶霸地主南霸天牢房里逃出来的贫农女儿琼花，指引她投奔革命根据地参加了红军。洪常青趁南霸天庆寿，乔扮华侨巨商智闯匪巢，计划里应外

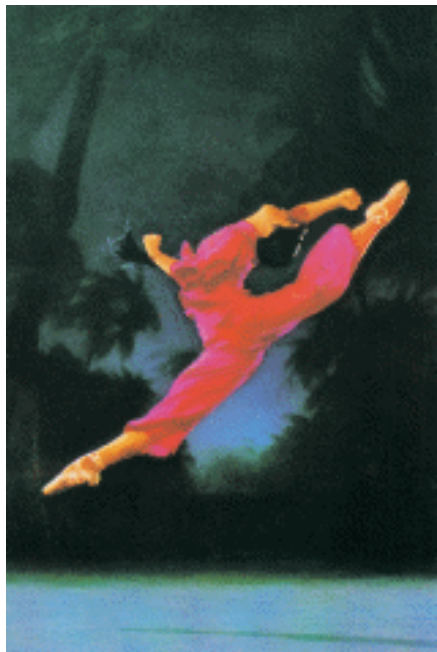


芭蕾舞剧《红色娘子军》
中薛菁华饰演琼花。



合聚歼敌群，但由于琼花报仇心切，过早地暴露了战斗信号，致使南霸天漏网逃跑。洪常青和连长对她进行了严肃的批评教育，使她懂得了“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己”的真理。不久，南霸天勾结国民党匪军进犯根据地，洪常青为掩护战友撤离，浴血奋战，身负重伤，昏倒被俘，最后他大义凛然，英勇就义。红军主力节节胜利，恶贯满盈的南霸天受到了应有的惩处。在火线上光荣入党的琼花接任党代表的职务。红色娘子军连在革命斗争中发展壮大，娘子军战士们踏着英雄的足迹，高举红旗，奋勇前进。

《红色娘子军》在舞蹈语汇上，大量吸收中国古典舞的动作技巧，运用了黎族舞的舞蹈语言形态，以及戏曲舞蹈常用的动作技巧，并力图把它们统一在芭蕾的动作风格之中。比如山膀、卧鱼、小蹦子、点地翻身、乌龙绞柱、过门坎、旋子等中国古典动作技巧的运用，都符合人物和内容的表现需要。另外，作为反映战



争题材的创作，作品不仅采用了戏曲舞蹈中的翻、滚、扑、跌、对打等技巧，还汲取了现实生活中的基本操作动作，并加入夸张和变形，发展出了如“射击舞”、“大刀舞”、“队列舞”等表现军队生活的独具风格的舞蹈。

《红色娘子军》从它诞生起，就以其恢弘绚丽的场面、震撼人心的悲壮情节、鲜明的人物形象，将芭蕾的精华与中华民族的气派融为一体，第一次在芭蕾舞台上塑造了一群中国娘子军的形象，具有里程碑式的开拓意义。

芭蕾舞剧《红色娘子军》中白淑湘饰演琼花

丝路花雨

《丝路花雨》，中华民族 20 世纪舞蹈经典，中国民族舞剧，以浓郁的民族色彩和东方情调，复活了唐代舞蹈和敦煌壁画。



舞剧《丝路花雨》

《丝路花雨》，1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。在 1979 年国庆 30 周年献礼演出活动中，成为令人瞩目的华彩篇章。她由甘肃省歌舞团创作组编剧，赵之洵执笔，刘少雄、张强、朱江、许琪、晏建中担任编导，韩中才、呼延、焦凯作曲，舞台美术设计则由李明强、杨前、郝汉义担纲。主要演员为贺燕云、张丽、傅春英、仲明华、李为民、张稷、贾士铭等。《丝路花雨》是编、

导、舞、美、音各路人材施展才华、精诚合作的成果，她凝聚着我国舞蹈工作者探索、振兴中国古典舞的心血。

舞剧的情节比较曲折。唐代丝绸之路上，画工神笔张搭救了波斯商人伊努思，而自己的女儿英娘却被强徒劫走。数年后神笔张在敦煌集市上找到了已沦为“百戏班子”歌舞伎的英娘，伊努思感恩报德，为英娘赎身，父女团聚。莫高窟中，神笔张受英娘舞姿的启发，画出了反弹琵琶的伎乐天。英娘为逃避歹官市令的贪恋，与父亲惜别，跟随伊努思远走波斯。几年以后，伊努思率队使唐，神笔张再次于危难之中援助伊努思，自己却中箭身亡。在敦煌二十七国联谊会上，英娘化妆献艺，机智揭露歹官



舞剧《丝路花雨》中英娘“反弹琵琶伎乐天”的舞姿。

强徒的罪行。从此，丝绸之路花雨缤纷，繁荣畅通。

《丝路花雨》的舞蹈动作设计来源于敦煌壁画。像莲花童子舞、凭栏仙女舞、伎乐舞都是根据壁画中的姿态创作的。特别是英娘反弹琵琶的舞姿——左手高持琵琶，右手弹指，重心落在踮起的左脚上，扣腰、右腿高高抬起、勾脚背、大足趾微翘，活脱是中唐敦煌莫高窟第一百十二窟“观无量寿经变”画像的再现。壁画和彩塑中的舞姿虽然带有动态，但毕竟是静止的造型。让这些静止的舞姿复活，需要编导对壁画仔细揣摩，并从相关唐诗中汲取灵感，综合唐代乐舞和西域乐舞的姿态，展开想象的翅膀进行再创作。从戏曲舞蹈中推陈出新的中国古典舞，其基本动作是“圆”，而此间的舞蹈基本形态则强调大三道弯即“S”形，舞姿的动律也是“S”形的。英娘反弹琵琶伎乐天的造型姿态和与之相适应的一段独舞，旋转、踏跳、瞬间的造型，动作由缓到急，幅度由小到大，而“S”形的舞姿在整个舞蹈语汇中居核心地位，由此奠定了敦煌舞特有的风采。而那些插入性群舞，如波斯花园中的刺绣舞、驼铃舞、纱巾舞以及二十七国友谊会上的印度舞、霓裳羽衣舞，在原本浓彩重墨的基调上增添了新的色彩。

《丝路花雨》复活了敦煌壁画，为中国古典舞的创作开辟了一条新路。作品的诞生、敦煌舞的基本训练方法的实施和理论上的探讨，形成了独树一帜的敦煌舞派。这归功于当时勇于打破程式、解放思想的创作环境和与之相适的积极的创作心态。



舞剧《丝路花雨》

玉卿嫂



舞剧《玉卿嫂》编导舒巧（右三）
与小说作者白先勇（左一）

《玉卿嫂》，中国舞剧，内涵丰富，结构繁复，以人物内心冲突展开情节，成为真正“戏剧性”舞剧，代表当今舞剧的主要方向。

《玉卿嫂》，改编自台湾作家白先勇的同名小说。舒巧编导。1985年香港舞蹈团首演。

《玉卿嫂》通过人与自我、人物内心的冲突展开剧情，她的结构方法或许更代表着当今舞剧的主要方向。原作小说是一个相当繁复的故事，一出相当繁杂的戏，



而《玉卿嫂》成功地把握了男女主人公的情绪，把人物内心的挣扎、痛苦非常细腻地表达了出来。《玉卿嫂》共分三幕。第一幕，年节到了，佣人们忙乱地操办家务，而奶奶玉卿嫂却惦念着庆生——这个比她年轻又体弱多病的情人。玉卿嫂拿着庆生的长袍，思念、爱恋之情绵绵不绝。欲“舞”还休所形成的造型，让人觉得这件男人的长袍不仅仅是玉卿嫂手中的道具，更似乎是庆生的存在，而这段舞蹈就成了新颖别致的“独角双人舞”。之后，绿色调子的群舞出现了。群舞象征玉卿嫂早已逝去的青春，她魂不守舍，多么希望重新回到青春年华，找回失去已久的梦。第二幕，玉卿嫂与庆生幽会。双

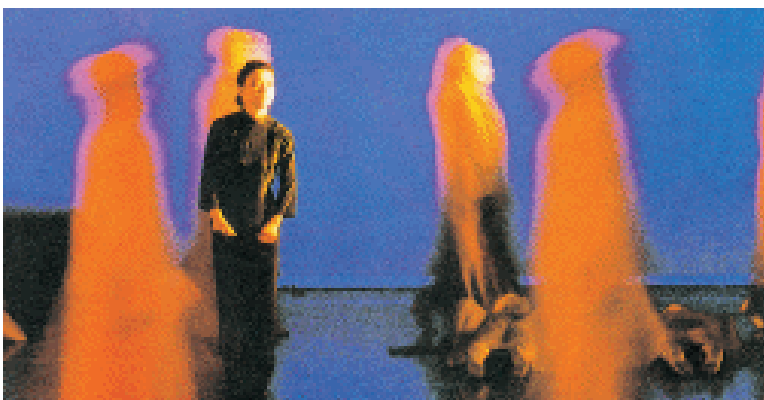
香港舞蹈团演出舞剧《玉卿嫂》

舞剧《玉卿嫂》第二幕“幽会”



人舞从床上开始，一连串的抱、搂、托动作，显示出这场爱情因年龄悬殊而造成的难分难舍、糅合着呵护怜惜的动作特征，像两棵带有伤痕的树，在荒野交颈互缠。这样的缠绵悱恻，既是纵情的，也是无奈的。庆生的病弱之躯令玉卿嫂想入非非，“死之使者”群舞作了代言人：在冥界，庆生小屋的墙壁布景既可以化整为零，也可以化零为整。这种为所欲为令玉卿嫂向往，索性潜入深深的死亡之海，永久地独占这一份爱。第三幕，裂痕终于出现，庆生移情别恋。群舞第三次出现，四个老年玉卿嫂的幻象，淋漓尽致地刻画了玉卿嫂恐惧、嫉恨、绝望的心理状态。哀莫大于心死，活着就是受折磨。这时的双人舞是一种欲死还恋的纠缠。肢体动作是呆滞、沉重的，而角色的精神却是亢奋的——同归于尽的念头支配着玉卿嫂。她杀死庆生后又结束了自己的生命。死，对于玉卿嫂来说，是爱、怨、嫉、痛、恨所有情感的解脱，也是最极端的一种自我表现。

舞剧《玉卿嫂》的戏剧性，体现在“互相较量、互相影响而导致各自心情和相互关系的变化”的双人舞中。而三段精彩的群舞用来表现玉卿嫂不同的心理活



动，这种外化人物心态的处理方法，也极大地丰富了刻画人物的表现手段。这些“性格冲突构成的动作体系”，使《玉卿嫂》成为真正具有“戏剧性”的舞剧。

舞剧《玉卿嫂》中的玉卿嫂与群舞



雀之灵

《雀之灵》，中华民族 20 世纪舞蹈经典，将傣族舞蹈语汇注入现代意识，“以心造舞”营构生命的颂歌，将动人的情感与舞蹈的美融为一体。



杨丽萍表演《雀之灵》

《雀之灵》，杨丽萍编导并表演。1986 年首演。同年获“第二届全国舞蹈比赛”创作、表演一等奖；1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。

美丽、高洁的孔雀是傣族人民的吉祥鸟。她在鲜翠欲滴的山冈、树林中滑翔、徜徉，她在纯净湛蓝的泉边饮水、嬉戏，那洁白的孔雀是这一片连空气都似乎是蓝绿色的山峦中的精灵。那独具个性的寻觅、展翅、跳跃、旋转、飞翔、吸水动作也是傣家少女更是舞者自己生活的写照、性格的流露和思想之光的折射。即使她飞走了，弃你而去，那深邃的眼睛似乎还在那蓝绿色的空气中注视你、缠绕你、裹挟你。眼神与空

谷一样安静，就像台风的风眼，心灵却在震撼之后久久不能平息……

孔雀舞是傣族古老的民间舞，通常由男性戴假面具，挎道具，模仿孔雀拖翅、抖翅、展翅、开屏等原生形态，舞姿具有雕塑性。杨丽萍也模拟孔雀，那绚丽生辉的孔雀服饰，那独具特色的傣族民间音乐旋律，那渴极而饮的惬意，那自我爱怜的陶

杨丽萍表演《雀之灵》(沈合声摄)



醉，特别是通过她灵动的手指给予了孔雀头部动作千姿百态的造型。但是，杨丽萍没有停留在追求形似的层面上，她在傣族民间舞柔美、轻盈、平稳的基础之

上，运用手指、手腕、手臂、颈、肩、胸、腿、脚踝大幅度动作，以淋漓尽致的表现力来呈现对美好自由生活的向往和追求。由她独创的，那种由雕塑感生发出来的，具有闪烁性的舞蹈动作，更是民族舞中所鲜见的。用“形神兼备”来赞誉《雀之灵》似乎还不够，杨丽萍那着魔般的手臂有节奏、有层次的节节律动，分明超出了孔雀的机敏、矫健，反映的是人类对精致完美、灵动自由的不懈追求。

但是，我们切莫让杨丽萍在《雀之灵》中那种诗意的舞动充塞观赏视野，在迷醉之中不能自拔。我们应该还可以为杨丽萍的现代舞留下一个审美空间。虽然有人



评论，杨丽萍的舞蹈，除却那种具有民族特色的布景和服饰就是现代舞，我们不能简单地划一个等号。事实上，相对《雀之灵》来说，杨丽萍后来创作的《两棵树》，那种见棱带角的动作，进一步拓展了表现空间。她也曾站在长城上，身披大幅斗篷，任狂风肆虐而舞。她创作的《梅魂》，已没有舞台背景，服饰简洁，裸露的皮肤上彩绘了朵朵梅花，顿挫的动作也许为了表现梅枝的遒劲，面部冷艳，连眼睑也下垂着，虽说没有表情也是表情的一种，但这些特征都已表明，杨丽萍的舞蹈将会有新的飞跃。

杨丽萍表演民间舞《两棵树》



小溪 · 江河 · 大海

《小溪 · 江河 · 大海》，中国现代舞，中华民族 20 世纪舞蹈经典。寓情于景，托物言志，充分发挥集体舞的审美特征，呈现出深邃幽远的形式美感。



现代舞《小溪 · 江河 · 大海》之一（沈合声摄）

《小溪 · 江河 · 大海》，中国现代舞，中国人民解放军艺术学院舞蹈系于 1986 年首演。同年获“第二届全国舞蹈比赛”表演一等奖、编导二等奖，1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典作品”金像奖。

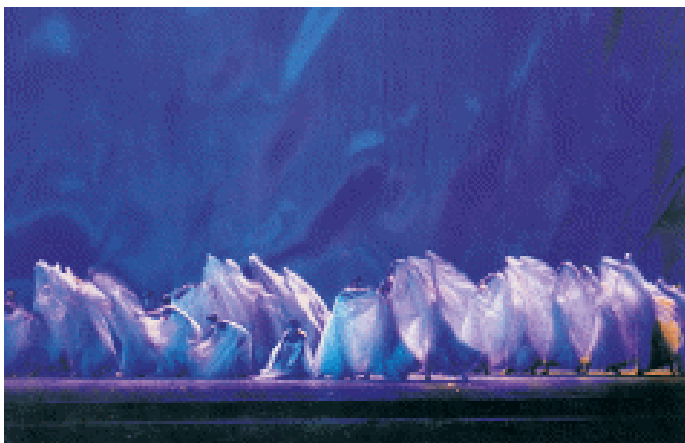
舞蹈以抒情诗的形式，表现滴滴泉水从山岩中诞生，汇成小溪，流成江河，最后融入大海的自然过程。舞蹈动作取之于中国古典舞女子身段训练，编导提取其中的元素，给予创造性的加工。充分利用了女子群舞在动作连接过程中的优美变化，以及在整体构图方面的丰富形象，生动地表现了大自然的魅力。舞蹈动作、队形、构图自然、婉转、流畅，使观者能产生对大自然的艺术联想，并从中汲取溪、河、海奔流不息、百折不挠的精神力量。

舞蹈分三部分。第一部分，身穿白衣白裙的“水滴”少女以圆场步引出单线流动，又穿插着曲线和圆弧，纵横交错，迂回穿梭，似乎是一条条小溪在田野流淌，在山间跳荡。第二部分，三人一组的“跳走步、盘手转、踢后腿”动作，以及四人一组的“双手在左右柔臂”动作运用于同一时间内的复线队形中，时而横线与竖线交叉，时

舞蹈以抒情诗的形式

现代舞《小溪·江河·大海》
之二 (沈合声摄)

而二横排前后交叉变化，给人以欢腾嬉闹的河流景象。紧接着流



动的舞队步伐加快，舞者双手拉起大纱裙仰胸、立腰飞跑起来，展现出江河奔腾、浩荡起伏的景象。第三部分，敞开舞台后面的大幕，二十四位少女拉起大纱裙一起从台后区径直涌向台前，形成四排横队，占满舞台的空间，象征着百川归海这一壮景。紧接着演员满台先右后左奔跑，拉开衣裙连续点地翻身，似海水波涛动荡。众少女成一斜排，有起伏、有节奏地往前撩起大纱裙后，转为四人一组地层层波动，象征着巨浪滚滚。二十四位少女在台中国成数层的圆圈造型，由里向外一层一层向外下腰柔腕，恰似一个涛天巨浪向四周溅起层雪浪花。最后，众少女有节奏地依次跪下，双手柔臂，似满台翻滚的浪花。

《小溪·江河·大海》具有深邃幽远的形式美感和十分深刻的审美意蕴。她以寓情于景、托物言志的形式，既给人以美的享受，又引起人们无限的思考。正如编导所说：“经无数曲折艰辛历程，难道不正是人生的艰辛历程吗？世上万物不都是从无到有，由小到大，以至壮丽辉煌吗？这就使我们找到了作品的主题意韵、找到了表现这一美的内在力量。”

现代舞《小溪·江河·大海》之三 (沈合声摄)



母亲

《母亲》，中国藏族舞，运用西藏民族舞蹈语汇，歌颂伟大的母亲和永恒的爱，具有令人震撼的艺术魅力。



舞蹈家卓玛表演藏族舞蹈《母亲》之一

《母亲》，中国藏族舞。张继刚编导，藏族舞蹈家卓玛于1993年首演。舞蹈主要采用西藏民族舞《弦子舞》的舞蹈语汇，刻画了一位默默奉献的藏族老阿妈的形象，热情讴歌了伟大的母亲和永恒的爱。作品的成功之处在于舞蹈语汇的外化形态和舞蹈构图以及服装的拓新，使作品产生强烈的艺术震撼力。

《母亲》共分三段。第一段：舞蹈朴实、自然，气氛沉稳、凝重，描写了母亲的辛劳。舞台上，巨大的念珠挂在舞台天幕上，一位身着藏袍的阿妈老态龙钟、腰弯背曲地造型，深深吸引着观众。晨曦，从阿妈的帐房里飘出了乳白的炊烟，她又开始了一天的忙碌。是啊，这循环不尽的昼夜轮回，这夜以继日的操劳，生活的艰难都镌刻在那弯曲的形体之中。

第二段：舞蹈优美、流畅、情绪开朗、放达，表现了母亲对生活的爱。随着音乐旋律转为欢快，她那轻柔、舒缓的弦子舞穿过那欢快的音乐的层层氛围，在舞台空间的流动中，扬起了舒畅而明亮的



藏族舞蹈《母亲》之二

舞韵。她已不单是四肢在舞，而且是心在诉说。她伸臂，仿佛那臂上就有了旋律；她踢腿，她旋转，她跳转，仿佛都在讲述着母亲的慈祥、母亲的开朗、母亲的纯朴和母亲不老的爱。

第三段：舞蹈回到第一段沉稳凝重的气氛中，阿妈步履艰难地走着、走着，安详而仁慈，如同活佛一般地“弯曲”坐下，显得那样纯朴，让人敬仰、给人震撼。

《母亲》在舞蹈形象塑造上极具特色，老阿妈动作造型给人留下十分深刻的印象，她的“前倾”、“弯腰”的形象，特征鲜明，呈现出老人的纯朴和慈祥。这一体态特征贯穿全舞，逐渐强烈，形象随之丰满，内涵越显深刻。老人艰辛坎坷的人生和不平凡的感情也即通过“前倾”和“弯腰”的体态变化显现出来。

舞蹈的表演者卓玛是一位优秀的藏族舞蹈家。她的表演朴实、真诚。她的一举手、一投足倾注了自己对民族、对家乡、对故土、对祖国的爱恋。正如她所说：“我跳母亲，往往跳到最后已是汗流满面，我感到在我家乡那片土地的那些人，那些朴实善良的人，一个个就像母亲一样。这样的民族，我为跳表现他们的舞感到很大的安慰。因为我想通过藏族舞蹈把我们这个民族，千千万万像阿妈一样善良诚实的人介绍给想了解我们这个民族的人。”



舞蹈家卓玛表演藏族舞蹈《走进西藏》（沈合声摄）

踏歌

《踏歌》，中国古典舞，采用唐代软舞的形式，载歌载舞，歌舞并举，“取汉唐两代为基础”，倾注当代民族精神，建构新古典舞的典范。

《踏歌》，孙颖编导。北京舞蹈学院民族舞剧系于1998年首演。同年获首届中国舞蹈《荷花奖》作品金奖。

“踏歌”这种自娱性歌舞在唐代已极为盛行。它集歌唱、踏地与舞袖为一体。妇人们农作之余，在江堤、田埂、谷场，连臂踏歌，手舞足蹈，尽兴而归。而宫廷组织的“踏歌”更是讲究排场。唐玄宗开元元年（713年）正月半，数千名女子盛装华服，

古典舞《踏歌》（沈合声摄）



《古典舞蹈歌》（沈合声摄）

踏歌三天三夜，盛况空前。这种从汉代到唐代盛极一时的民俗舞，到了今人舞者孙颖那里，又呈现出何种风貌呢？但见舞台上嫩绿初绽，和风荡漾，一群绿衣少女在春意盎然的图景中列队款款而来。她们出胯扭腰，在刹那间的重心失控之时侧耳低头送袖，舞姿曼妙酣畅。她们时而会心一笑，时而顿足回眸。一边顺的动作，因遵循古典舞“平圆、立圆、8字圆”的运动轨迹而显得



韵味十足。舞者似舞非舞，悠然自得之际，给观众带来天人合一、物我两忘的惬意，继而希望从喧嚣纷杂的尘俗中挣脱出来，潜入这一片新绿，在“踏歌”中得意忘形，获得片刻刀枪入库、马放南山的闲暇。

自发的民间俗舞“踏歌”直率、浪漫、潇洒、随意，似山里田边的野花。孙颖的《踏歌》，其芬芳取间，经提炼、创造而显典雅、纯正、细腻。在民俗舞典雅化的过程中，孙颖“取汉唐两代为基础”，建构“中国古典舞”的理想得以初步实现。如果我们再从如何焕发中国古典舞的青春这个高度看，那么除了发掘、整理古典舞蹈以外，更应回顾、反思古代舞蹈学派，在舞蹈形象中倾注当代民族精神，才能形成世界上唯我独有的舞蹈形式和风格。这是如孙颖那样的舞蹈前辈终其一生的追求。也只有这样，中国古典舞才能像西洋芭蕾、美国现代舞那样得到广泛的传播而风靡世界。

黄河

《黄河》中国交响芭蕾，民族民间舞的韵律与现代舞的抽象风格交相辉映，淋漓尽致发挥人体动态作用，成为中国芭蕾的创新之作。



交响芭蕾《黄河》之一（季迎春摄）

《黄河》是1994年中央芭蕾舞团根据钢琴协奏曲《黄河》创作的向国庆献礼的同名交响芭蕾。

曾经担任首演舞剧《鱼美人》女主角的陈泽美在创编这个舞蹈时，始终没有忘却要形成中国芭蕾独特风格的宗旨。钢琴协奏曲《黄河》是用音乐旋律来书写中华民族不畏艰难、不屈不挠的精神篇章，而交响芭蕾《黄河》

用的是深刻而富于变化的芭蕾语言歌颂这种精神。曾经为意大利佛罗伦萨节日歌剧院和北京紫禁城太庙演出的歌剧《图兰多》担任舞美和服装设计的曾力，将气势磅礴的黄河画上了天幕。大幕一拉上就形成强烈的视觉冲击力。音乐刚一响起，一组群舞演员便如滔滔不绝的黄河水从侧幕向舞台中央倾泻着，翻滚着，席卷而来。在《黄河船夫曲》的主旋律中，他们是汹涌的波涛，他们是勇敢的船夫；他们撞击着，他们奋斗着！随着《黄河颂》的旋律响起，



交响芭蕾《黄河》之二（季迎春摄）



交响芭蕾《黄河》之三（季迎春摄）

男女领舞者展开了一系列高难的扶、举、推、转等技巧动作。此间的双人舞，脱离了表现爱情的程式。虽然男女舞者仍各持阳刚、阴柔舞姿，但表现的不再是男欢女爱，而是对雄奇的黄河和倔强的民族的歌颂。这对编导和演员都是一种考验。我们不能说这种样式已趋完美，但这种编排已经开拓了双人舞的表现领域。大段的女子群舞是从第三乐章《黄河怨》开始的。她们时而躯干笔直向上，时而跌扑在地。这种现代舞风格的抽象动作与具有民族舞韵味的三道弯式的姿态互为补充、互相丰富，向观众层层展示中国女性乃至中华民族坚韧、宽厚的性格特征。《保卫黄河》的号角吹响了。紧凑密集的舞蹈动作与节奏性特强的音乐互相配合，交相辉映。双人舞、三人舞、群舞此起彼伏，层出不穷。在这些舞段中，芭蕾、民族舞，甚至武术的动作元素扑面而来，令人在目不暇接的状态中，手脚也不自觉地紧张趋动，更不用说心潮随之澎湃起伏，情绪随之高涨激昂。当具有特殊亲和力的“东方红”的旋律升起时，遍洒舞台各个角落的舞者都向一个方面靠拢、聚集，一束红光笼罩在全神贯注的舞者上空，每一个舞者的面庞似乎都被圣火点燃一般。为振兴中华民族而鞠躬尽瘁的使命感、神圣感瞬间击中每一个观众。此刻，交响芭蕾《黄河》所诠释的中华民族精神把台上的舞者与台下的观者连成一体。



交响芭蕾《黄河》之四（季迎春摄）

芭蕾可以是典雅的、轻盈的，芭蕾也可以是恢弘的、具有震撼力的。采用哪一种舞蹈样式是次要的，而在舞蹈艺术中如何淋漓尽致地发挥人体动态作用则是编舞者和舞者的最高追求。

野斑马

《野斑马》，中国第一部全部以动物为表现形象的大型舞剧。讲述一个寓言式故事，歌唱生命，礼赞人生，更是一曲唯美主义颂歌。



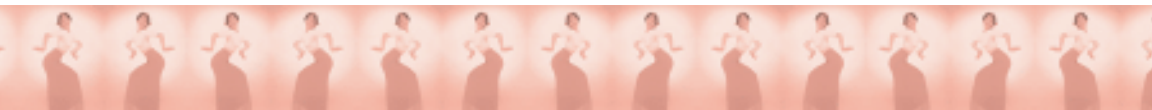
舞剧《野斑马》中的双人舞（金国康摄）

舞剧《野斑马》，张继刚编导，张千一作曲，2000年由上海青春歌舞团首演。

舞剧《野斑马》讲述的是一个寓言式的故事：在动物家园中，家长熊妈妈渴盼在其生日庆典上穿上一件用100张野斑马皮缝制的

衣服，因为这样便能够长命百岁，消除病痛。熊妈妈已经积攒了99张皮，就缺最后一张；可是好不容易才捕获到的一匹野斑马却被熊妈妈的女儿斑马姑娘放生了，更意想不到的她竟跟野斑马共涉爱河，直至为爱献身……这是中国舞剧史上首例全部以动物为表现形象的舞剧。它表现了歌唱生命，礼赞人生的精神，揭示并颂扬了和平、友爱、共存这一21世纪人类的共同主题。

据说，舞剧《野斑马》的创作灵感来自编导张继刚的一个梦境。一次，张继



舞剧《野斑马》中的野斑马群舞（金国康摄）

刚在出差途中，梦见有着黑白条纹的斑马在他面前跳起了缠绵悱恻、激情迸发的双人舞，令他如痴如醉，由此他开始了舞剧《野斑马》的构思并且得到了作曲家张千一的支持，他花了一年多时间潜心创作了《野斑马》的音乐，与舞剧珠联璧合，相得益彰。编导张继刚和作曲家张千一也因此被人们称为“黄金搭档”。

舞剧《野斑马》以其新颖的舞蹈语汇，激动人心的音乐，绚丽雄浑的舞美设计，汇成一部感人至深的作品。《野斑马》在题材和舞蹈语汇方面有着独特的美学追求，古典与现代融合统一，有着强烈的唯美主义倾向。编导力求在舞剧的每一分钟、每一小节、每一肢体语言都达到完美。舞剧能紧扣人心，具有巨大的视觉冲击和审美享受。从整体来看，《野斑马》的魅力首先来自于音乐，它旋律优美，感染力强，诱发人进入一种特定的情景状态，给人以强烈的感染。舞剧的舞蹈场面大、细节设计别出新裁，极富创意，对于斑马灵性的细腻刻画更是出神入化。当野斑马征服母马时，那种野性、粗犷、原始的爆发表现得异常强烈，而在表现斑马之死时，那种无法挽回的悲怆感，让人刻骨铭心。

这部舞剧中的形象，全部是拟人化的动物，尤其是两匹斑马，肢体语言体现出斑马激越跳腾、活泼欢快的动作特征，细腻传神且具有一种象征意味的写意风格。另外，还有羚羊、白鹅、金丝猴、豹以及群斑马等众多的动物形象，舞蹈语汇和形体特征各具个性，达到了很高的审美意境。

竹梦

《竹梦》，中国现代舞，“云门舞集”的又一杰作。林中的舞姿，悠扬的笛声，营造诗的意境，弘扬中华民族的文化精神，令人目眩神迷。



《竹梦》，中国现代舞，林怀民编导，黄圣凯、吴义芳、林姿君、李静君等主演。2001年由台湾“云门舞集”舞蹈团首演。

中国古代的文人雅士常聚集在竹林中饮酒吟诗。晋代竹林七贤的故事更是脍炙人口。竹林还经常成为神话及爱情故事的背景。中国台湾“云门舞集”的创办人林怀民，由中国人所挚爱的竹林为隐喻出发，在修竹林立的舞台上，创造出一部没有剧情，也没有特定角色的抒情现代舞。

《竹梦》共分六个部分，即由晨雾、春风、夏喧、秋径、雨霁、午夜和冬雪组成。舞台

现代舞《竹梦·冬雪》



现代舞《竹梦·春风》

上细心建构着苍翠欲滴的竹林，舞者在林中的舞姿，悠扬的笛声，营造出一种诗的意境，把观众带到一个美学的境界。值得一提的是，当舞至酣热，舞台的工作人员

突然出现，毫不留情地开始拆除布景，将竹林解体。这种类似于后现代主义的解构手法，似乎是在暗示观众：演出是短暂的，只有艺术永存于心，从而将剧场的“虚与实”发挥到了极致。

“云门舞集”是中国台湾一个饮誉世界的著名现代舞团体。早在1973年，年仅26岁的林怀民在美国修完文学和舞蹈的课程后，回到台湾，集结了一些爱好舞蹈的青年朋友，创办了“云门舞集”。林怀民在美国学的是现代舞，特别是美国现代舞大师格兰姆学派的肢体语言。林怀民将舞蹈团取名“云门”，是取材于中国古老传说中最早的乐舞，大有使中国舞蹈立足于现代世界的抱负。“云门舞集”早期作品，如《寒食》、《奇冤极》、《白蛇传》等都是以西方现代舞来诠释中国传统戏曲肢体美学。后又创作了《薪传》、《九歌》、《家族合唱》、《水月》等名作，得到了世界性的赞誉。1995年后，“云门舞集”在林怀民带领下，开始接受太极专家熊卫所发展出来的“太极导引”训练，身体由西方现代舞技术的紧张逐渐放松，动作也日趋缓慢，动静之间充满了流畅舒适的太极拳似的舞姿和呼吸的感觉。正是在此基础上，林怀民创作了《竹梦》，淋漓尽致地发挥了他新的舞蹈原创力，把“东方肢体”美学推向了又一个高峰。



现代舞《竹梦·晨雾》