

内容提要

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

中国舞蹈史

第一章 祈神求天 记事象功

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

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

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

图 1 舞蹈纹彩陶盆（距今 5000 多年前）
青海大通县上孙家寨出土

一、人类生存与舞蹈雏形

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

二、声色追求与舞蹈进化

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

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

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

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

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

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

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

三、“制礼作乐”与“礼崩乐坏”

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

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

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

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

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

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

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

西周统治阶级所推崇的雅乐舞，在相当一段时间里，一直做为统治手段、教育方式和审美娱乐的主要方面，同时其它歌舞排斥在大雅之堂之外。经过一定的历史发展，又走到了转折阶段。西周末年，周幽王被杀死在骊山下，致使西周结束。此后，东周建立。这是我国历史上一个动荡变革时期——春秋战国时期。此时，封建领主制向封建地主制逐渐过渡，周王室已失去对诸侯的控制能力，礼乐制度也随着西周王权的丧失而开始动摇崩溃。雅乐舞制度已不再像从前那样，被当作法规，严格遵守。诸侯士大夫们在王室政权被削弱，而自己的权势日益增长的情形下，公开将天子用乐的规模作为己用。最典型的例子是鲁国的大夫季孙氏，在自己的家庙中，用天子的乐舞规模，被孔子痛斥为“是可忍，孰不可忍！”此时，诸侯大夫僭越礼乐制度的行为已相沿成风。同时，雅乐舞本身的发展，已在祭祀典礼仪式中，变为呆板无生气的程式。过分强调理性和社会伦理道德的审美规范，已不能适应在新的社会发展状况中，人们日益更新变化的审美需求。人们不喜欢观看雅乐舞了！这种呼声首先还是来自统治阶级自己。战国初，魏文侯曾坦白地承认，自己按照礼仪要求端冕而坐，欣赏雅乐，总不免打瞌睡。但欣赏不属于雅乐的其它乐舞。总觉得兴奋。齐王也曾向孟子表白，自己所喜爱的并非是“先王之乐”的雅乐舞，而是“世俗之乐”的民间歌舞。可见，在社会政治的变革中，雅乐舞赖以生存的土壤逐渐削弱，雅乐舞自身僵化呆板的弱点也更为突出。匡正约束人们的理性和伦理道德已在动摇。“礼崩乐坏”势所必然。同时，已存在的地方民间歌舞，在“周室大坏，诸侯恣行”“制度遂坏”的社会动乱之中，获得生机，即所谓“……桑间、濮上、郑卫、宋、赵之声并出……”，民间歌舞原在西周一一直被官方排斥压制，那种自由纵情的歌舞不被礼乐体系所接受，但是，社会的变革，使得民间歌舞获得发展。

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

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

面描绘，从中反映出当时楚国巫舞活动及其情况。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

思考题：

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

2.雅乐舞产生的根源和雅乐舞的内容及特点是什么？

参考书目：

1.王克芬著：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社出版

2.孙景琛著：《中国舞蹈史·先秦部分》，文化艺术出版社出版

第二章 兼容并取 艺高技强

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

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

一、“秦王扫六合”掀起汉舞泱泱大国气象

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

图2 跳剑舞丸图（西汉画像砖）四川羊子山汉墓出土

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

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

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

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

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

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

上述这些舞蹈，一般都穿插在“百戏”中表演。

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

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

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

图3 以舞相属（汉代画像砖）

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

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

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

在这一时期，汉代乐舞文化交流随着汉代社会政治经济的强大而不断扩大。汉代政权在少数民族地区设置郡县，加强边疆和中原的联系，为乐舞文化交流提供了条件。乐舞文化交流，在中原和边疆及西域地区，双向之中开展。汉初虽有外来乐舞，但汉武帝时，张骞出使西域，打开了中、西地区乐舞文化交流的大门。其代表事例是，张骞从西域带回乐曲“摩诃兜勒”，汉代宫廷音乐家李延年根据此曲，创作出“新声廿八解”，用于军乐。另外还有，汉灵帝喜爱西域文化“好胡服、胡帐、胡板、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之”。统治者对外来乐舞文化的偏爱，以至影响整个阶层的风气。与此同时，中原乐舞文化也传入外国。汉武帝时，曾赐高句丽鼓吹歌舞伎人，汉代乐舞传入东北地域。倭国（日本）、东夷 貊族（今辽宁凤城县东及朝鲜江原道一带）、夫余国（今辽宁昌图、洮南县以北，吉林双城县以南）的乐舞都被载入汉代史籍。西南地区少数民族乐舞与中原乐舞文化交流的事例，则以《巴渝舞》为代表。南方南越族与中原乐舞文化交流的情况，反映在出土的象岗南越王墓文物中，其中不少玉雕舞人的动作风貌与中原舞蹈相似。

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

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

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

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

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

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

二、分裂与割据，推进舞蹈交融

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

起舞蹈繁荣兴旺的盛大局面。相反，舞蹈发展在这一时期，是趋向追求形式和细部的美感，注重舞蹈的精雕细琢。工于技巧，服饰华丽，舞风柔曼，缠绵婉转，是这一时期舞蹈的特点。这一时期，舞蹈虽不如汉代那样盛大繁荣，但也不像汉代舞蹈那样，融于百戏之中或依赖道具的使用。而是脱离而出，走向独立和表演性的舞蹈发展道路。这一时期舞蹈审美思想，多反映在关于舞蹈描述评论的诗赋之中。舞蹈审美取向是“任情恣意”无遮无掩地表达思想感情，否定儒家“乐而不淫，哀而不伤”的传统乐舞审美标准。

在这一时期，随着佛教思想的深入，佛教石窟寺大量开凿，出现了与佛教有关的乐舞形象和胡人乐舞形象（见图4）。除了著名的敦煌、云岗、龙门、麦积山和克孜尔石窟外，在甘肃酒泉文殊山、玉门昌马诸和庆阳沟寺、河南浚县酸枣庙、陕西兴平茂陵等处，均有这一时期的乐舞文物资料。同时，在江苏等地还出现了反映竹林七贤、羽人戏龙戏虎的乐舞形象。这一时期文物中的乐舞形象，突出反映了外来文化的影响和民族迁徙、交往、融合的历史现实。为研究探索这一时期舞蹈状况，提供了形象资料。

图4 双飞天（北魏）山西大同云岗石刻

这一时期，虽然舞蹈没有太大的发展，但是，各族各地区乐舞文化的大交流大融合，已经酝酿着另一个舞蹈艺术发展的重要时刻的到来。乐舞文化的交流融合以及舞蹈独立化表演性的发展趋势，将使古代舞蹈发展走向顶峰。

三、辉煌唐舞，摘取古代舞蹈顶冠

魏、晋、南北朝以来，持续300多年的分裂战乱的历史局面，被隋朝统一了。然而，隋朝政权仅存30多年就结束了。代之而起的是强盛的封建帝王朝——唐朝。此时，自南北朝时期而来的乐舞文化交流融合大潮和日趋独立化的表演性舞蹈，在隋朝被汇集，随后，出现唐朝舞蹈盛况。

唐代社会繁荣昌盛，经济发达，政治稳定，开放宽容，气象恢宏。与以往各历史时期舞蹈发展所不同的是，舞蹈在唐代是以独立的表演艺术形式，摘取了古代舞蹈发展的顶冠。它既不像周代雅乐舞那样，依附政治，也不像汉代舞蹈那样，融于“百戏”，而是以独立的艺术品种，占领唐代社会的艺术舞台。

唐代的舞蹈，已形成自己的舞蹈分类法。按照舞蹈的风格特点区分，有“软舞”“健舞”两大类。其中舞蹈节目不固定，随着发展不断增加变更。“软舞”“健舞”广泛地流传在宫廷、贵族士大夫和民间之中。“软舞”动作抒情优美，节奏比较舒缓。“健舞”动作矫健有力，节奏明快。“软舞”“健舞”演出规模不大，多是独舞或双人舞，动作技巧水平比较高。“软舞”“健舞”都分别包括了不少中外各族的优秀舞蹈。其中著名的舞蹈有西域民间舞蹈《胡旋》《胡腾》《柘枝》。有新创作的舞蹈《剑器》《绿腰》《春莺啭》等等。

《胡旋》属于“健舞”，以快速轻捷的旋转动作为主要表现内容。舞起来左旋右转，变化多姿，正如唐代诗人岑参所描写“回裾转袖若飞雪，左旋右转生旋风”。唐玄宗宠妃杨玉环，节度使安禄山，武则天时贵戚武延秀等，都是舞《胡旋》的能手。

《胡腾》属于“健舞”，以腾跳动作技巧见长，舞步急促变化。正如“跳身轻鞞宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软”“醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前”。

《柘枝》“软舞”“健舞”中都有这个舞蹈节目，有独舞、双人舞和群舞形式。有诗描绘此舞“细腰偏能舞柘枝”“花钿罗衫耸细腰”“翘袖中繁鼓……长袖入华裯”。腰身技巧和舞袖动作是《柘枝》的特点。这个舞蹈婉转绰约与矫健奔放相结合，服饰华美，表情动人，有鼓声和乐声相伴，是唐代舞蹈的精品。唐代有专业《柘枝》艺人，如唐玄宗时的舞伎那胡，唐德宗时的舞伎萧链师。可见这个舞蹈有很高的专业技巧水平。

《剑器》属于“健舞”。舞人执剑而舞。唐代著名剑舞艺人有公孙大娘、李十二娘等。唐代将军裴旻舞剑被誉为当时“三绝”之一（李白的诗，裴旻的剑，张旭的草书共为“三绝”）。著名诗人杜甫对此舞有生动描写“一舞剑器动四方”“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”。《剑器》是一个高难技巧的舞蹈。

《绿腰》属于“软舞”。具有中原传统舞蹈特点，以舞袖和腰身动作见长，与前代的《白纛舞》类似。有诗描绘“翩如兰苕翡翠，婉如游龙举。低回莲破浪，凌乱雪萦风”正是此舞的舞态情貌。

《春莺啭》属于“软舞”，乐声如鸟鸣般优美动听。《杨柳枝》是舞姿柔娜的女子舞蹈。此外，还有许多以地名为舞名的舞蹈，如《凉州》《大渭州》《甘肃》《阿辽》等。

从当时的舞蹈分类和舞蹈名称中可见，这一时期舞蹈发展具有很高水平。表演性舞蹈从内容形式、动作技巧、表演水平等方面，都发展得很完善了。

上述表演性舞蹈，在唐代多属于艺术精品、趋于小型化，多用于观赏娱乐。在唐代宫廷宴享典礼活动中，所用的则是大型的“燕乐”，即“宴乐”。

“燕乐”之名由来已久。周代已存此名。“燕乐”用于宴享典礼活动，具有娱乐欣赏和礼仪性双重作用。隋朝时期，宫廷集中整理了南北朝以来的中外各族乐舞，制定宫廷“燕乐”叫《七部乐》，即《国伎》《清商伎》《高丽伎》《天竺伎》《安国伎》《龟兹伎》《文康伎》。隋炀帝时又制定了《九部乐》，包括了《清商伎》《西凉伎》《高丽伎》《天竺伎》《安国伎》《龟兹伎》《康国伎》《疏勒伎》《礼毕伎》。唐代宫廷继承了隋朝《九部乐》，废除《礼毕伎》，创作《燕乐》，制定了《十部乐》，即《燕乐》《清乐》《西凉乐》《天竺乐》《高丽乐》《龟兹乐》《安国乐》《疏勒乐》《康国乐》《高昌乐》。其中《燕乐》《清乐》是中原传统乐舞，其余皆为兄弟民族乐舞。可见，隋唐时期宫廷宴乐，主要是地域风格的乐舞汇演。至此，南北朝以来的乐舞文化交流融合，得到了完整的汇集整理，形成大型完善的乐舞体制。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规格，由专门的机构太常寺管理，不遵守礼制规定将受到惩处。沿用了传统雅乐舞的管理体制。九、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。它的大型化主要体现在节目的丰富上。比如，《燕乐》就包括了《破阵乐》《庆善乐》《承天乐》《景云乐》等几个节目。《清商乐》中包括了汉魏、两晋和南北朝以来，长期流传的乐舞和唐代新创作的乐舞。其它几部乐舞均为外来民族乐舞，具有鲜明的地方民族色彩。这一时期的九、十部乐，充分反映了唐代开放宽容的时代精神，对前代优秀的中外乐舞的包容和接受，体现了唐代乐舞的繁荣景象。

唐代舞蹈的发达繁荣，不仅体现在节目的丰富上，还体现在对乐舞的编排整理方面。唐代宫廷将乐舞节目的水准高低，按演出形制划分为“坐部伎”“立部伎”。室内厅堂表演，堂上坐奏，叫“坐部伎”。室外广场庭院演出，堂下立奏，叫“立部伎”。“立部伎”人数众多，上百人表演。“坐部伎”是人数较少的小型表演。坐、立部伎的舞蹈节目都比较精致，艺术水平较高。在当时，以“坐部伎”艺人水平为最高，“立部伎”次之，雅乐则更次。坐、立部伎的节目表演，都带有一定的政治意义，配合歌颂统治者文德武功。每一部乐舞都是为了歌颂某一帝王而创作的。同时，又具有较高的艺术性和欣赏价值。“坐部伎”乐舞节目有《景云乐》《庆善乐》《破阵乐》《承天乐》《长授乐》《天授乐》《鸟歌万岁乐》《龙池乐》等。“立部伎”包括的乐舞节目有《安乐》《太平乐》《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光圣乐》等。坐、立部伎的乐舞节目所体现的，对统治阶级文德武功的歌颂，是古代以来雅乐舞的思想传统。不同的是，唐代统治阶级并不为政治而放弃乐舞的艺术性，而是利用和调动乐舞的特殊功能，既为政治服务又为娱乐欣赏所满足。在坐、立部伎为数众多的节目中，值得一提的是《破阵乐》《圣寿乐》《太平乐》三个乐舞。

《破阵乐》是坐、立部伎中最著名的舞蹈。是传统武舞的继承发展。此舞根据唐太宗李世民所绘制的“破阵乐图”编排。舞人披甲执戟，表现了战阵生活内容。以群舞形式表演战阵队伍变化，音乐具有龟兹乐风格。唐太宗李世民所绘制的“破阵乐图”，算得上是最早的舞谱雏形。《破阵乐》曾传入日本。

《圣寿乐》是以“字舞”形式编排的，歌颂唐高宗和武后（则天）的乐舞。运用上百人的队形变化和舞人服饰变化，摆出“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”16个字。可见当时舞蹈具有很高的编排水平。

《太平乐》是以民间狮舞歌颂太平，又叫“五方狮子舞”。舞人披缀毛假狮皮，扮成五个颜色不同的狮子，另有人以拂逗狮，旁有上百人的伴唱队。表演规模庞大。民间狮舞在此之前，只是简单扮演，并综合在“百戏”或夹杂在表演队伍中。在唐代宫廷，通过编排，狮舞具有一定的艺术水平和观赏价值。

坐、立部伎的产生，标志着唐代舞蹈没有仅仅停留在对前代乐舞的吸收继承上，而是进一步的创造提高，使舞蹈艺术走向成熟。

唐代舞蹈的发达，还进一步体现在乐舞形制的完善成熟方面。古代舞蹈往往是舞、乐、诗的结合，所以称作乐舞。唐代乐舞大曲就是这三者完美结合的典范。唐代大曲是在继承汉代“相和歌”“相和大曲”的基础上，吸收西域乐舞形式，进一步创新而成的。它是一种大型乐舞套曲。其结构分为：“散序”——“中序”——“破”三部分。“散序”是乐器演奏部分，“中序”是歌唱部，“破”是舞蹈部分。每一部分又有细致编排。歌舞相融，独舞群舞结合，独奏合奏相伴。节奏情绪是由慢渐快，由抒情至热烈的发展。音乐、舞蹈和器乐的许多精彩节目都纳入其中，集歌舞乐之精华。唐代著名的乐舞大曲是《霓裳羽衣》，唐玄宗创作乐曲，杨贵妃表演舞蹈，在当时最为著名。唐代诗人白居易有《霓裳羽衣歌》诗篇，描绘了这个乐舞的情貌舞态。正如“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”

除了舞蹈艺术本身的完善发达之外，唐代还产生了具有戏剧因素的歌舞戏。其代表作品是：由真人真事演变而来的民间歌舞戏《踏谣娘》，它反映

了一个丑陋丈夫酗酒殴打美丽善良的妻子的故事，在当时深受欢迎；表现人兽争斗的《钵头》；表现北齐兰陵王因面目秀美而戴上面具作战的《大面》。这几个歌舞戏，虽不十分成熟，但比起汉代“百戏”中的类似节目，更具备戏剧成份，可以说是后世戏曲艺术的雏形。

在这一历史时期，舞蹈的繁荣，除了表现在宫廷舞台方面，同时，还体现在渗透于社会生活中的舞蹈活动里。唐代统治阶层人士，普遍喜爱舞蹈、自舞成风。擅长诗文和能歌善舞，成为人们自我完善的组成部分。唐太宗能绘制舞谱，唐玄宗擅长音乐舞蹈。不少贵妃宠姬能歌善舞，如唐玄宗宠妃杨玉环是唐代著名舞蹈家，唐玄宗另一宠妃梅妃也是能歌善舞。武则天时贵戚武延秀擅长《胡旋舞》。唐高宗的太平公主曾在皇帝面前起舞求嫁。唐玄宗的节度使安禄山善舞《胡旋》。皇家贵族以及地方官员们，行宴时喜爱起舞祝酒，以舞自娱。与此同时，在唐代社会民间街头、广场、酒肆等地，也有丰富的舞蹈活动。唐代诗人杜甫曾在河南鄆城广场上，观看了著名艺人表演《剑器舞》，场面是“观者如山”。歌舞伎人在酒肆献舞，取娱顾客，不仅在唐代诗歌中，也在壁画中均有反映。如敦煌壁画360窟“维摩诘变”和李白诗词等。唐代舞蹈的繁荣，与社会各阶层普遍流行的歌舞活动，是分不开的。

在唐代传统节日里，歌舞活动十分盛行。传统的元宵节以及春耕伊始或秋收后，常有歌舞活动。当时节日中盛行民间自娱性歌舞《踏歌》和泼水歌舞《泼寒胡戏》。唐玄宗时，宫廷曾组织“与民共乐”的元宵佳节盛大活动，几千人参加《踏歌》，载歌载舞，连续三日，盛况空前。每遇朝廷举行大典时，要举行全国性的庆祝活动，叫“赐酺”。唐代诗人描写当时的节日歌舞活动场面是“三百内人连袖舞，一时天上著词声”，“歌响舞分行，艳色动流光”。

唐代寺院歌舞活动也很流行。当时寺院一般设有戏场。宗教活动同歌舞活动结合在一起。现存的敦煌遗书中记载了当时寺院佛事活动中的舞蹈表演。与南北朝时期宗教游行队伍表演活动不同的是，唐代宗教舞蹈活动则重在舞台上表演。这也是宗教舞蹈活动的进步发展。在民间的祭祀活动或巫术活动中，舞蹈也流行。比如，有求雨的龙舞和祭祀的迎神送神歌舞等。唐代诗人王维的《祠渔山神女歌》、王叟的《祠神歌》、李贺的《神弦曲》、刘禹锡的《梁国祠》和王建的《赛神曲》等，都描写了这方面的歌舞活动。唐代宫廷还有“大雉”仪式活动，每年除夕夜举行，在仪式活动中，有扮演的各种神、兽等，扬戈执盾，高呼低吼，咒语祷告，应声唱合。与周代和汉代宫廷“大雉”有所不同的是，唐代宫廷“大雉”气氛轻松愉快。

从唐代社会歌舞活动各个方面的情况，我们可以看到唐代舞蹈繁荣兴盛，是有着深厚的社会基础的。

随着唐代社会的强盛和开放，中外各族乐舞文化交流频繁。各国使节来访，盛宴歌舞，互赠乐舞，赏赐乐工乐器等。这一时期乐舞文化交流与前代有所不同的是，侧重乐舞文化的输出。中原乐舞文化随着唐代社会的强盛与开放，传播四方。这一时期比较有影响的外来乐舞作品是《南诏奉圣乐》《骠国乐》。唐德宗时，南诏（今云南）王遣使向朝廷献南诏民族歌舞，经过当时剑南节度使韦皋的改编整理后，以阵容庞大的歌舞伎队赴长安，进宫演出，乐舞定名为《南诏奉圣乐》。此乐舞以“字舞”形式表演，载歌载舞中，摆出“南诏奉圣”五个字。据史籍记载，这个乐舞在乐奏、歌唱、舞蹈、场景

调度、总体结构和服饰设计等方面，都达到很高水平。这次演出活动，是古代乐舞交流的盛举，体现了唐代乐舞文化对外来乐舞的吸收与包容。唐代宫廷将此乐舞保留在宫廷宴乐节目中。南诏献乐之后，当时的骠国（今缅甸）仿效其行，向唐代宫廷献演《骠国乐》。《骠国乐》是表现佛教思想内容的乐舞，异国风格，粲然可观，深受欢迎。但没有被宫廷保留。对外来乐舞，不是盲目接收，体现了唐代乐舞文化明确的主体意识。

在唐代宫廷各种仪式中，虽然大型燕乐节目和各种表演性舞蹈占据主要地位，然而，文武舞形式的雅乐体制仍然保留。比如，唐太宗时，设《庆善乐》为文舞，《破阵乐》为武舞，分别象征“文德洽而天下安乐”“武功成而定天下”，文武舞阵于殿庭，歌功颂德禱太平。唐高宗时，曾将《破阵乐》等，修改编入雅乐，并强调“……并望修改通融，令长短与礼相称，冀望久长安稳”。在唐代丰富多彩的音乐舞蹈盛况中，雅乐舞的模式一直保留，这是西周以来的传统雅乐舞思想的遗风。

唐代乐舞队伍非常庞大。伴随统治阶级和贵族阶层不断增长的声色追求而来的“女乐”队伍，在唐代已发展成包含多种层次的专业艺人和具有专业水平的表演者的庞大队伍。由于舞蹈艺术的普遍发展和社会各阶层人士对舞蹈的普遍喜爱和重视，唐代出现了大批技艺精湛的舞蹈家和善舞者。其中包括了乐舞机构中的乐舞艺人，还有散在各地的能歌善舞的官伎、营伎和家伎。也有不少擅长歌舞的高官、贵族、公主、贵妃等。唐代达官贵人、士大夫阶层盛行宴饮歌舞，歌舞艺伎被视为玩物，供人娱乐，随意驱使。她们大多年轻貌美，受过专业训练，艺高技强，活动出入于官吏、贵族和士大夫之中。不同范围、不同层次的乐舞艺人和善舞者，对唐代舞蹈的繁荣作出了不可磨灭的贡献。

唐代乐舞机构也很庞大。宫廷设有太乐署，掌管“邦国之祭祀享宴”，如《十部乐》。鼓吹署掌管“卤簿之仪”（仪仗）和“大雉”之礼。教坊掌管各种供娱乐欣赏的乐舞。唐玄宗时，为自己设立了一个乐舞机构，叫“梨园”，教授和演奏最高水平的歌舞。唐代庞大的乐舞机构，将数以万计的歌舞艺人集中起来，给以一定的财力、人力和物力的支持，推动唐代舞蹈走向古代舞蹈发展的高峰。

唐代舞蹈的繁荣盛况，充分展示了舞蹈艺术的成就。唐代舞蹈之所以能登上古代舞蹈艺术的顶峰，首先在于，唐代舞蹈是以纯粹人体形式为抒发思想感情的手段，舞蹈以独立的表演艺术品格登上艺术舞台。作为一种独立的艺术门类，舞蹈在唐代发展得最为完善。唐代舞蹈分类，以动作技巧和风格特征来划分，说明了舞蹈动作技巧体系的完善。唐代舞蹈编导，包括了独舞、双人舞、三人舞、大型群舞等，说明了编导水平的成熟。唐代舞蹈中，“字舞”以舞动之中突换衣衫而显字；大型群舞用数百匹绸布装扮舞人；用彩绸装置仙池等场景等，均是前代舞蹈所望尘莫及的。倾其财力人力和物力的程度，也是前所未有的。作为动作艺术，唐代舞蹈动作技巧十分全面，充分运用人体各部位动作，如手袖、腰身、下肢腾跳、脚部踢跳、身体旋转、道具技巧以及面部表情和头部动作，无所不有。

敦煌莫高窟 220 窟 东方药师净土变

在唐代舞蹈艺术发展中，“舞谱”也随之发展起来。以唐太宗李世民绘制“秦王破阵图”开始，到后来有了成熟的“敦煌舞谱”。舞谱的发展，对

舞蹈的创作、编排、记录和传授，都起到推动作用。

这一时期的舞蹈文物，有享誉中外的敦煌石窟（见图 5）、云岗石窟和龙门石窟。其中丰富多彩的乐舞形象，多与佛教有关。另外，四川仁寿县摩崖造像乐舞浮雕，四川夹江千佛崖伎乐飞天造像，北京万佛堂孔水洞古塔伎乐神，河南安阳修定寺唐塔舞蹈形象，山西平顺县海会院明惠大师塔舞乐伎形象，陕西西安大雁塔乐舞伎人形象，山西汾阳田村圣母庙宫乐图，陕西出土的石刻乐舞俑等等，都是这一时期的舞蹈文物形象。除此之外，在四川成都、湖北武汉、湖南湘阴、江苏扬州等地，有不少出土的陶乐俑、击鼓俑、表演俑和舞俑，它们都从侧面反映了隋唐时期舞蹈发展的情况，是探索研究这一时期舞蹈情况的重要参考资料。

强盛的大唐帝国将中国古代舞蹈艺术的发展推至顶峰。但是，“物极必反”的事物发展规律，即将在唐代以后的舞蹈历史发展中表现出来。古代舞蹈艺术将从顶峰滑坡而下的趋势，由唐末藩镇割据的战乱局面导引而出。此后，五代十国分裂状况结束了唐代。辉煌唐舞一去不再复还，舞蹈历史的发展，开始走入迂回曲折阶段。

思考题：

1. 汉代乐舞“百戏”的特点是什么？
2. 唐代舞蹈艺术的成就具体表现哪些方面？

参考书目：

1. 王克芬著：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社出版
2. 彭松著：《中国舞蹈史·秦汉魏晋南北朝部分》，文化艺术出版社出版
3. 王克芬著：《中国舞蹈史·隋唐五代部分》，文化艺术出版社出版

第三章 盛极而衰 异军突起

唐末藩镇割据的战乱局势致使强盛的唐朝灭亡。随即出现五代十国若干小政权相继并存的分裂时期。这些小王朝保存了一些唐代乐舞，但规模很小。而整个舞蹈发展在此处于停滞状态。持续 50 年时间的五代十国分裂局面，由北宋统一。此后，历史进入封建社会后期阶段——宋、元、明、清时期。在封建社会后期，舞蹈再难撑起独立的旗帜，逐渐衰落，并且被戏曲艺术发展的潮流所吞噬。

一、封建后期，舞蹈衰落

北宋结束了五代十国的分裂局面。虽然宋朝建立，但辽、西夏政权与宋朝长期对峙，宋朝国势没有达到唐代的强盛。舞蹈发展虽然从唐代顶峰跌落，但没有一落千丈。在此犹如回光返照般，闪亮着昔日的光辉。

唐代乐舞虽然散失很多，但留下的作品，在宋代宫廷被继承并加以变革。宋代宫廷乐舞的主要形式是“队舞”。“队舞”多承唐代遗制。它是舞者众多的、程式严格的表演队伍。唐代舞蹈中的许多经典作品，都被宋代“队舞”继承发展。如唐代舞蹈《柘枝》《剑器》《浑脱》《菩萨蛮》等，在宋代宫廷变成《柘枝队舞》《剑器队舞》《玉兔浑脱队舞》《菩萨蛮队舞》。宋代宫廷队舞，虽不如唐代宫廷乐舞那样气势庞大，但在内容形式上都有所变革。如，宋代队舞出现了唱、念、舞结合的综合化趋势，边歌边舞，运用道具。道具运用不是回归前代手执器具方面，而是朝着场景方面发展，如桌子、酒果、笔墨、莲花和荷花道具等。同时，“队舞”表现一定的故事情节，有朗颂致语。表演人数由数十人至上百人，兼具礼仪典礼和娱乐欣赏多种功能。“队舞”中主要演员有分工，负责念口号的叫“杖子头”，负责指挥表演队伍兼念致语的叫“竹竿子”，负责引舞和独舞的叫“花心”。演出时先有致语和念诗，后有歌舞奏乐表演，中间有问答，起到衔接节目的作用。宋代宫廷著名“队舞”有《柘枝队》《剑器队》《婆罗门队》《醉胡腾队》《菩萨队》《抛球乐队》《佳人剪牡丹队》《拂霓裳队》《采莲队》等。唐代乐舞中经典性的舞蹈，被变革在宋代“队舞”新的表演形式之中。宋代“队舞”讲究服饰华美和场景效果，如《佳人剪牡丹队》由女伎数人表演，头饰衣领都戴上牡丹花，服饰花色要变化多次，使人眼花缭乱。《采莲队》用大量的牡丹花表现仙女乘轻舟翩翩起舞的动人场面。

唐代大型乐舞套曲“大曲”，在宋代虽不存全貌，但部分存在。宋代大曲歌舞是从唐代大曲中摘取一部分表演，叫“摘遍”。保持了歌、舞、奏乐相结合的形式。但出现了用音乐舞蹈叙述或表演一定人物情节内容。

故事歌舞比前代更为盛行，一般是用唱词叙述故事，由歌舞者载歌载舞表演。宋代著名的故事歌舞，如表现柘枝伎灼灼与裴质恋爱故事的《降黄龙》，表现穷书生郑六遇艳狐的《南吕薄媚舞》。宋代《剑舞》中有扮演书法家张旭和舞蹈家公孙大娘的角色，并用歌舞朗诵结合表演。

北宋时，有一种新的歌舞表演节目，叫“转踏”，它是由两个曲调循环重复演唱表演，歌舞相兼，类似“队舞”。

综观宋代宫廷舞蹈发展状况，承接唐代舞蹈而来的乐舞作品，一部分虽然依然保持歌、舞、乐相结合的形式，但纯舞蹈的性质已被削弱，表演人数

增加，趋于群舞发展，加设了朗诵和对答等形式，复杂了表演程序。另一部分乐舞明显走向综合化发展：人物情节，布景道具等因素十分明确。两方面的情况都说明，唐代舞蹈所标志的独立表演性舞蹈，在此已开始发生性质转变了。综合化情节化是这一时期舞蹈发展趋势，它与同一时期发展起来的戏曲艺术相互印合，成为这一时期艺术的潮流。

13世纪，北方崛起的蒙古族政权，攻灭了南宋，统一中国，建立了疆域辽阔、国势强盛的元朝。元朝时期，南北方艺术得到交流发展。元代宫廷舞蹈，虽承宋代旧制，但结合蒙古族习俗和特点，加以变化发展。元代宫廷仍有队舞表演形式，叫“乐队”。如，元旦时用《乐音王队》，天寿节时用《寿星队》，朝会时用《礼乐队》，宣传宗教思想时用《说法队》。元代宫廷队舞有不少面具舞和佛教人物形象装扮，是蒙古族风俗以及所信奉的佛教思想的反映。元代宫廷著名的舞蹈是《十六天魔舞》，是元顺帝时创编的赞佛乐舞。舞人身披纓络，头戴佛冠，手执法器而舞。史籍记载，此舞只许受秘密戒的宦官才得观看，统治者曾下令禁止民间表演此舞。元人张翥《张蜕庵诗集·宫中舞队歌词》描绘：“十六天魔女，分行锦绣围，千花织布障，百宝帖仙衣，回雪纷难定，行云不肯归。舞心挑转急，一一欲空飞。”元人张昱《辈下曲》描绘，“西天法曲曼声长，璎珞垂衣称艳妆”“西方舞女即天人，玉手昙花满把青”。可见，《十六天魔舞》是具有鲜明宗教色彩和民族风格的舞蹈。另一著名舞蹈《倒喇》，舞人口衔湘竹，头顶燃灯，随乐而舞，如风似雪，极其优美。《海青拿天鹅》则是反映蒙古族狩猎生活拟兽舞蹈的遗迹。元代舞蹈比起宋代，其势更加衰落了。戏曲在这时已经成熟，成为社会主要的欣赏娱乐形式。舞蹈犹如已近黄昏的落日。

14世纪后期，元朝政权被推翻，汉族政权——明朝建立。明朝时期，宫廷主要娱乐形式是戏曲，礼仪宴乐舞蹈只是形式摆设，应付典礼仪式的例行公式。明代宴享所用乐曲皆是杂剧的音乐曲调填词。明代宫廷乐舞有《寿星队舞》《赞圣喜队舞》《百花圣朝队舞》《百戏莲花盆队舞》《胜鼓采莲队舞》《万国来朝队舞》《抚安四夷之舞》（包括“高丽舞”“北番舞”“回回舞”）。除此之外，皇帝娱乐时，有大量民间百戏歌舞杂技进入宫廷表演。

17世纪，满族政权——清王朝建立。清代宫廷礼仪宴享乐舞也叫“队舞”。清代宫廷有《庆隆舞》，包括了“扬烈舞”“喜起舞”“德胜舞”等。清代宫廷还有外国乐舞：《瓦尔喀部乐舞》（女真部落）《朝鲜国俳》《蒙古乐》《回回乐》（新疆地区）《番子乐》（藏族）《廓尔喀部乐》（尼泊尔）《缅甸国乐》《安南国乐》（越南乐舞）。这些外来乐舞汇演，实际上是隋唐宴乐的遗风。清代宫廷娱乐形式是以戏曲为主，宫廷队舞也只是一摆设而已。

明清时期，独立表演性舞蹈已基本上销声匿迹了。

然而，从西周以来的宫廷雅乐舞传统，在封建社会后期阶段，还一直保留着。封建社会后期的统治者，仍然把文武舞看成是“一代之乐，宜乎立名”的统治象征。如，宋太祖时，宫廷郊庙殿庭通用《文德》《武功》之舞，文武舞是“式遵旧典”“依据六经”。元朝宫廷太庙祭祀用文舞《崇德之舞》和武舞《定功之舞》。明代宫廷郊庙祭祀中，依然搬演《文德之舞》和《武功之舞》，以标志“武功定祸乱”“文德致太平”。清代统治阶级仍然“搜召名儒”“考定斟酌”，力求“成一代大典”，郊庙、朝会和宴享仪式中，皆搬演文武舞和队舞。清世祖有《文德之舞》和《武功之舞》。从舞蹈的角

度看，这些雅乐舞，只是一些呆板枯燥的仪式，完全失去了舞蹈的意义。然而值得注意的是，从西周建立的雅乐舞体系，经过春秋战国“礼崩乐坏”之后，虽然衰落了，但并没有消失。从秦汉以来历代宫廷中，仍将其沿革保持。尽管艺术活力已经丧失，但作为统治象征，它却与一定的国家政体共存亡。这是古代舞蹈史发展中，不可忽视的一条脉络。

封建社会后期阶段，随着舞蹈的衰落，女乐队伍也发生变化。唐代末年，在社会战乱动荡中，大批宫廷艺人流失到民间。随着戏曲艺术对舞蹈的取而代之，依附统治阶级和贵族阶层而生存的女乐队伍也逐渐衰落下来。宋代贵族阶级文人雅士蓄养歌舞艺伎的风气仍然存在，仍有一些能歌善舞的官伎和家伎，活动在统治阶级上层社会。但整个形势已不抵前代了。宋代以后，各类著名舞人更是稀少。元代以后“善舞者”大多是能歌善舞的戏曲演员，而且多具有“歌舞谈谑”的本事。很明显，歌舞艺人向戏曲艺人方向发展。元代上层社会私养家伎的风气已不盛行了。贵族之家培养歌舞伎人的数量也大大减少。明代豪门贵族虽有养家伎之风，但主要是表演戏曲的艺伎，甚至是一些私人戏班，偶有歌舞表演。清代少数文人雅士养一些能歌善舞的女伎或婢女。由此，盛行两汉、魏、晋、南北朝及至隋唐的女乐队伍，在舞蹈艺术的衰落中，也逐渐败落下来，仅以“家伎”余波而存在了。

封建社会后期，乐舞机构规模远不如汉唐时代的气派。宋朝以来，国力衰微，宫廷虽然设置了教坊等乐舞机构，也集中了各地优秀艺人，但规模范围已不及唐代。宋朝宫廷教坊按专业和乐部分为：笙簧部、大鼓部、琵琶色、舞旋色、杂剧色等。部，有部长负责，色，有色长领衔。宋代城市中有营业性演出场所，叫勾栏瓦舍。其中有不少优秀艺人以卖艺为生。宋代宫廷曾把民间艺人编入军中，称“左右军”，宫廷有演出活动时，即召回宫中。另外，还有一些以表演散乐杂剧为职业的民间艺人，叫“路岐人”，他们活跃在广场、婚宴和酒馆之中。可见，宋代社会已无力撑起庞大的乐舞机构了。元代宫廷设置仪凤司和教坊司，管理乐工艺人和宴享娱乐以及祭祀仪式等事宜。由于，元代的国力比宋代强盛，所以，元代宫廷乐舞机构设置比宋代完整。明代宫廷设置了教坊，掌管宴享娱乐之事。明太祖时，曾制定乐舞制度，制作各种乐器和乐曲。清代顺治时期，内宫行礼宴会废除教坊女乐，改用内监。封建社会后期阶段，乐舞机构的衰败印证了舞蹈历史的衰落。

在这一时期，舞谱发展略有成果。宋代文学家周密在《癸辛杂识》中辑录了宋高宗退位后，居住德寿宫时，宫中艺人为他表演歌舞而使用的舞谱——“德寿宫舞谱”。此舞谱比“敦煌舞谱”的舞蹈术语，更为形象，反映了宋代舞蹈的一些情况。明代乐律学家朱载堉所编制的雅乐舞谱，则是兼具文字、歌词、音乐、舞蹈动作术语、场记图等多种成份的舞谱。并附有古曲谱。内容完备，舞图精确，至今可依图排练。可称得上是“拟古舞谱”。朱载堉的拟古舞谱保存在其著作《乐律全书》中。

这一时期，舞蹈文物较少。宋元时代舞蹈文物，有河南焦作出土的舞乐俑和散乐童俑，山西洪桐广胜寺水神庙中的乐舞壁画，山西新绛出土的伎乐图，西藏拉萨夏鲁寺壁画舞伎，西藏阿里出土的乐舞壁画，西藏桑鸢寺主殿杂技壁画，山西芮县永乐宫童子舞蹈壁画，山西繁峙县岩上寺婴戏图等。由于戏曲艺术的发展繁荣，戏剧俑和戏剧壁画出现并逐渐增多。如，江西鄱阳出土的戏剧俑，山西新绛出土的杂剧图，山西稷山出土的杂剧演出图，山西侯马出土的戏台和演员表演形象等。明清时期，舞蹈文物以民间乐舞内容为

特点，戏剧俑仍有出现。如，山西右玉县宝灵寺水陆画中的艺术众和散乐伶官，安徽徽州民居祠庙的舞龙灯雕，天津杨柳青年画中的龙舟盛会，云南丽江大宝积宫的乐舞，江西南城县和山东邹县出土的乐俑等。这些舞蹈文物反映了这一时期的舞蹈发展状况。

总之，在封建社会后期，舞蹈发展大势已去。明清时，古代舞蹈发展走近尾声。

二、异族政权对汉族乐舞文化的接收

宋朝时期，全国并没有得到真正统一。沿着长城内外的契丹族政权辽和居住在青海一带的党项羌政权西夏，一直与北宋形成对峙局面。公元 12 世纪，女真族建立政权金与南宋对峙。辽、西夏、金三个政权都属于奴隶主国家。在它们相互之间以及和宋朝的征战中，受到汉族文化的影响，逐渐过渡到封建社会。

辽建国后，辽代宫廷礼仪制度多模仿中原汉制，同时，对本民族乐舞文化也十分重视。辽代宫廷设有国乐、雅乐、大乐、散乐、饶歌、横吹乐等。其中一部分是汉唐历代宫廷所保留的节目，一部分是本民族歌舞。如，《国乐》是“犹先王之风”的契丹族传统乐舞，《雅乐》继承了西周以来宫廷用乐规格，《大乐》是唐宋歌舞，《散乐》是民间杂技节目等。辽太宗时，曾攻进后晋都城开封，将后晋宫女、宦官、方技、百工、太常以及乐谱石经等运走。辽代宫廷将从汉地得到的乐舞编入《大乐》，有“景云乐舞”“庆云乐舞”“破阵乐舞”“承天乐舞”，用于宫廷礼仪宴享之中。辽代宫廷宴饮时，有各使臣起舞祝酒的规定，这是唐代祝酒之风的存留。辽代雅乐舞设置也是仿唐旧制。辽代宫廷宴会典礼时，还引进了宋代以来兴起的杂剧节目。此外，辽代本民族的巫舞较盛行，在许多仪式中，如“祭山仪”“瑟瑟仪”（求雨仪式）中，均有歌舞相伴。史籍中，辽代尚无代表性的或著名的舞蹈。辽代乐舞文化主要综合吸收了汉族乐舞文化，同时也综合了本民族歌舞成份，呈比较简单的发展状态。河北宣化出土的辽墓壁画“散乐图”，北京房山云居寺辽塔和石幢上的乐舞人形象，是了解辽代舞蹈情况的形象资料。

西夏政权一直在宋、辽之间周旋。西夏建国后，仿照宋制建立官职，创制西夏文字。西夏曾派臣到北宋，请求给予伶官、工匠以及戏剧服装和化妆用品等。宋嘉祐 7 年，西夏上表求《九经》《唐史》《册府元龟》等典籍。由此可见，西夏重视汉族中原文化。在出土文物中，如敦煌壁画，榆林石窟西夏壁画，安西千佛洞西夏伎乐壁画，均可看到西夏乐舞形象资料。史籍正史乐志中很少提到西夏乐舞情况。

金代建国后，对辽、宋都进行征战掠夺。后北宋被金所灭，南宋偏安江南。在与南宋对峙时期，金进一步南下，发动对南宋的掠夺。金人灭北宋进入汴梁（今开封）时，将宋朝的法物、仪仗、图籍带走。金朝的礼乐制度，依照唐宋旧典审议制定，直接吸收宋代乐舞文化。金代宫廷宴享朝会时，按中原传统作文武舞，设雅乐，有文武舞《保大定功之舞》《万国来同之舞》。金朝宫廷乐舞机构设太常管理雅乐，设教坊管理饶歌、鼓吹等。另有“散乐”“本国旧音”等。金代重视并欣赏汉族文化艺术。金代戏曲已经很兴盛了，宋代杂剧发展到金代，称“院本”。金院本是载歌载舞的形式，在戏曲艺术发展中占有重要一席。金代还有一种歌者不舞，舞者不歌的形式——“连厢

词”。金代舞蹈文物，如河南焦作出土的邹琼画像石墓中的“乐舞图”和金墓中的舞俑，山西襄汾金墓中的散乐俑等，反映了金代舞蹈的状况。至今尚存的满族民间歌舞，也是了解金代舞蹈的线索。

辽、西夏、金政权时期，除了吸取汉族乐舞文化之外，舞蹈并没有更多的发展。但是，辽、金时代的戏曲发展却引人瞩目。辽、西夏、金作为异族政权，存在的时间并不长，但它们在历史发展中，都起到承前启后的作用。辽、西夏、金对中原乐舞文化的吸取接收，使汉族乐舞文化传播进一步扩大。

三、蓬勃兴起的民间舞蹈

唐代灭亡，大批艺人和乐舞作品散失在民间，辉煌唐舞落下帷幕之后，舞蹈走在衰落直至消失的道路上。如果，我们从更宽的范围来看，这种舞蹈发展的衰败，只是在宫廷舞蹈的线索上。因为，宋代以来，城市发展，商业繁荣，行会制度兴起。在这样新生的社会土壤中，民间舞蹈如异军突起，展示了舞蹈发展的另一景观。

宋代出现了庞大的民间舞蹈表演队伍，叫“舞队”（或“社火”）。这种表演队伍将音乐、舞蹈、武术和杂技等多种技艺节目综合一起，以游行队伍的形式，展出表演。这种民间舞蹈演出活动，一般在新年、元宵节、清明节、中秋节等日子举行。这时城市中已出现了专门表演场所“勾栏”“瓦舍”。民间舞蹈活动一般在“勾栏”“瓦舍”或广场中表演。在民间舞蹈活动中，有不少身怀绝技、技艺高强的节目，如可在数丈高的竿上列横木，并在横木上吞吐烟火，装神弄鬼，效果惊险。或缘数丈高竿而上抢金鸡。当时遇到宫廷节日时，民间舞蹈艺人，特别是那些容貌好技艺高的女艺人，被召进宫中表演。宋代著名的民间舞蹈节目有：表演农家生活的小型歌舞《村田乐》，假面舞蹈《抱锣》，滑稽舞蹈《舞鲍老》，表现乘舟荡漾的《旱龙船》，表现骑马起舞的《竹马儿》，讽刺滑稽舞蹈《十斋郎》，哑剧舞蹈《耍和尚》，表现钟馗打鬼的舞蹈《舞判》，表演舞旗的《扑旗子》，表现军阵生活的舞蹈《蛮牌》，表现战争生活的舞蹈《讶鼓》，自娱即兴的舞蹈《踏歌》，另外还有《狮子舞》《腰鼓》等。在民间舞蹈活动中，各个“舞队”竞相表演，赛技艺赛水平。舞蹈节目演出，可以持续一整天也演不完。在节日里，民间艺人被组成社团表演，节日后就解散。舞蹈传授以师徒相传的形式，这种情形使不少民间舞蹈得以发展，许多节目流传至今。

这一时期，宫廷“傩礼”仍然保留。宋代宫廷每年按例举行“傩礼”活动，由教坊伶工扮成门神、将军、判官、钟馗、灶君、土地爷等诸神形象，戴面具起舞。“傩礼”带有当时戏曲表演成份。明清时宫廷“大傩”一直延续，但风格比较轻松。在戏曲发展的影响下，“傩礼”活动，逐渐向戏曲形式发展，成为“傩戏”。

明代时，民间歌舞活动也很盛行。宋代以来的民间舞队依然存在。明人姚旅在《露书》中写到，当时山西洪桐有多种民间舞蹈，如《凉伞舞》《回回舞》《花板舞》。在福建、浙江一带流传反映战争内容的《藤牌舞》。明代春节期间举行“行春之礼”盛大歌舞游乐活动，歌舞盛况正如“铙吹拍拍走烟尘，炫服靓妆十万人”“观者如山锦相属，杂沓谁分丝与肉”。其中有“假面胡头”“观音舞”“采莲舟”“捶大鼓”等多种节目。明武宗时，各省要挑选精通歌舞的艺人进宫。明孝宗时，宫廷曾表演“狮子舞”给外国使

臣观看。

清代民间舞蹈活动仍很流传。史籍记载，清代已有明确的“秧歌”活动。据清人李调元的《南越笔记》记载，当时春耕农作时，人们在捶鼓声中插秧，“群歌竞作、弥日不绝”。当时“秧歌”活动在城市和农村都很流行。这是农作歌舞的进一步发展，形成民间舞蹈形式。当时的秧歌活动是“秧歌小队闹春阳，毂击肩摩不暇狂”“画鼓秧歌不绝声，金钗撒下迷归路”，可见其歌舞活动的热闹场面。清代宫廷也有“打春”仪式，其时民间歌舞场面，仍然是“观者如市”。清代“秧歌”不仅在广场表演，也在戏馆里表演。“秧歌”进入戏馆与戏曲相杂而演，有发展成为表演艺术的趋势。清代宫廷聘“秧歌教习”在宫中传习“秧歌”。宫廷娱乐除了戏曲表演以外，舞蹈活动就是“行春”之礼等民间舞蹈了。

清代传统灯节或迎神赛会时，多种民间艺术组合一起表演，形成一种综合性表演队伍，叫“走会”。清代“走会”与宋代民间“舞队”，以及宋、明时期的“社火”十分相似。现存的清代《北京走会图》中反映出的民间舞蹈节目有：《旱船》《杠子》《花砖》《开路》《中幡》《小车》《扛箱》《花坛》《双石》《地秧歌》《少林拳》《狮子》《花钹》《高跷》《胯鼓》等十几个节目。其中《地秧歌》至今仍保留在民间舞蹈之中。明清时，宫廷曾有过禁止民间歌舞杂技表演。明朝初年，禁止歌舞，如有违者，施刑处罚。清代康熙年间，禁止民间“秧歌”游唱活动。可见当时民间舞蹈活动的流行。

明清时代代表性的民间舞蹈有《秧歌》《高跷》《旱船》《小车》《竹马》《太平鼓》《霸王鞭》《大头和尚》《龙舞》《狮舞》《面具舞》《花板舞》《凉伞舞》《采茶灯》《花鼓灯》《英歌舞》等。

《秧歌》，一般在年节群众娱乐活动或朝山进香风俗活动以及城市戏馆、宫廷娱乐活动中表演。秧歌源头可以溯自古代模拟性的农业劳作舞蹈。与插秧、薅秧等劳动也有关系。宋代的民间舞蹈《村田乐》与《秧歌》有一定联系。《秧歌》载歌载舞，从单一民间舞蹈节目逐渐发展成综合性民间歌舞形式。

《高跷》，是民间舞蹈活动中杂技性舞蹈节目。舞者双足踩在有踏脚板的木棍上，表演各种动作技巧，同时扮演各种人物角色。这个节目多与《秧歌》同台演出。

《旱船》，表现水上行舟的舞蹈。唐宋时，宫廷就有类似的舞蹈。

《跑竹马》，多是儿童节目，表现儿童骑马戏乐的舞蹈。

《太平鼓》，在明清时娱乐活动和民间巫术活动中均有此舞表演。舞者执鼓而舞，以旋转动作为主。据史籍记载，多是女子或儿童表演，舞起来“响彻胡同内外城”。

《霸王鞭》，又叫“打连厢”，舞者手拿装有铜钱的木棍，挥舞击碰身体四肢。表演时“霸王鞭年金钱落”。

《大头和尚》，是人物装扮的哑剧舞蹈，欢乐轻松。宋代“舞队”已有此节目。

《龙舞》，明清时普遍流行，南北方皆有。龙既是权力象征，又是风调雨顺的标志。汉代“百戏”就有舞龙的节目。明清时《龙舞》多姿多彩，舞龙技巧很高，正如清人的龙灯诗中所描写，“鳞甲倏喷火，飞腾照夜飞”“电激一条龙，波翻百面雷”。龙舞流传上千年，各地区舞龙风格不同。由于不同地理环境，龙的表现各不同，如“布龙”“百叶龙”“段龙”“板凳龙”

“香火龙”“水龙”等等。至今龙舞一直保留在民间（见图6）。

图6 流传至今的汉族《龙舞》

《采灯舞》，舞人手执花篮载歌载舞。

《盾板舞》，是反映战争生活的操练舞蹈。传说是明代将领戚继光平倭寇事迹中流传下来的。

《英歌舞》，是表现农民英雄形象的舞蹈。

《花鼓灯》，是由带有故事情节人物扮演的小型歌舞，后发展成民间小戏。

《狮舞》，早在南北朝时，已有狮舞记载。唐代宫廷有舞狮表演。明清时，宫廷和民间都有狮舞表演。舞人披狮子道具表演，另有一人在旁以球相逗，是一种活泼轻松的舞蹈。有诗描写，“毛羽狻猊碧间金，绣球落处舞嶙峋”。《狮舞》在民间广泛流传以来，发展变化成多种形式，如“线狮”“火狮”“雪狮”等。

《面具舞》，主要在“傩祭”时表演。用来驱除疫鬼，消灾除难。明清以来，“傩祭”受戏曲影响，逐渐向“傩戏”发展。

宋代以来，民间舞蹈在宫廷以外的社会舞台上大放光彩，衔接了从唐代以来，宫廷舞蹈发展日趋衰落而将出现的舞蹈发展的空隙。民间舞蹈的发展与宫廷舞蹈的发展，共同完成了整个舞蹈历史的建构。

除此之外，明清时期，边疆开发管理不断加强，边疆少数民族民间歌舞活动，不少被记载下来。边疆少数民族舞蹈，是整个中国舞蹈发展历史中不可缺少的一部分。这一时期，有代表性的少数民族舞蹈，首推新疆和西南地区的少数民族舞蹈。汉代张骞通使西域以来，新疆地区的乐舞不断传入中原地区，对古代舞蹈发展起到过重要影响。明清时期，新疆维吾尔族有音乐、舞蹈、器乐演奏组合一起的大型组曲——木卡姆。木卡姆的结构与唐宋大曲大致相同，这是民族乐舞文化交流影响的结果。据维吾尔族古文字手抄本《艺人简史》记载，这一时期新疆地区活跃着不少优秀的艺术家，他们在音乐、舞蹈、诗歌、演奏上，都具有相当高的水平，在当时产生过很大影响。

西南地区的傣族是一个具有优秀文化传统的民族。明代《百夷传》（即傣族先人）记载，傣族先人在宴会时，有歌舞相伴，其中有仿照中原音乐而作的“大百夷乐”；有缅甸风格的乐舞“缅乐”；有傣族民间乐舞“车里乐”。当时已有“孔雀舞”流传。

南方的壮族也是一个能歌善舞的民族。著名的广西花山崖画展示了壮族先民的生活画面。壮族以铜鼓为权力象征，在迎神赛会时或婚丧风俗中，击鼓集众，随鼓声而歌舞。壮族先民在婚嫁仪式中，有“盛兵陈乐，马上飞枪走球，鸣铙角伎”的场面。有著名的“打桩舞”，年节时表演，舞者手执木棍，相互碰击，在对击、转身、换位的变化中载歌载舞。

西南地区的苗族有代表性舞蹈“芦笙舞”，明清时对此有不少记载。此外，苗族还有“跳月”民间歌舞。跳舞时，人们并肩而舞，男吹笙，女振铃，旋跃而舞。现故宫博物院有清代苗族“芦笙舞”“鼓舞”的图画。

西南地区的彝族，历史悠久，支系较多。有着本民族的文字和音乐舞蹈文化。明清时，彝族先民就有“火把节”风俗，其时，人们身着盛装，手执火把到田间驱除害虫。男人吹笛弹弦，女人随乐拍手旋转而舞，叫“阿细跳月”。云南彝族有“三月三”“跳左脚”的风俗，人们吹口弦，弹月琴，跳

左脚，男女欢歌跳舞。

南方瑶族、土家族等，都是能歌善舞的民族。明清时，这两个民族都流传“长鼓舞”。土家族的“摆手舞”是一种古老的舞蹈，表演时有风俗仪式，随后由锣鼓伴奏，摆手而舞。许多动作手势，都与农业生产劳动有关系。土家族还流传一种古老的传统舞蹈“毛谷斯”。

青藏高原的藏族，音乐舞蹈已有几百年甚至上千年的历史。明清时，藏族就有“跳锅庄”的舞蹈活动。人们携手成圈，踏地挥臂而歌舞。清代《皇清职贡图》描写“锅庄”跳法，由慢、中、快三段组成，动作多是模拟鸟兽情态与游牧狩猎生活有关。藏族贵族宴饮中有古典歌舞“囊玛”，类似宫廷“宴乐”舞蹈。其中“堆谐”（踢踏舞）最热烈。藏族代表性舞蹈还有“弦子舞”“热巴”“面具舞”等。

北方蒙古族歌舞，随元代的建立，在中原地区流传发展。著名的舞蹈有《倒喇》别具风格，舞人头顶燃灯，口衔湘竹，旋转而舞。另外还有宗教性质的舞蹈“面具舞”，巫舞性质的“安代舞”等。

东北地区的满族也有歌舞风俗。清代宫廷流行的“莽式舞”就是满族民间舞蹈。满族祭祀活动——“跳神”，就有歌舞娱神的习惯。满族著名舞蹈是《太平鼓》，至今仍流传。

此外，朝鲜族、黎族、高山族等兄弟民族，在这一时期，都有不少优秀民间舞蹈流传。众多兄弟民族民间舞蹈是中国古代舞蹈发展历史中不可缺少的一部分。

封建社会后期，舞蹈发展的主流，从宫廷转入民间。宋代民间“舞队”，明代“社火”，清代“走会”等民间舞蹈活动形式，以及各兄弟民族民间舞蹈活动，构成了这一时期舞蹈发展的另一景观。从舞蹈的角度来看，这些民间舞蹈并不具备独立的舞蹈意义，而是依附于民俗活动和风俗仪式，以及与武术杂技等节目掺合一起表演。但是，民间舞蹈活动依靠传统习俗的力量，以热闹非凡的场面和综合表演的娱乐形式出现，成为广大劳动人民生活中不可缺少的一部分。蓬勃兴起的各地民间舞蹈，在古代舞蹈发展接近尾声之时，不仅衔接了舞蹈的历史，而且开辟了舞蹈发展的新天地，使舞蹈的发展，在民间，一直延续至今。

四、吸收在戏曲中的舞蹈

封建社会后期，舞势衰落，戏曲兴盛。随着戏曲对社会娱乐的全面占领，舞蹈发展，一方面走入民间，另一方面被戏曲吸收消化，融合在戏曲框架及表现之中。在戏曲艺术发展完善的过程中，对舞蹈有不同方式的吸收融合。

宋代杂剧中，有不少名目是来自唐宋大曲。宋代官本杂剧段数 280 本，其中有一半是用唐宋大曲的曲目。宋代杂剧与大曲队舞同台演出，杂剧对大曲队舞的吸收，势所必然。唐宋大曲歌舞《绿腰》（《六么》）《熙州》等名目，在宋代杂剧中可见到《崔护六么》《鸳鸯六么》《羹汤六么》《骆驼熙州》《逐鼓熙州》等。南戏中许多曲调也是来自唐宋大曲，如南戏中所奏曲调“梁州”“剑器”“绿腰”“采莲”等，都是出自唐宋大曲。名目和曲目的吸收继承，反映了戏曲对大曲歌舞的吸收。

宋代“队舞”表演时，有负责念致语或朗诵的“竹竿子”，上场致语朗诵。这种情形在戏曲中进一步发展，如明代传奇中，副末登场说明故事梗概，

点明全剧主题的段落——“家门”。

元代杂剧中出现了表情提示性文字和舞台表演动作说明性文字——“科”。如元杂剧中“笑科”“舞科”“看科”“怕科”“睡科”等，它们实际上是表现人物情节和身段表情动作的表演。元杂剧中还吸收了杂技武术动作表演，如“樊哙扯架子科”“卒子摆阵科”“扬衙内打跟头科”等，都是表现故事情节所需要的舞蹈和武术表演。元杂剧中有配合剧情的插入性舞蹈表演，如元杂剧《刘玄德醉走黄鹤楼》中插入了民间舞蹈《村田乐》，元杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》中插入了舞蹈《霓裳羽衣舞》和《胡旋舞》表演。清代昆曲《长生殿》中也有类似插入性舞蹈段落。元杂剧中还有插入与情节无关的舞蹈段落，叫“舞科”，既有独舞也有群舞。元杂剧演出末尾时，总有一场舞蹈表演，叫“打散”，即收尾。

明代传奇《浣沙记》中有西施舞蹈场面，据明人张岱《陶庵梦忆》中描写，“西施歌舞，对舞五人，长袖缓带，绕身若环，曾挠摩地，扶旋猗那……”。据史料记载，明代戏曲中有“龙舞”“猴戏”“飞燕之舞”等插入其中，并能运用民间灯舞制造舞台效果。还有“舞观音”“百丈旗”“跳队子”等舞蹈节目。现存明代戏曲刊本《目莲救母劝善戏文》中，有“跳和合”“跳钟馗”“跳虎”“舞鹤”“跳八戒”“哑子背疯”等民间舞蹈，其中不少舞蹈至今仍在民间流传。戏曲演员必须具备舞蹈功底，史料记载，明代“女戏”（女演员）是“未教戏前先教琴、箫管、歌舞等”。明代昆曲，将舞蹈动作严密地组织在唱腔和戏剧表演之中，所有繁复细致的身段动作都安排在唱词里，充分利用动作诠释唱词，是“歌舞合一，唱做并重”。著名的《牡丹亭》中“游园惊梦”一段中，有优美的“游园”舞蹈段落，每句唱腔配上相应的舞蹈动作，在人物角色的表演中，组成美丽的画面。在表现男女主人公相会的场面时，采用民间舞队和灯舞的群舞场面。《宝剑记》中，有林冲“夜奔”一段，人物的身段动作与唱词配合，形成优美的舞蹈段落。

清代乾隆、嘉庆年间，京剧开始形成，各种地方戏曲也发展起来。京剧和各地地方戏都大量吸收民间音乐舞蹈，赢得了大量观众。清代乾隆年间，随着戏曲艺术不断提高，出现了一些著名戏曲演员，被称为“十三绝”。同治、光绪年间，又出现了身怀绝技的一批艺人，被誉为“十三绝”。清代有一位叫福云的名演员，“善技击”“矫捷绝伦”。一位叫楞仙的戏曲艺人“拔剑起舞，英姿飒爽”。清代上海昆曲演员荣桂，歌喉甜美，体态妍丽，反串女角的演技非同一般。苏州戏曲艺人郑连贵扮演武旦“态度绝伦”“翩若惊鸿，宛若游龙”。这些戏曲艺人对戏曲舞蹈的发展成熟，作出了很大贡献。

戏曲艺术包括“唱、念、做、打”。戏曲舞蹈表现在“做、打”之中。戏曲舞蹈保留了古代舞蹈的传统。如戏曲舞蹈中的“舞袖”，是古代“长袖善舞”的传统发展。戏曲表现女性人物时，多有舞袖段落的运用。大量的传统民间舞蹈是戏曲舞蹈的养分。如戏曲中旦角常用的“扇子舞”“巾舞”“花棍舞”。戏曲艺术大量吸收吸引观众的武术杂技等动作表演。武术杂技动作运用多在男性角色或战将首领人物的表现上。同时，也运用在惊险场面的表现上。清代著名戏曲演员周桂林，刀棒击技，十分精湛，表演起来，如飞花滚雪。另一著名演员张德林，刀枪功夫过人，表演时如流星飞舞。武术杂技动作表演，成为戏曲舞蹈的组成部分。除此之外，龙舞、狮舞也常运用在戏曲中。

戏曲舞蹈还有不少模拟性舞蹈动作，如常用的“双飞燕”“大鹏展翅”

“金鸡独立”“扑虎”“虎跳”“鹞子翻身”等，这是传统拟兽舞蹈的继承发展。戏曲舞蹈动作中，还有一些模拟大自然的手势动作，如“兰花手”“云步”等。

戏曲表演中广泛吸收各种道具表演，是传统道具舞蹈的延伸发展。戏曲表演中，大量运用扇、袖、巾、刀、枪、棍、棒、剑、戟、翎子、须发和服饰的表演，这都是古代传统舞蹈的运用和发展。

明清时期，戏曲艺术发展的大潮，不仅大量吸收融合传统舞蹈，而且大量民间歌舞，也朝地方戏曲转向发展。如，民间歌舞“花鼓”在清代时发展形成“花鼓戏”，广泛流传在湖南、湖北、安徽、江苏、浙江等地，在城市和乡村都有演出。江南地区民间歌舞“采茶灯”由载歌载舞的节目，发展成有小旦、小丑、小生角色表演的民间小戏，最后形成有多个角色搬演历史故事和民间传说的大戏——“采茶戏”。山东地区的“五音戏”，是在民间歌舞“秧歌”“花鼓灯”基础上发展而来的，不少剧目是舞蹈性较强的歌舞小戏。山东吕剧是吸收了民间舞蹈“跑驴”和民间说唱艺术“洋琴”发展形成的。安徽的“黄梅戏”是根据民间歌舞“采茶调”和“龙船”“狮子”等发展形成的。西南地区的“花灯戏”是在民间歌舞“花灯”基础上发展而来，而且一直保持民间歌舞小戏的特色。福建地区的“莆仙戏”，保留了宋代南戏的曲牌名，在它的传统剧目中，保留了传统舞蹈的遗迹，特别是有不少模拟傀儡的舞蹈。西北地区的“秦腔”是在陕西民间歌舞“文社火”基础上发展而成的。清代以来，尤为受人欢迎。清代著名“秦腔”演员葵娃和魏长生，在当时名噪一时。葵娃擅长一种舞步，表演起来细碎而有美感，在当时戏曲界争相传习。魏长生的“踩跷”技巧令人惊叹，将“踩跷”技巧与表演小脚女人的姿态完美结合，在当时堪称一绝。台湾“歌仔戏”是从福建一带的民间歌舞“锦歌”“采茶”“车鼓弄”发展而来。另外，还有江苏的“柳琴戏”、湖北的“楚剧”、广西的“彩调”等地方戏曲，都是从当地的民间歌舞发展而成。可见，戏曲艺术统领着当时表演艺术发展的趋势。

综观戏曲舞蹈的形成发展以及民间歌舞走向戏曲发展的趋势，可见戏曲之兴盛对舞蹈的吞噬。舞蹈被戏曲吸收融合，在前期表现为搬演舞蹈段落，移用歌舞大曲名目和采用生活化的舞蹈动作。后期表现在从人物出场、亮相、举手投足以及人物思想感情的各种动作表现方面，都体现出舞蹈的韵味。戏曲舞蹈毕竟不是独立的舞蹈，它被局限在戏曲的范围。戏曲主体意识的强化，使得舞蹈只能是戏曲的表现工具。围绕着人物情节等，舞蹈只是充当表现手段而已，与其它的戏曲综合成份（如音乐、唱腔、舞台美术等）一道，共筑戏曲艺术的大厦。

封建社会后期，舞蹈从独立的表演艺术衰落下来。代之而起的戏曲以日益兴盛之势，虎踞表演艺术的殿堂。戏曲对舞蹈的吸收融合，保留了不少古代传统舞蹈和民间舞蹈。仅此，中国古代舞蹈历史的发展，在19世纪后期，戏曲艺术的兴盛中，走完了它的历程。

思考题：

- 1.封建社会后期，舞蹈发展状况。

参考书目：

- 1.董锡玖著：《中国舞蹈史·宋辽金西夏元部分》，文化艺术出版社出版
- 2.王克芬著：《中国舞蹈史·明清部分》，文化艺术出版社出版

第四章 世纪之交 舞蹈启蒙

中国古代舞蹈，由盛而衰，在经历了漫长的封建社会的盛与衰之后，终于像昨日黄花一般，当年那种洋洋洒洒的繁茂景象一去难回，其昔日雄姿成为彻头彻尾的历史绝响。从一个大的艺术史角度来观察，中国艺术在近代史上的发展，几乎与古代社会大相径庭，完全随大众审美趣味的位移而发生根本性的改观。在这一历史嬗变下，中国独特的戏曲艺术逐渐后来居上，它异军突起，罗致“唱念做打”等多种艺术形态于自己的麾下，可以说，几乎垄断了近代中国人民的主要艺术操演以及艺术观赏模式及其行为。不过这也难怪，中国戏曲这个标致的“东方美人”，的确拥有独霸一方的能力，因为从艺术体系上来考察，它有健全而完善的机体，完全不愧为世界艺林中一个难得而罕见的奇异景观。

由于戏曲艺术在中国近代文艺史上的空前繁荣，舞蹈艺术的发展屈居从属地位，独立的剧场艺术性舞蹈已是荒漠一片。这种几近空白的现象，实际上为20世纪之交西方舞蹈的传入，留下了一个虽说令人扼腕、然而却是具有历史影响力的空隙，它为随之而来的中国近现代舞蹈史的演变，产生了决定性的影响。今天，当我们回首这段不远的历史时，可以看到中国人在20世纪之交这段时间里对于西方舞蹈文化的吸收，主要是通过正面学习和反向传进这两种主要渠道和手段而实现的。而当初走出国门、迈出向西人学舞第一步的，是清末女子裕容龄。

一、裕容龄——首开向西方学舞之先河

裕容龄之所以受到中国舞蹈学界的重视，正是因为她是近代中国第一位接触外国舞蹈的人物。她生于1882年，父亲裕庚为晚清一品官。身为高官的他从未想到正是他职位的优越，使他为中国舞坛种下了舞蹈的幼苗（见图7）。

图7 裕容龄表演《剑舞》

在裕容龄12岁那年，父亲被派出使日本，裕容龄与全家东渡扶桑，这使她首先见识并学习了日本舞蹈，当时她最喜爱的是《鹤龟舞》。裕氏夫妇见女儿对舞蹈艺术情有独钟，遂请来东京红叶馆的一名专业舞师教裕容龄专门学习日本舞蹈。不过，他们首先约法三章，不允许她将来在舞台上或公众面前抛头露面，以败坏祖宗的名声。

1901年，父亲又携家眷出使法国。这次巴黎之行，可以说无论是对裕容龄还是对中国舞蹈来说，都开始了一个崭新的阶段：西方舞蹈文化终于开始向中国露出了微笑。

裕容龄到巴黎后，立即拜当时已蜚声欧美的西方现代舞鼻祖依莎多拉·邓肯为师，并于不久就得到了邓肯本人的赏识，很快就在许多舞蹈中担任主演。邓肯的自由新舞蹈，对裕容龄来说，不啻是一种精神上的彻底解放。她毅然地将家训抛之脑后，勇敢地登台在邓肯创作的希腊神话舞剧中出任主角。一旦当她进入舞蹈的世界，这位身着长衫的东方女子，便立刻获得了西方观众的好评，同时也招徕了父亲的严厉训斥，父亲把她反锁在家中让她反省。尽

管如此，女儿在舞蹈艺术上展露的极高天赋，也不得不令父母踌躇再四，最终还是将她送进巴黎音乐舞蹈学院学习正统的芭蕾舞。西方芭蕾舞以其独有的优雅与规范，又为裕容龄打开一扇新的大门。1902年，裕容龄又开始登台了，她以表演舞蹈《希腊舞》和《玫瑰与蝴蝶》，为她的西方学舞生涯划上了一个圆满的句号。

1903年，裕容龄带着她的西方舞蹈知识和技艺与全家一起返回中国。1904年，她入宫担任慈禧太后御前女官。由于她特殊的掌握外来舞蹈的才能，颇得喜欢洋玩意儿的慈禧的赏识和宠爱，裕容龄被留在宫中专门研习舞艺。1905年，裕容龄曾为慈禧和光绪表演过《西班牙舞》、《希腊舞》和她自己创作的《如意舞》。

从名字上可以看出，《如意舞》已经是很有中国的特点的了。的确，这个专为慈禧太后而编、结束时将手中的如意献给太后并祝福她吉祥如意的《如意舞》，是裕容龄尝试走自己的路而创作的中国舞蹈。回国后，裕容龄有机会观看了每逢年节和大型典礼活动而奉诏入宫的“戏班”和民间“走会”的众多演出，接触了一些中国传统的舞蹈形式，萌生了她创作中国舞蹈的意图以及接下来的付诸实践。裕容龄将中西舞蹈文化内含融于一炉，先后创作了《扇子舞》、《荷花仙子舞》和《菩萨舞》等。她在宫中表演的舞蹈，无论是中国的还是西方的，都深受宫中人士的广泛喜爱。

1907年裕容龄出宫并结婚，但她的舞蹈表演并未就此终止。她先后多次参加了各种义演活动，比如，1922年1月8日，她以自己的舞蹈节目参加了由北平美育社为北平四郊农民筹集救济款项而在上海真光剧场举办的歌舞晚会；1928年2月18日，北平天津中外慈善家们在协和大礼堂举行演艺会，她又表演了《华灯舞》和《荷仙龙舟会》等作品。她的这些舞蹈活动无疑为在舞蹈文化方面荒漠一片的中国社会以启蒙的意义，尤其是在世纪更替的时候，因而引起后世舞蹈学者对她的关注是很自然的。裕容龄于1973年逝世，中华人民共和国成立后，她担任国务院文史馆馆员。

二、西方舞蹈，阔步向封闭的中国社会走来

在对西方舞蹈的吸收上，裕容龄是走出去的。而同时，西方舞蹈也开始通过各种渠道向中国社会渗透。

随着留洋海外的学生和出使各国的清廷官员在数量上的日渐增多，各种由这些人撰写的出版物也渐渐多了起来。他们在这些书中记录下了他们在异域的所见所闻，其中包括大量他们所目睹的于19世纪盛行于欧美的交际舞、芭蕾舞、外国民间舞，以及穿插在马戏表演中的各种舞蹈场面等新奇舞蹈形式。当时有一套名叫《星绍笔记》丛书，里面就有不少这类关于洋舞的记载。由此可见，西方舞蹈的渗透已初现端倪。

1886年，最早的西方马戏团进入中国，使长袍马褂的中国人终于得以一见“西洋舞”的“庐山真面目”。1886年4月19日，西方车尼利马戏团在上海开始正式演出，内容除各种马戏杂技节目之外，还为中国人表演了西洋舞蹈节目。

进入20世纪以后，西方舞蹈团体到中国演出的趋势一直保持着上升的态势，并于20年代达到高峰。所表演的舞蹈内容也及其广泛，涉及芭蕾舞、现代舞和外国民间舞等。比如，美国檀香山哈佛歌舞团于1923年在上海维多利亚

亚剧院演出美国歌舞、日本剧团同年也在上海演出日本歌舞剧《20岁之少年》。

最值得一书的是，美国现代舞先驱圣·丹妮丝率领她的现代舞团在该团的远东巡回演出中，于1925年和1926年两度访华、先后为北平、天津和上海观众表演了由她创造的即使在西方也很新鲜的崭新舞蹈节目。圣·丹妮丝小姐的舞蹈实验是与其作品中充斥着浓郁的东方审美特色而饮誉欧美的。她的艺术想象力之惊人，思维模式之独特，为西方僵化的古典舞蹈程式带来一个强烈的冲击波。通过这两次的访华演出，她相继为中国观众表演了以下作品：《西班牙舞》、《海之精》、《爪哇舞》、《印度舞》、《印第安舞》，具有中国色彩的《观音舞》和《霸王别姬》，舞蹈剧《埃苏亚的幻象》、《黎明之羽毛》、《阿爱丝太女神》，日本风格的《长戈舞》以及《埃及舞》，一时间在中国产生了较大的影响。

于1926年来中国表演的外国舞团还有莫斯科国家剧院歌舞团在上海卡尔登戏院的演出，表演剧目包括：歌舞《沙乐美》、芭蕾舞剧《关不住的女儿》、《吉赛尔》、《葛蓓利亚》、《火鸟》、《塞维尔之假日》及舞蹈《小丑舞》、《华尔兹》、《牧童舞》、《波尔卡》等；菲律宾小吕宋歌舞团；欧洲跳舞团等到上海表演的芭蕾舞《火鸟》、《西班牙舞》及《水手舞》等。

1926年11月至12月，由西方现代舞鼻祖依莎多拉·邓肯的学生爱玛·邓肯率领的“莫斯科邓肯舞蹈团”从中国东北部进入中国，先后在哈尔滨、北平和上海等地演出依莎多拉·邓肯风格的现代舞，主要作品有：《青春》、《快乐》、《捉迷藏》等。田汉、郁达夫等和众多的中国观众一起观看了该团的演出，并举行了联欢会。郁达夫在观看演出之后在日记中这样写道：“邓肯的舞蹈形式，都带有革命意义，处处是力的表现。”这既是中国人对现代舞的认识，也是最恰如其分的评价。1927年1月，这支舞团到达汉口演出，以为纪念孙中山逝世而作的现代舞《葬礼歌》和《国民革命歌》作为序曲而拉开了演出的序幕，然后表演《望着红旗前进》、《少年共产国际歌》、《铁匠》、《童子舞》、《爱尔兰舞》、《行军舞》等十余个具有强烈的时代气息和革命内容的歌舞。其中，由依莎多拉·邓肯亲自创作的《中国妇女解放万岁》一舞，是为纪念孙中山逝世一周年而编的，此前曾在苏联表演过。这个舞团的中国之行，在当时引起了极大的轰动。爱玛·邓肯后来在她撰写的自传中，特用了一章的篇幅详细记述了这次远东之行的不凡经历。

在20世纪初，西方现代舞两大圣祖依莎多拉·邓肯和圣·丹妮丝这两种崭新的舞蹈形式和风格，都已在中国观众面前撩开了神秘的面纱。

此外，西方舞蹈还以外国电影作为媒介在中国社会广为流传。1920年，在北平前门打磨厂福寿堂内第一次放映的外国电影中，就有“美人旋转微笑或着衣作蝴蝶舞”等舞蹈场面，舞蹈以其独特的肢体语言成为早期默片的主要内容。在其它电影中还先后有长蛇舞、西班牙舞、印度执棍舞等。随着有声电影的问世，歌舞场面更成为电影中主要的娱乐程式之一。1926年在上海百星大戏院播放的有声歌舞短片中，表演了一系列的外国舞蹈，如：音乐舞、芭蕾舞、西班牙斗牛舞、探戈、匈牙利舞、埃及舞等等。电影这种易于普及的形式，为中国人的西洋舞蹈启蒙教育提供了十分便捷的条件。

当时，还有一支传播外国舞蹈的生力军，一些旅华外侨和留洋归国人员，都不自觉地加入到这个行列中来。西方交际舞传入中国各大城市后，学舞者急剧增多，因而各类以教这类舞蹈为主要内容的教育机构，如雨后春笋般纷

纷建立起来。比如，俄国侨民司达纳基芙就先后在哈尔滨、青岛、上海等地开办跳舞学校，教授当时风靡世界的各种交际舞，如探戈、华尔兹以及最新流行的查尔斯顿舞等等。另外如杰克·坎根办的跳舞传习所也颇有名气，他常邀请各界人士与舞蹈名家联欢跳舞，引来众多慕名而来的舞者。同时，也有一些中国人开办这类舞校，如留法归来的唐槐秋就是其中一位，他于1926年在上海开设了由中国人创办的第一所舞蹈教学机构——“交际跳舞学社”，后改名为“南国高等交际舞跳舞学社”，专门教授西洋交际舞。后来，又有许多教舞机构纷纷成立。所有这些活动，都为西方舞蹈在中国社会中的传播起到了直接和间接的推动作用，培养了一大批热爱舞蹈的人士。事实上，后来活跃在中国舞坛的一些舞蹈家，在他们的青少年时期都曾在这类机构中接受过芭蕾舞及现代舞的启蒙教育。

需要一提的是，当年西方舞蹈文化的传入，对中国社会的影响是正反两方面的：既鼓励了中国人民注重身体文化、热爱舞蹈艺术的健康审美意识，也由于商业化倾向助长了一些不健康的因素。这些都是应当一分为二来看待的。

通过上述介绍，可以清晰地看到，19世纪与20世纪之交，西方舞蹈艺术终于叩开了艺术舞蹈尚嫌薄弱的中国大门，并逐渐找到了立足之地。这一方面为中国文化打开了一扇窗户，同时也极大地冲击了中国传统的舞蹈文化心态和形式。

三、黎锦晖与舞蹈美育和舞蹈普及

历史进入20世纪，新旧文化的斗争日益尖锐，新派知识分子提倡废科举、办新学，使得教育界气象更新，旧貌换新颜。在西方文化的影响下，中国一些大城市的学堂教室，在开设了“乐歌”课的同时，也把“舞蹈”列为体育课的主要内容，从而达到增强国人体魄的教育目的。

起初，这类舞蹈课的具体内容，主要由外国传来的交谊舞和“土风舞”充当。到30年代，为了配合学校里的这部分舞蹈教学内容，一大批这类书籍相继问世，如先后出版的《学校舞蹈教材》、《舞蹈新教本》、《舞蹈教材》等教材，为学堂舞蹈课的实施与传播提供了方便。有些外国舞蹈，传入中国社会后，经过一段时间的演变，已经逐渐发生了一些变化，最主要的特征就是从最初的完全照搬到吸收消化再到有所创新。

在这样一个教育领域的新运动中，有一位音乐家的努力不容忽视。他就是当时远近闻名的黎锦晖。他从20年代开始，就深受五四新文化运动的影响，先后编写了30多个具有儿童特点的、融教育与舞蹈于一体的新型儿童歌舞和歌舞剧，为学堂歌舞教育做出了突出贡献。

中国音乐家黎锦晖，1891年出生于湖南湘潭。早在童年时，他就十分喜爱各种乐器的演奏，先后学习过道教音乐的演奏、湖南花鼓戏、京剧以及北方的曲艺，成年后又非常热衷各种民间音乐的搜集工作。在意义重大的新文化运动中，黎锦晖于1918年参加了北京大学音乐研究会的活动，1920年秋，发起并组织了“明月音乐会”。1921年他到上海后，除日常工作外，还创办了《小朋友》周刊。这类工作提供的便利条件，使他渐渐产生了运用美育的方式来教育下一代的念头。

由于黎锦晖拥有深厚的民族民间音乐的素养和汉语音韵学的功底，同时

又有志于继承发展民族乐舞的传统，因而，在五四新文化运动的影响下，为了宣传国语，改革和普及儿童的音乐教育，他在十年间先后创作了 12 部儿童歌舞剧，著名的如《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《明月之夜》、《小小画家》、《三蝴蝶》、《小羊救母》和《最后的胜利》等，以及 24 部儿童歌舞曲，如《可怜的秋香》、《寒衣曲》、《努力》、《春深了》、《小鹦哥》、《蝴蝶姑娘》和《吹泡泡》等。

1927 年 2 月，黎锦晖创办了中华歌舞专门学校，招收了 30 余名青少年。在舞蹈课中的教学内容主要分为三类：第一是艺术舞蹈，有古典舞、现代舞、土风舞等，主要学习《天鹅舞》、《水手舞》、《西班牙舞》等，并编排了《火光舞》、《金铃舞》（少数民族舞蹈）、《宝刀舞》（传统武术）、《浪里白条》（戏曲中的水斗）等节目。第二是形意舞，用舞蹈手段将各种动物、植物及自然事物拟人化，并努力突出其内在个性。第三便是歌舞剧，主要培养演员将歌、舞、剧融为一体的能力。通过紧张而有效的学习，学生们在短短的三个月中就能登台表演了，他们边学习边演出，很快就成为出色的演员，受到广泛好评。“歌专”于 1928 年停办，然后成立了中华歌舞团。1929 年又组建了明月歌舞团，一时名声大噪，在国内外产生不小的影响。新中国成立后，黎锦晖的一些优秀作品如《喜鹊与小孩》和《小小画家》等被搬上舞台，受到广大儿童的喜爱。

虽然晚期的黎锦晖有些许不足之处，但无可否认，由他创作的儿童歌舞，像旋风一样在当时的学校生活中盛行达 20 多年。这种兼有启蒙与美育双重目的和价值的歌舞活动，由于其空前的教育意义和广泛的接受规模，成为中国近代舞蹈史上一个引人注目的学校艺术运动。

四、本世纪早期歌舞团的粉墨亮相

随着中国某些大城市中舞蹈活动日益兴旺的势头，一些纯商业性质的歌舞团体于二三十年代开始出现。不过，这些歌舞团的表演大多只是搬演西方歌舞节目。也有一部分进步人士向资产阶级文化奋起反击，他们组织起新的歌舞团体，为创建中国新型的歌舞艺术做出了不懈的努力。其中，较为有名的歌舞团有这样几个：

“中华歌舞团”，是在黎锦晖的中华歌舞专门学校的基础上成立的，1928 年为赴南洋演出而组建成立。成立时，全团约 30 余人，黎锦晖任团长兼音乐指挥，后来在中国影坛颇为有名的女演员像王人美等都是该团的主要演员。中华歌舞团表演的节目，除加工充实原“歌专”的一些剧目外，又增添了部分新节目。每次演出的模式基本为前半部包括歌咏、舞蹈、歌舞表演，后半部是歌舞剧。每套节目的演出时间约 3 个小时。该团表演的歌舞剧主要有《神仙妹妹》、《小羊救母》和《最后的胜利》等。中华歌舞团曾于 1928 年至 1929 年赴南洋巡回演出。出国前，田汉、郑振铎曾给予他们很大的鼓励。该团足迹几乎遍及南洋群岛各城市，向侨胞和各国人民介绍了中国新兴的歌舞艺术，宣传了爱国主义及民主革命思想，受到热烈欢迎。该团在准备回国时，由于内部演职员对自己前途各有打算而自行解散。

“明月歌舞团”，是回到北平的黎锦晖于 1930 年初在北平东城的栖凤楼 19 号组建的。该团主要以前中华歌舞团部分成员为基础，又招收了 20 余人，主要排演黎锦晖创作的歌舞剧。薛玲仙、王人美、黎莉莉担任歌舞助教兼主

要演员。同年4月，该团在清华大学首演，表演剧目有《三蝴蝶》、《春天的快乐》等。后又先后赴沈阳、大连、长春、哈尔滨等地演出，进一步扩大了新歌舞的影响。后来该团迁往上海，1931年6月被上海联华影业公司吸收改组，成立了联华歌舞班，黎锦晖任主任，除原歌舞团部分演员外，又吸收了聂耳、周璇等人。

“明月歌舞剧社”，是在1932年“一二八”淞沪抗战时“联华歌舞班”夭折后、由全体人员自愿而组成的一个新的歌舞团体，共40余人。1932年7月，该社与上海天一影片公司签约拍摄了有声歌舞片《芭蕉叶上诗》。影片的编剧和作曲均由黎锦晖担任，主要演员有王人美、黎莉莉、严华等。但是，影片公映后受到舆论界的批评和指责，有“不通的故事，平凡的歌舞”评语。聂耳以黑天使的笔名发表了《评黎锦晖的〈芭蕉叶上诗〉》和《中国歌舞短论》等文章，揭开了反对黄色歌曲和软性歌舞的序幕。他写到：黎锦晖和他的歌舞虽有反帝反封建因素和揭露贫富阶级的悬殊，但人们所需要的不是软豆腐，而是真刀真枪，只有深入群众才能创造出新鲜的艺术。聂耳登报脱离了明月歌舞剧社。的确，黎锦晖虽在新文化运动的影响下，创作过大批思想性、艺术性俱佳的歌舞及歌舞剧，后又组织歌舞团，广泛传播新歌舞艺术，并培养了一批十分受欢迎的人才，但由于后来所创作的一部分歌舞作品，特别是所谓的“爱情”歌曲，在日本帝国主义对中国的侵略步步逼近、中华民族危机日益深重的历史条件下，不但无法鼓舞人民的抗日士气，反而造成了不好的影响，因而，很自然地受到进步人士、爱国军民的批评。

新中国成立前较有影响的歌舞机构大致还有：

“中国歌舞剧社”，1944年1月在上海成立。该社由阿龙·阿甫夏洛穆夫和沈知白任作曲，陈钟任舞蹈指导。剧社的宗旨是为创立具有中国民族特色的歌剧及舞剧而打基础，创作上演过移植于京剧的音乐剧《孟姜女》。这个剧共6幕，音乐以流传在民间的孟姜女小调为基本素材，舞蹈动作则融合了京剧中的身段及表演程式，是一部串联了歌、舞、对白的中国歌舞剧。该剧于1945年11月25日在上海蓝心大戏院公演后，引起文艺界强烈反响。洪深、欧阳予倩、田汉等在《时代日报》、《大公报》上联名撰文，认为该剧是中国音乐与戏剧发展史上的一个重要事件。1946年3月27日，该剧为宋庆龄筹募“文化福利基金”举行了义演。

“中华音乐剧社”，1946年在上海成立。该团是为音乐剧《孟姜女》赴美演出而组织的艺术团体。演员由30余位京、昆剧和声乐演员组成。该团还排练过小舞剧《琴心波光》、《五行星》、《钟馗》，由阿龙·阿甫夏洛穆夫编剧、作曲，陈钟任舞蹈编导。

“新疆青年歌舞访问团”，1947年10月先后在南京、上海、杭州、台湾、兰州等地演出并立刻引起轰动。该团是在迪化维吾尔族剧团和喀什剧团的基础上吸收新疆优秀歌舞演员而组成的，具有相当高的艺术水准。在所演出的21个节目中，有17个是新疆各民族的独舞、双人舞、群舞作品。其中，维吾尔族女舞蹈家康巴尔汗以庄重、大方、美丽的舞姿，倾倒了无数观众。报界称她是“新疆的梅兰芳”、“维吾尔之花”。当时各报均以大量篇幅报道了这次演出时的盛况。戴爱莲、梅兰芳以及许多文艺界知名人士观看了该团的演出，并给予极高评价。该团演出的部分节目，在上海拍摄成大型歌舞电影《天山之歌》。它的问世，从一个侧面展示了中国少数民族灿烂的舞蹈文化。

这些活跃于 20 世纪前半叶的专业歌舞团体的活动,使得中国舞蹈在近现代的发展中获得了颇具时代意义的具体内容。对于中国舞蹈史的传衍而言,它们虽然很难承上启下,但在那段世纪之交风云变幻、东西文化激烈碰撞的特定历史时期中,自有其特定的历史作用和价值。

思考题：

1. 西方舞蹈在 20 世纪之交是如何进入中国的？
2. 黎锦晖在中国的舞蹈启蒙事业中有什么样的作用？

参考书目：

1. 王克芬、隆荫培、张世龄著：《二十世纪的中国舞蹈》，青岛出版社出版
2. 吴晓邦著：《我的舞蹈艺术生涯》，中国戏剧出版社出版
3. 杨淑心著：《清荷丽影长驻艺坛》，《舞蹈》月刊 1995 年第 5、6 期

第五章 舞蹈革命 革命舞蹈

进入新世纪的中国舞蹈，虽然在中西文化的碰撞和融合下，一度在方向性上产生迷茫倾向，但很快便找准了自己的发展道路。它开始与中国人民反帝反封建的正义斗争相结合，鼓励人民，宣传革命，在斗争中树立起自己的形象，同时也对这场革命产生了巨大的作用和影响。

开创中国革命舞蹈运动的，当属吴晓邦和戴爱莲。他们与中国新舞蹈事业同生存、共荣辱，终于成为中国新舞蹈艺术的奠基人物。他们一生不朽的业绩，将永载舞蹈事业的光荣史册。

舞蹈艺术伴随着中国人民艰苦卓绝的脚步，历经一个又一个历史事件，从小到大，由弱而强，成为中国人民革命事业中一个不可或缺的组成部分。它在艰难困苦中，鼓舞了人们的斗志，增强了人们必胜的信念，终于与中国人民一起迎来解放、迎来新的生活，它为中国人民的革命事业立下了不可忽视的历史功绩。

一、为中国新舞蹈开路奠基 ——舞蹈先驱吴晓邦

中国新舞蹈艺术，是 30 年代以鲁迅为旗手的左翼文化运动影响下的产物，它的起点具有革命性和进步意义。这项事业的先驱，就是当代中国新舞蹈艺术的开山人物吴晓邦。

吴晓邦，1906 年 12 月 18 日出生于江苏省太仓县沙溪镇的一个贫农的家中，10 个月大的时候被过继给当地的一个大户人家当养子，取名叫吴锦荣。5 岁入本乡私塾，7 岁进吴县浒墅关小学读书，取名吴祖培。1916 年，随养母迁居到苏州市胭脂巷的吴宅，不久便进入美国人开办的东吴大学附中。1919 年“五四”运动，给吴晓邦这个当初的中学生留下了深刻的印象，首先导发的是他心中的民主思想。他积极地投身于革命的洪流之中，学习孙中山和马克思的学说，并从中受到启迪。他意识到自己作为一名进步青年应负起国家民族命运的责任，因而放弃了富裕的生活和个人的前途，为积累知识和寻求改变旧中国的道路，于 1929 年春，毅然东渡赴日本早稻田大学求学。由于他仰慕波兰音乐家肖邦的爱国思想和艺术才华，他把自己的名字改为吴晓邦。

在日本求学时期的一天晚上，早稻田大学的大隈会堂里，上演了由学生们演出的舞蹈《群鬼》，作品像一把利剑刺向一切丑恶的灵魂。虽然只有短短几分钟，然而却强烈地震撼了吴晓邦的心。舞蹈艺术所拥有的力量，改变了吴晓邦以后的道路，他决心要用舞蹈去播种人类的真、善、美，鞭挞一切虚假和丑恶。为此，他先后参加了一些舞蹈班的学习。当他从日本回国时，心中燃烧起一团报国的火焰。

1931 年秋，“晓邦舞蹈学校”正式在上海挂牌开办，在一些人用怀疑的眼光看着那块木牌时，著名电影演员舒绣文勇敢地走进教室，成为中国人自己开办的第一所舞蹈学校的第一个学生。从此，吴晓邦开始了他为之操劳一生的舞蹈教育事业。

1935 年 9 月，吴晓邦在上海举办了他自己的、也是中国近代史上的第一次个人作品发表会“晓邦舞蹈作品发表会”，演出了他创作的《送葬》、《傀儡》、《小丑》、《幻想的破灭》、《吟游诗人》和《爱的悲哀》等 11 个舞

蹈，标志着他用新舞蹈艺术向封建主义、帝国主义及一切反动势力的宣战。1937年4月，在他举行的第二次舞蹈作品发表会上，除第一次曾演出过的部分节目外，他又以现代舞表现方法，创作了《拜金主义者》、《奇梦》、《懊恼的解脱》、《中庸者的悲伤》、《和平的憧憬》、《思想恐慌时期》等。在他这两次演出的舞蹈中，形式新颖而不拘一格，内容严肃而富于力度，大都直接反映了当时中国人民苦难深重的生活，表现了对帝国主义的强烈憎恨。

1937年“七七”事变后，中华民族处于生死存亡的关头，抗日战火轰轰烈烈地在全中国燃起，吴晓邦立即投入到这场神圣的抗斗争之中。他怀着一腔热血，用聒耳的音乐创作了同名舞蹈《义勇军进行曲》。在抗日战争时期，吴晓邦以抗日救国作为己任，以空前高涨的革命热情先后创作了100多个舞蹈作品，其中最具代表性的除了《义勇军进行曲》外，还有《游击队员之歌》、《大刀进行曲》、《丑表功》、《流亡三部曲》、《传递情报者》、《思凡》（见图8）、《饥火》、《血债》、《合力》，以及舞剧《罌粟花》、《宝塔与牌坊》、《虎爷》、《春的消息》等等。

图8 吴晓邦表演《思凡》

在他的艺术实践获得极大成功的基础上，吴晓邦的创作无论从内容和形式都发生了很大变化，这个阶段是他艺术上的一次转折，标志着他的新舞蹈艺术进入成熟。吴晓邦个人的创作风格亦开始显现，这就是，从中国传统的人体艺术和人的日常生活动作里提取素材，从时代的大潮中捕捉人物形象，在作品中注入极大的艺术激情，和着全社会的呐喊，为人生而舞！

1938年11月，吴晓邦在孤岛上海，创作出《丑表功》、《传递情报者》、《徘徊》和《国际歌舞》，同时他开始投身于中国现代舞剧艺术的探索性实验中，创作了中国现代艺术史上的第一批舞剧如《罌粟花》等。在这些舞剧里，社会生活的尖锐冲突和要求解放新生的民主意识得到了较多的表现。这些作品表现了抗战初期三种不同人物的心态和行为：积极参加抗战的英雄；寄和平于幻想之中的可怜虫；叛变祖国的卖国贼。吴晓邦用舞蹈阐明了美与丑、善与恶的界限，唤醒和鼓舞人民只有起来战斗才是唯一的出路。有了这些新作，吴晓邦又举办了第三次舞蹈作品发表会。

1940年，吴晓邦应戏剧家欧阳予倩之约，到广西桂林。他在艺术馆工作期间，曾为新安旅行团创作排演了歌舞剧《春的消息》和舞剧《虎爷》。这两部作品在桂林演出后，受到人们的赞赏。吴晓邦把新舞蹈艺术的种子撒进孩子们的心中，而舞剧演出的成功，则更加坚定了他为舞蹈艺术奋斗的信心和勇气。

1941年6月，在重庆抗建堂，吴晓邦、盛婕和戴爱莲举行了一场有历史意义的三人舞蹈晚会。这是名传大江南北的舞蹈先驱们的第一次艺术聚会。他们不但演出了自己的代表性作品，而且共同创作并表演了《合力》。此后，吴晓邦和盛婕不停地辗转往返于贵阳、重庆、成都、广州等地进行演出、讲学，过着颠沛流离的生活，无论是头顶敌机的狂轰滥炸，还是身受政治迫害，都动摇不了他为宣传抗战、唤起民众、团结救国的决心。1942年7月，吴晓邦受聘到广东曲江艺术专科学校舞蹈班工作。在一年的教学中，他总结了几年来的创作经验，整理出一套新舞蹈基本训练教材，并努力使其系统化、科学化、中国化。付诸使用后，收到很好的效果。这期间他还相继创作了舞蹈

《饥火》、《思凡》、《生之哀歌》、《迎春》、《网中人》、《月光曲》、《花之歌》及舞剧《宝塔与牌坊》等作品。在这些作品中，不难看出吴晓邦由于在抗战的生活激流中，对社会有了较深刻的了解，对各种人的心态做了深入的挖掘，因而所塑造的舞蹈形象更加深刻准确，从而使他的在新舞蹈艺术创作上达到高峰。

1945年6月，吴晓邦在周恩来及重庆八路军办事处的帮助下，奔向他久已向往的延安，到鲁迅艺术学院教授舞蹈。此后，他辗转解放区，开展新舞蹈运动。1948年，他与人合作组织创作了著名作品《进军舞》。吴晓邦以他自己独有的方式站立在解放斗争的最前沿。这个舞蹈经常在发起进攻前为战士表演，是那一代解放者留在心里的永恒的记忆。

中华人民共和国成立后，吴晓邦主要从事舞蹈教学和理论研究工作，创办过天马舞蹈工作室，为新中国培养了大批舞蹈人才。先后担任过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。吴晓邦于1995年7月8日在北京永远地离开了他为之奋斗一生的舞蹈艺术，享年89岁。

吴晓邦，是一位舞步不曾停歇的艺术家，他不愧为中国新舞蹈艺术的伟大先驱！

二、中国舞坛一朵亮丽无比的清荷——戴爱莲

香远益清，亭亭净植，出污泥而不染的荷花，被中国历代文人雅士誉为“花中之君子”。在中国近现代舞史上，也有一位品性若荷的“花中君子”，她热情刚正、为人坦诚，心似莲花般明净无瑕。她，就是舞坛一代奇才——归侨舞蹈家戴爱莲。

戴爱莲，1916年出生在美丽的特立尼达岛上。她家为三代华裔，祖籍广东新会。从小就喜爱跳舞的戴爱莲，童年就是在特立尼达岛上的树林和海滩上度过的，大自然这个神奇的艺术之母，在她幼小的心灵中培养起对自然和艺术的挚爱之情，也使他拥有了一种原始状态的活力和节奏感。12岁时，戴爱莲考入当地由白人办的舞蹈班，在班里戴爱莲是唯一的有色人种的孩子。14岁时，她跟着母亲和两个姐姐横渡大西洋，来到英国伦敦，穿上了她一生都不曾脱掉的“红舞鞋”。

学舞之初，戴爱莲先后进入著名英国舞蹈家安东·道林芭蕾舞教室和玛利·兰伯特芭蕾舞学校，在名师指导下学习欧洲古典芭蕾舞。不过，在学习了一段时间后，她逐渐感到当时的古典芭蕾还缺乏表现力，不能适应于现代社会的发展和现代人新的美学观念。有一天，她在伦敦看到德国表现主义舞蹈家玛丽·魏格曼的表演，顿感耳目一新。魏格曼那极富现代意识的舞蹈，像一股电流一样强烈地撞击着戴爱莲的心。正赶上魏格曼舞蹈团演员莱斯里在伦敦开办了一个舞蹈工作室，戴爱莲便于1936年考入该班，潜心研究现代舞。但逐渐地，戴爱莲又发现现代舞虽有诸多长处，但缺乏系统的技术。她希望有一种能集二者之长的舞蹈形式，于是，她大胆地提出了现代舞和芭蕾舞在技巧上要互相借鉴、互为补充的见解。然而这种设想显然在芭蕾和现代舞当时无法逾越的鸿沟面前被视为异端，她为此付出了代价：她被学校开除了。尽管如此，戴爱莲并没有屈服，因为她发现了自己理想的舞蹈形式。两年后，她在伦敦看到了尤斯芭蕾舞团的演出，顿时大喜过望，开始迷恋这种把人体动作与内在感情紧密结合在一起，既有良好的技术，又有丰富的表现

力的理想舞蹈形式。

1937年，芦沟桥事变，日本侵略者的铁蹄蹂躏着中华大地，这件事深深地触击着戴爱莲的心，她为同胞所遭受的苦难而深感痛楚，为中华民族的生死存亡而深感焦虑。她像许多爱国华侨那样，想方设法为祖国分忧解难。在伦敦她多次参加中国运动委员会为宋庆龄领导的保卫中国大同盟的募捐活动演出。为此，她编演了《惊醒》、《前进》等舞蹈，以唤醒更多的民众奋起投入抗日的斗争之中。

1939年，戴爱莲的心早已与燃遍抗日烽火的祖国连在一起，回归祖国之志日益坚定。1939年底，戴爱莲终于登上了中国当局接留学生回国的轮船，实现了她多年的梦想。1940年1月，戴爱莲到达香港，受到宋庆龄热情的接待。珍珠港事件后，戴爱莲与一些文学艺术家绕道澳门到达广西桂林，最后到了重庆。当这位年方24岁的舞蹈家第一次踏上祖国的土地时，她眼含激动的泪花，兴奋得不能自己。从此，只要有机会，戴爱莲就积极参加义演募捐活动，为中国的抗日战争奔走。

1941年7月，为欢迎戴爱莲回国，由吴晓邦、戴爱莲、盛婕三位舞蹈家在重庆举行了舞蹈专场演出。他们的精彩表演，被报界誉为“新舞蹈的先锋”。此后，戴爱莲努力开拓耕耘着舞蹈这块新兴的园地，她创作和演出的舞蹈作品主要有：《惊醒》、《前进》、《东江》、《游击队的故事》、《思乡曲》、《卖》、《空袭》以及芭蕾《森林女神》、现代舞《拾穗女》等。她创作的《朱大嫂送鸡蛋》，在学生和社会青年中广为流传。

戴爱莲在重庆生活的5年，常有机会与周恩来、邓颖超接触。他们经常关心和鼓励戴爱莲要为发展中华民族的舞蹈而努力。戴爱莲开始致力于中国民族舞蹈的寻根。经过有心人的搜集和整理，在慢慢的积累中戴爱莲逐渐开创了一个崭新的舞蹈局面。1946年3月6日，她在重庆青年馆举行首次“边疆音乐舞蹈大会”。表演的舞蹈有：《瑶人之鼓》、《嘉戎酒会》、《羌民端公跳鬼》、《哑子背疯》（见图9）、《侏侏情歌》、《巴安弦子》、《春游》、《青春舞曲》、《坎巴尔汉》等10余个舞蹈，其中表现了汉、藏、维吾尔、彝、瑶、羌6个民族的舞蹈文化。一些著名的文艺界人士纷纷称赞她开了整理、加工中国民族舞蹈的先河，感谢她在挖掘中国民族舞蹈艺术宝库中所做出的贡献，称她为“边疆舞蹈家”。

1946年8月，戴爱莲又带着这台晚会移师上海，在上海逸园一连公演了四场，在上海引起了很大震动，它像一股清风，吹散了上海艺坛被靡靡之音所污染的恶浊空气。很快在大、中、小学中风行起来。1946年9月，戴爱莲赴美考察、探亲。她把中国边疆舞介绍给美国文艺界，改变了外国人以为中国除了梅兰芳的剑舞外，再也没有其它舞蹈的错误概念。

图9 戴爱莲表演《哑子背疯》

1948年，戴爱莲在北京各大学教授边疆舞。1949年1月北平和平解放，她在迎接解放军入城大会上，表演了《青春舞曲》。2月27日，在北平艺术专科学校举行舞蹈专场演出，她表演了9个舞蹈作品，郭沫若、周扬、田汉、艾青等观看了她的表演，并祝贺她演出成功。

中华人民共和国成立后，戴爱莲先后担任过华北大学三部舞蹈队队长、中央戏剧学院舞蹈团团长、中央歌舞团团长及北京舞蹈学校校长等职，创建了中央芭蕾舞团。戴爱莲在解放前后，一直致力于发展中国的民族舞蹈，创

作了《荷花舞》、《飞天》等一系列优秀舞蹈，培养了一大批专业舞蹈人才。

1995年末，在中国舞蹈家协会主办的“金秋风韵”舞蹈晚会上，年近八旬的戴爱莲又英姿勃发地登上了舞台，跳起了富有中国民族风格的《人人跳》。1996年，中国舞协在北京为她举办了80岁华诞的生日会，会上她被舞界称赞为中国新舞蹈艺术的开拓者。的确，在中国现当代舞蹈事业的发展中，戴爱莲做出了卓越的贡献。

三、舞蹈，始终伴随着中国人民的进步事业

在二十世纪上半叶发生的中国人民的革命斗争之中，带有鲜明的进步意义的革命舞蹈活动，始终都在伴随着这一艰苦卓绝的过程。

自1927年中国共产党从大革命失败的血泊中重新站立起来之后，如火如荼的革命活动又开始在各革命根据地开展起来。就在这一片红色的土地之上，一种新型的歌舞沐浴着一轮东升的旭日破土而出，它以鲜明的进步色彩，鼓舞人们的革命斗志，人们称它是“苏区歌舞”或“红色歌舞”。

1. 苏区歌舞——革命舞蹈的萌芽

苏区歌舞的产生，还当追溯到第一次国内革命战争的北伐时期，那时在革命军中就已经建立了宣传队，它对鼓舞部队士气、提高战斗力起着重要作用。1926年，在汉阳铁厂俱乐部就曾演出过歌舞作品《红旗再起》，它以当时流行的《少年先锋队歌》及《国际歌》为伴唱，表现革命者高举红旗奋勇斗争，一人倒下，后人接过红旗继续前进，革命队伍在斗争中逐渐壮大，终于取得最后的胜利。

苏区歌舞在井冈山革命根据地获得了一个崭新的发展时空。当时，红军一方面要战斗，一方面要向群众宣传党的革命方针。为形势所需，红军中开始有了化装宣传。为加强宣传效果，先敲锣鼓吸引群众围起场子，然后化装演讲、教唱歌及编演简单的活报（融歌、舞、诗、剧于一体的通俗艺术形式）。如教唱《国际歌》、《工农兵联合歌》、《红军纪律歌》及山歌等，在表演唱歌时加上简单的动作。宁冈、永新、莲花和遂川县的人民，为抒发自己当家做主的喜悦和拥护共产党、红军的感情，开始用传统民歌、山歌填上新词，加上自己熟悉的本地区民间舞，或配上灯彩边歌边舞。

朱德与毛泽东在井冈山会师，成立了中国工农革命军第四军。在成立大会上，少年先锋队队员们舞着梭标，表演了歌舞《朱德来会毛泽东》。

1929年12月，豫东南商城暴动成功，一举占领了县城。1930年，商城苏维埃政府为召开工农兵代表大会准备庆祝会节目，根据群众所熟悉的当地民歌《八段锦》，改编创作了《八月桂花遍地开》。由于内容紧密结合形势，节奏欢快，群众对曲调比较熟悉，又加上儿童团边唱边舞，在大会召开期间当台上唱完，台下也学会了，于是上台台下一起唱起来。这就是鄂豫皖苏区的第一个革命歌舞。这个歌舞不仅传遍了鄂豫皖及川陕苏区，也传到中央苏区，是红军时期具有代表性的歌舞之一。

赣东北工农剧团为配合“扩红”运动，在周坊演出了《送郎当红军》、《武装上前线》、《扩大红军》、《红色五月》等歌舞，同样是演出一结束，就立刻有数百名青年报名参加红军。其中，《送郎当红军》广泛流传在苏区。尤其是1933年在苏区中央政府发出“扩大百万红军”的号召下，各进步剧团纷纷演出此歌舞。剧团演到哪里，哪里就掀起一片参军热潮。苏区歌舞就是

这样以适应革命斗争的需要为前提，为革命斗争服务，在红色土壤中扎稳根基并迅速发展起来。

1931年夏，工农红军在毛泽东、朱德的指挥下，粉碎了敌人的第三次“围剿”，使赣南、闽西革命根据地连成一片，以赣南瑞金为中心，建立了中共革命根据地。在这一大好形势下，成立了红军学校。该校成立时集中了一些文艺骨干，建立了俱乐部。俱乐部主任危拱之是较早从苏联学习回来的女同志，能歌善舞，有较好的理论修养。俱乐部设立文化、体育、戏剧管理委员会，每周举行一次文艺晚会，演出革命戏剧。1931年秋，李伯钊、沙可夫、刘月华等先后加入到戏剧组，经常在晚会上表演苏联舞蹈，如《俄罗斯舞》、《海军舞》、《乌克兰舞》等，由于苏联舞蹈活泼健美、热情奔放，从而深受苏区军民喜爱，并在红军中得到普及。后来李伯钊又编演了《国际歌舞》。这些舞蹈对繁荣苏区舞蹈创作，起到指导性作用。这一时期，红军学校俱乐部成为瑞金远近闻名的文艺活动中心。

1932年春，在“红校”政治部直接领导下，苏区成立了第一个剧团——“八一”剧团，大多数演员能歌善舞。由于“八一”剧团演出影响很大，中央政府为加强和推动苏区戏剧的发展，决定在“八一”剧团的基础上成立工农剧社总社。该社于1932年9月2日宣布成立，社员不脱离生产和工作，其中大多数社员在红军学校工作。少共中央局为发展文化运动，征调40名共青团员组织蓝衫团，主要歌舞节目有《海军舞》、《马刀舞》、《团结舞》、《农民舞》、《送郎当红军》、《军事演习舞》、《庆祝红军胜利》、《工农团结起来》、《台湾草裙舞》、《黑人舞》，以及每场必演的《国际歌舞》等。

苏区歌舞伴着中国人民革命的脚步，用文艺的形式教育人民，宣传革命真理，为人类的进步事业服务，因而使得中国的革命文艺事业从此进入了一个良好的发展阶段，发挥了它的功不可没的历史作用。

2. 舞蹈在长征路上

长征是一次让世界为之震惊的壮举，是一个正义之举必胜的有力证明，而两万五千里的每一寸土地，都无法忘却红色歌舞活动的历史性功绩。

长征途中，红军一方面要与敌人作战，一方面还要经受来自大自然的考验。雪山草地，是红军当年所面临的巨大挑战。然而，宣传队员们在这个挑战面前显示出罕见的信心和力量，他们时时刻刻不忘鼓动宣传的任务，敲响小竹板，说快板，呼口号，唱歌，给部队加油。到了山下，宣传队员们把自己的疲劳放在一旁，用沙哑的嗓子和乏力的身躯继续为战士们表演。他们的行为感动了许多战士，这些年轻的宣传队员，成为战士们战胜敌人、战胜自然的精神支柱。

在长征途中，红军宣传队曾有过几次较大的演出，还创作学习了新的舞蹈。1935年6月，红一方面军与红四方面军在夹金山下的达维会师。联欢会上，文艺战士们演唱了由红一方面军宣传部长陆定一编写的《两大主力会师歌》，非常激动人心。早在苏区就享有“三大赤色跳舞明星”称号之一李伯钊，也在联欢会上表演了《红军舞》等舞蹈。当两个方面军到达川西懋功地区会师时，又召开了联欢会，会上红一方面军宣传队及其他军团宣传队都表演了舞蹈和歌舞节目，一方面军宣传队表演了《乌克兰舞》、《红军舞》、《农民舞》等，四方面军宣传队表演了《高加索舞》、《八月桂花遍地开》等，受到了与会指战员们的热烈欢迎。

1936年3月，红四方面军长征到达西康甘孜藏族地区，由于历史上遗留下来的民族隔阂及敌人的反动宣传，致使藏族同胞对红军产生了敌对的情绪。经过红军反复地宣传中国共产党的民族政策，加上红军严格的军纪，藏胞对红军的态度有了转变。4月中旬，四方面军成立红场委员会，在红场上举行了军民联欢会，李伯钊及宣传队员们，教藏族同胞跳《海军舞》、《乌克兰舞》，藏胞教宣传队员们跳藏族的“锅庄”、“弦子”。红军文艺战士在藏族舞蹈的基础上，编了《雅西雅舞》，舞蹈中红军与藏胞手拉手，肩并肩，以整齐划一的节奏和步调一致的步伐共同起舞，表现了红军与藏胞的团结与友谊。

1936年11月，当红四方面军的朱德和红二方面军的任弼时到达陕西保安中央所在地时，中央机关举行了欢迎会。在会上轮到朱老总出节目时，大家没想到，他笑眯眯地一言不发，大步走进场子中央，将羊皮大衣一脱，翻过来往身上一披，将长袖往腰间一系，悠然自得地跳起了《雅西雅舞》，引起全场轰动。中央领导同志也大都出了节目，但最精彩的还是朱老总跳藏族舞蹈。

在长征这一人类空前的历史壮举中，红军宣传队员们用自己的生命和红色歌舞活动，有力地配合了这一伟大的壮举，为中国的革命文艺史写下了光辉的一页。

3. 秧歌运动与舞蹈

西安事变导致国共两党进行第二次合作，形成抗日民族统一战线。1937年“七七”事变，日军发动了全面的侵华战争，抗日救国的主题就成为这一时期文艺宣传的中心任务。在这一时期，星火剧社（1935年秋成立，1937年后并入八路军第一一五师战士剧社）、战斗剧社、人民抗日剧社（原人民剧社1937年易名）以及各宣传队为配合形势相继创作演出的舞蹈节目有《东渡黄河舞》、《摇船舞》、《陆海空军总动员舞》、《抗日舞》、《网球舞》、《音乐活报》、《扩红活报》、《机器活报》等，从江西苏区传来的《红军舞》、《海军舞》、《乌克兰舞》、《儿童舞》、《工人舞》、《农民舞》、《国际歌舞》等节目，也仍是各剧团舞蹈班（组）演出的主要内容。星火剧社还学习改编了一些陕北、甘肃的民间舞蹈，其中如由回族演员改编的甘肃民间舞蹈《赶驴》，就较好地保留了民间歌舞所特有的原来风格，诙谐而充满生活情趣，一些表演细节如倔犟的驴子不听使唤，急得赶驴人手忙脚乱等，引得观众欢笑不止，很受群众的喜爱。

1937年8月，红军主力部队改编为国民革命军第八路军，开赴华北，深入敌后进行游击战争，先后开辟了晋察冀、晋绥、晋冀豫、冀鲁豫、山东等敌后抗日根据地，上述这批“红色歌舞”亦随着部队文艺工作者的足迹，播撒到各抗日根据地，在抗日的烽火中，鼓舞了将士们为民族解放战争而英勇战斗的决心。

中共中央为适应抗战形势的需要，有计划地领导文艺活动。1938年2月将人民抗日剧社改为延安抗战剧社总社，指导各剧团的宣传演出活动。延安相继成立了许多剧团，这些剧团经常到各地进行巡回演出，演出的舞蹈除江西苏区的舞蹈外，还有《烽火舞》、《保卫黄河舞》、《生产运动舞》、《叮铃舞》，以及由斯诺夫人传授的美国舞蹈《踢踏舞》，还有儿童歌舞剧《小小锄奸队》、《公主旅行记》、《勇敢的小猎人》、《糊涂将军》等。1942年，延安日本工农学校还演出过日本民间舞蹈《捉泥鳅舞》。

1939年下半年，抗战到了相持阶段，延安成为政局比较稳定的后方。在此期间，许多爱国知识分子及文艺方面的专家先后到达延安，参与一些剧团的演艺活动。由于一段时间内的文艺表演以大、洋、古为主，反映现实斗争生活的作品逐渐减少，甚至出现了在艺术上所谓“关门提高”的错误倾向，引起了中共中央的高度重视。为了端正边区文艺运动的方向，让革命文艺走上更加健康的道路，中共中央决定召开文艺座谈会。

1942年5月2日至23日，在延安杨家岭召开了由当时100多名文艺干部参加的文艺座谈会，毛主席在会上发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，及时地匡正了边区文艺运动的方向。在《讲话》精神的鼓舞下，“鲁迅艺术学院”组织起第一支秧歌队，走上街头，引起很大反响。在他们的带动下，一场规模空前的秧歌运动轰轰烈烈地开展了起来。《兄妹开荒》（见图10）等一些秧歌剧相继问世，秧歌运动出现大普及的高潮，延安掀起了一场热火朝天的群众性秧歌运动。自1943年开始，这个文艺运动像一团不息的火种，很快燃遍了边区各地及抗日根据地，各地不仅学习了延安传去的优秀剧目，并结合当地斗争实际和特点，创作出大量的秧歌剧及歌舞。这次中国文艺近代史上的秧歌运动，无疑是一次文艺的革命，它使得文艺工作者得到了一次根本性的思想磨练，同时极好地配合了当时的斗争形势。

图10 《兄妹开荒》王大化（饰哥哥）李波（饰妹妹）

4. 抗日的舞蹈怒潮

在抗日战争中，艺术工作也以空前的影响发生着巨大作用。抗日根据地的八路军、新四军中有许多剧团和宣传队，始终跟随部队进行宣传演出活动。特别是他们表演的那些富于战斗气息同时又形式活泼的舞蹈和歌舞活报节目，受到了抗日军民的热烈欢迎，产生了积极的影响，从而鼓舞了战士与日寇作战的勇气和斗志，同时也有力地推动了群众性的抗日宣传活动。

战斗剧社原是属于红二方面军的剧社，部队改编为八路军后，隶属于一二零师政治部，1937年9月随军东渡黄河，活跃在晋西北、晋察冀边区和冀中平原。在这个剧社中，设有歌舞组，抗战初期经常上演的大部分节目，是红军时代传下来的舞蹈，如《农民舞》、《儿童舞》、《工人舞》、《叮铃舞》、《锄头舞》、《柳絮舞》、《蜻蜓舞》、《水兵舞》、《海军舞》、《水手舞》和《乌克兰舞》等，后来他们还陆续创作了《平原游击战舞》、《反顽固舞》、《游击队舞》等。此外，晋冀鲁豫边区的先锋剧社，除演出过《海军舞》、《农民舞》、《叮铃舞》之外，也演出过《泥水匠舞》、《机器舞》和歌舞活报《打倒法西斯》等。还有晋察冀边区抗敌剧社，他们曾演出过《儿童舞》、《霸王鞭》等。再如太岳区的三八六旅文工团，则演出过《叮铃舞》、《网球舞》、《反侵略舞》、《驱逐日寇舞》、《军民联欢舞》、《民族解放舞》等。上述这些舞蹈作品，仅从名称上就可以强烈地感受到浓烈的时代气息，它们在抗日的战火中得到发展，可以说与当时的斗争生活有着密不可分的联系。

抗日根据地的文工团、宣传队和剧团中的演员，几乎没有专门跳舞蹈的，他们几乎都是多面手，演戏、唱歌、跳舞、说快板和舞台工作样样都做。部队行军和作战时，他们还要负责宣传鼓动及后勤工作。当时的演出多半在室外进行，环境可以说艰苦之极，无论是酷暑或是数九寒天，小演员们都在打

谷场和小土院里练习舞蹈。为了节省老百姓支援的军鞋，有的演员就光脚跳舞。残酷的抗斗争中，有些年轻的演员甚至不惜贡献出宝贵的生命。

战争，不仅使成年人饱尝战乱之苦，也让儿童早早地历尽人间坎坷。然而，战争的洗礼也使这些儿童迅速地成长起来，成为国家的希望之材。在抗日战争时期，就曾出现过这样一些有志气的儿童，他们像大人一样，经受着风暴的考验，用他们小小的肩膀，担起了抗日救亡的重任。当时生活在“育才学校”、“孩子剧团”、“新安旅行团”的儿童们，用他们的歌，用他们的舞，在抗日战争中产生了重要的影响。

抗日时期各根据地的舞蹈，都是和神圣的民族解放战争紧密相连的。其特点是采用群众喜闻乐见的多种舞蹈形式，配合不同阶段的中心任务，结合当时当地对敌斗争的具体要求，创作出不少具有战斗特色的舞蹈，极好地配合了当时抗日斗争的形势需要。

四、舞入新中国

在国统区，舞蹈活动概括起来有以下三种形式：第一种是以吴晓邦为代表的“新舞蹈”及用进步歌曲编演的舞蹈形式；第二种是以戴爱莲为代表的“边疆舞”；第三种是从延安传来的“秧歌”。这几种舞蹈形式均结合当时政治形势，反映现实生活，表达了人民美好的愿望，成为进步文艺工作者和爱国学生向黑暗的旧社会进行斗争的有力武器。

1946年以后，全国性的爱国学生运动一浪高过一浪，群众舞蹈活动也在这种形式下随之蓬勃发展起来，到1948年前后形成高潮。各地的群众性舞蹈活动引导着无数广大的青年和学生走向进步，走向革命，迎接新中国的诞生。

在重庆，始于延安的“秧歌运动”，以不可遏止的势头流传开来。1945年新年和春节期间，为庆祝《新华日报》创刊7周年和欢度春节，周恩来组织从延安来的文艺工作者和八路军驻重庆办事处以及《新华日报》工作人员，在周公馆的过道里演出了秧歌剧《兄妹开荒》、《牛永贵挂彩》和《一朵红花》。接着又在《新华日报》社的空场上和红岩八路军办事处的草地上，举行了两次大规模的秧歌演出盛会，招待国统区文艺界人士和部分国际友人。当表演集体秧歌时，周恩来等首先站起，加入到秧歌队中，兴致勃勃地扭了起来。在座的多数演员也坐不住了，纷纷插进队伍中去，队伍越来越长，情绪也越来越热烈。大后方的重庆，第一次有这样热闹的“闹”秧歌。有些文艺工作者激动得热泪盈眶，觉得似乎自己到了抗日圣地延安一般。

育才学校组织了大秧歌队给群众拜年，震动了重庆。这不仅是因为他们的阵容整齐、歌舞新颖、内容进步而获得群众的喜爱，而且因为当时在重庆扭秧歌要冒坐牢的危险。但是，他们还是勇敢地冲破了禁区，把秧歌扭向街头，给群众带来了欢乐和希望。当解放军取得三大战役胜利，全国解放指日可待时，被国民党关在中美合作所渣滓洞监狱的革命者为庆祝胜利，也扭起了秧歌。1949年春节，这些“砍头不要紧，只要主义真”的革命志士们，又在监狱的场坝上举行了联欢会，难友们将自己的被面撕成条，系在腰间忘情地扭起秧歌，表达了他们对重庆和全国即将获得解放的激动心情。

在昆明，由于得天独厚的地理环境和特殊的政治背景，在抗战后期及解放战争时期聚集了一大批爱国进步教授、文学家、诗人、戏剧家、音乐家和舞蹈家。以西南联合大学为中心的爱国师生组织了以群社为代表的各种进步

社团，通过各种形式宣传抗日，反对内战。社团以时事报告会、文艺晚会进行唱歌、演剧、跳舞等活动。其它学校及社会各团体的青年也有不同形式的社团组织，比较普遍的是组织歌咏队、合唱团，民主气氛极浓。因此，昆明被称为“民主堡垒”。

昆明各大、中、小学中的舞蹈活动，已成为青少年们不可缺少的文艺活动形式，迎新会、结业晚会、营火会、募捐演出等各种集会和游行都离不开舞蹈。除过去已为群众所熟悉的舞蹈仍在群众中继续流传外，许多从事音乐、戏剧、舞蹈的革命文艺工作者根据斗争需要，以现代歌曲和民间歌曲编出了许多为群众喜爱的舞蹈和歌舞。这些歌舞民族风格浓郁，《拍拍手》、《豌豆秧》、《圭山谣》、《山菱角》、《逗蹄壳》（即痘胶）、《金凤子开红花》、《满山娘》、《螃蟹歌》、《山那边有好地方》、《青春舞曲》、西藏舞、新疆舞以及歌舞小戏《助学花灯》、《他们不要瞎子去当兵》等一大批舞蹈很快在群众中流传开来。另外，秧歌也传到昆明。1946年，为纪念五四运动27周年，云南大学在该校组织了几百人参加的营火晚会。参加者除唱革命歌曲外，还集体扭秧歌，并由该校哈哈合唱团表演了梁伦排演的秧歌剧《兄妹开荒》，引起强烈反响。参加活动的闻一多对身边的青年说：“今天晚上我们看到了同一时代两个不同的社会，对比太鲜明了。”40年代，云南的新舞蹈和秧歌在昆明的传播，其创作数量之多、题材之广泛、形式之多样、参加人数之众、普及之迅速，在现代舞蹈发展史中是少有的。

在上海，虽然少数汉奸文人，以电影、广播电台、歌场、舞厅宣扬汉奸和奴才文化，麻醉、毒害人民，但上海的进步文艺工作者勇敢地冲破禁区，使进步舞蹈及秧歌在上海得以广泛传播。

1946年，戏剧家欧阳山尊和李丽莲在上海演出了秧歌剧《兄妹开荒》，受到文艺界和广大观众的欢迎。一些进步报纸报导了演出盛况，节目被灌制成唱片。他们还给文艺界一些人士传授了秧歌舞，这是最早在上海出现的延安的秧歌剧和学习秧歌舞的活动。1946年8月，戴爱莲演出的边疆舞像旋风般风靡了上海，尤其使青年人为之深深着迷。从此，秧歌和边疆舞以空前的力量，冲击着大上海的十里洋场，荡涤着那里污浊的空气。

上海的群众舞蹈活动始终与反内战、反饥饿、反压迫、争民主、争生存、要和平的民主运动紧密相连。1949年5月25日，当解放上海的战斗刚刚结束，大街上突然间出现了众多的秧歌队，他们打着彩旗，举着标语牌，擂起大鼓，唱歌，跳舞，扭秧歌，呼口号，加上震耳欲聋的鞭炮声，使得整个上海沸腾了，变成了一片欢乐的海洋，人民由衷地庆贺上海回到了人民的手中。

1943年在北平，舞蹈家贾作光先后演出了由他创作主演的舞蹈《渔光曲》、《魔》、《少年旗手》、《苏武牧羊》、《国魂》、《西线无战事》等具有爱国主义思想的舞蹈。

北京大学民舞社积极传播解放区的秧歌及进步舞蹈边疆舞等。在北大的民主广场上，学生自治会主席王连成和华顺曾带头演出过《兄妹开荒》。民舞社还演出了《朱大嫂送鸡蛋》、《青春舞曲》、《喀什克尔》、《巴安弦子》、《春游》、《嘉戎酒会》等，同时自己编导演出了反映现实生活的《矿工舞》、《凿冰工人舞》。清华大学民舞社的舞蹈活动，除扭秧歌、跳边疆舞外，还编演了《凤阳花鼓》、《王大娘补缸》、《兄妹开荒》、《朱大嫂送鸡蛋》。

1948年，“五四青年节”这一天，清华、北大、北师大、辅仁、燕京、

中法等高校在北大民主广场举行了北平民间歌舞社成立两周年纪念会，共约500人参加了这次活动。同学们在欢快的锣鼓声中扭起了大秧歌，一群朝气蓬勃的青年迈着健壮的舞步，变换着各种队形，充满自信和勇气。他们愈扭步愈快，愈扭心愈热，一个紧跟着一个，像一道不可冲垮的长堤迎着暴风雨前进，去迎接风和日丽的明天！

新中国诞生的前夜，已是一片黎明的曙色。进步的舞蹈活动伴随着进步的事业，为全中国人民的心灵，带来健康向上的力量。她以一种独特的方式，鼓舞着人们勇敢地向旧势力宣战，指引着人们从一个胜利走向一个新的胜利，她以一种强有力的方式，支撑着人们走向美好的明天。

思考题：

1. 中国新舞蹈艺术的开拓者们是如何走过他们的一生的？
2. 舞蹈在艰苦卓绝的中国革命事业中，扮演了什么样的角色？

参考书目：

1. 王克芬、隆荫培、张世龄著：《二十世纪的中国舞蹈》，青岛出版社出版

第六章 新生国度 青春舞蹈

作为“五·四”新文化运动产物的中国新舞蹈艺术，伴随着中国人近半个世纪艰苦卓绝的民族救亡和社会革命，历经了它的光荣与梦想；终于，在共和国诞生的隆隆礼炮声中掀开了它全新的一页。以中华人民共和国的成立为主要标志，中国当代艺术舞蹈步入了一个前所未有的壮阔时代。

刚刚走出纷飞的战火从苦难中站立起来的人民，对未来怀有最炽烈的向往和最美好的憧憬。“胜利秧歌”、“革命腰鼓”这些来自陕北红区的民间歌舞样式，当然地成了被解放了的人们对新生活挚诚而率性的最初表达。1949年共和国建立的前夜，代表中国新舞蹈艺术的《大秧歌》和《腰鼓舞》第一次走出国门，在布达佩斯世界青年与学生和平友谊联欢节上获奖。这个事件传达出一个信息：中国人将用属于自己民族的舞蹈形式来表达他们对新生活的自信和骄傲。

五、六十年代，对舞蹈发展产生了重大影响的传统力量主要来自两个方面：一是40年代的延安“秧歌运动”和在国统区由戴爱莲等人发起的“边疆舞”采风热潮，事实上，50年代再度兴起的民间舞蹈采风和向民族、民间艺术学习，正是“秧歌运动”和“边疆舞”在新时期的延续与深入；另一股力量，则主要来自“戏曲舞蹈”和其它传统艺术形式的影响。这一时期的舞台艺术舞蹈也由此形成两大基本类别，即民族、民间舞蹈作品和中国古典舞作品。另外，在挖掘、整理民族传统的舞蹈样式，并在此基础上建立中国自己的舞台艺术舞蹈体系的过程中，前苏联的影响和作用也是不能忽略的。

中国传统的和各民族的舞蹈形式，尤其是根植于民间的歌舞表演，以其质朴和富有民族个性的精神内涵，清新而率真的性格，昂扬又热烈的情绪，暗合了五、六十年代蓬勃向上的精神风貌和时代脉搏。因此，以中国传统的和民族民间歌舞形式为素材而创作的舞台艺术舞蹈，就组成了五、六十年代初中国舞台上最明媚最璀璨的一组组舞蹈造像，它们中的不少已成为名垂艺史的世纪经典。这些作品代表了一个时代，是我们这个新生祖国的舞蹈的青春礼赞。

一、红绸舞里丰收歌

彩绸飞舞，金鼓鸣唱，获得新生的人们在祖国的蓝天绿野间纵情歌舞，欢乐和喜悦从他们的心间跑过……近半个世纪过去了，但只要从那个年代走过的人，在他们记忆的深处这幕情景依然鲜活如初，拂之不去。它成了那个火红时代的一个典型象征。而最能体现这种热烈奔放，同时又十分单纯、质朴的时代情绪的舞蹈作品，恐怕要数《红绸舞》了。

当旋律爬上了欢快的高峰，一群青春年少的姑娘和小伙手执火把状叠起的长绸涌上舞台。合着青春的舞步、激昂的跳跃，红艳艳的绸带在他们的周身，在他们高高抡起的臂膀间盘旋、缠绕。空中流动生成的绸花是快乐的音符，是闪烁的火苗，更是满天的红霞。翻卷飞舞的长绸像雨后高高架起的彩桥，把火热奔放的激情传递给了在场的每一位观众。

1950年，长春市文工团的王常俭、张云、刘玉勤、王雅彬、杨兆仲等人，以东北秧歌的基本动作为素材，结合传统戏曲中的“舞绸”技法创作了《红绸舞》。随后，著名编导金明又对之做了进一步的加工和改编。他在传统的

舞绸技法基础上大胆创新，根据作品的情绪基调，创造出了“大八字花”、“小八字花”、“波浪花”、“左肩圈”、“右肩圈”、“前圈挑”、“大圈”等绸花样式，从而加强了长绸舞动时的绸花变化。舞台调度和构图也更为讲究，整个作品变得更加丰满和富有艺术感染力。1951年，《红绸舞》在柏林世界青年与学生和平友谊联欢节上赢得一等奖。从那以后，它又代表中国先后在世界各地的四十多个国家演出，成为中国当代舞蹈史上的一个重要保留节目。

《红绸舞》的成功并非偶然。中国素有“丝绸之国”的美誉；“绸舞”在中国自有其悠久的历史和丰富的传统。传统的“绸舞”形式多种多样。比如，因绸带的长短和舞绸方式的不同，就有长绸、短绸与单绸、双绸之别。“绸舞”，古时又称“巾舞”，至少在汉代已十分流行。四川扬子山出土的汉代画像砖上有一组乐舞百戏图，其中一女子舞人，双手各执一长绸，绸端缚短棍，一手上扬，一手平置于腹前，回首顾盼，手中的长绸似水波飘动，栩栩如生。古代绸舞中最负胜名的是盛行于六朝、流传于隋唐的《白紵舞》。在隋唐乐舞中它被列入《清商乐》。历代文人墨客对《白紵舞》的妙曼仪态多有描写：“芳姿艳态妖且妍，回眸转袖暗催弦”（唐·杨衡《白紵辞》）。据舞蹈史学家彭松的研究，《白紵舞》有群舞、对舞和独舞之不同形式。动作注重手、袖的仪态，舞姿绰约轻盈，风格妙曼清丽，颇有吴地歌舞的韵致。沧海桑田，星移斗转，风靡了几个世纪的《白紵舞》最终还是在历史的长剧中落下了帷幕。幸运的是，古代的“绸舞”形式在后世兴起的戏曲表演中被继承了下来。著名京剧表演大师梅兰芳在他的歌舞剧《天女散花》中，对传统的“绸舞”作了推陈出新的表现。梅先生创造性地运用长绸刻画出御风而行的天女形象。无独有偶，在舞蹈中也有一部采用传统的“长绸舞”技法来表现天女升飞和御风而行的作品，它就是女子双人舞《飞天》。

《飞天》是著名舞蹈艺术家戴爱莲的一部重要代表作，它同时也是新中国第一部以敦煌壁画为题材而创作的古典舞作品。“素手把芙蓉，虚步蹑太清。霓裳曳广带，飘拂升天行。”这是诗人李白在《古风》中对唐代飞天形象的描绘。长长的彩色飘带上下转动飞扬飘舞，把丰肌丽质御风而行的唐代飞天映衬得婀娜多姿、仪态万方。1954年问世的双人舞《飞天》，其主要的创作灵感就来自敦煌壁画中的唐代飞天形象。戴爱莲在《飞天》中继承和发展了中国传统的“长绸舞”技法，并以凝炼的舞蹈语汇和抒情浪漫的艺术手法，创造性地将“飞天”的形象再现于舞台。英国《泰晤士报》曾发表评论道：“（飞天）体现了戴女士处理人体造型和舞台空间结构的非凡才能。”著名舞蹈艺术家资华筠，以她深厚的艺术功力和出神入化的表演，在《飞天》中，不仅成功地塑造了高雅、端庄和富有中国古典美学风范的“飞天香音女神”，而且将编创者对自由和光明的理想追求，以及新的时代气息融入到舞蹈形象的塑造之中。《飞天》因其艺术上的成就而成为20世纪的舞蹈经典之一。除《飞天》外，戴爱莲的另一部传世名作，便是饮誉海内外的女子群舞《荷花舞》（见图 11）。

图 11 女子群舞《荷花舞》

蓝天高，绿水长，
莲花朝太阳，风吹万里香；
祖国啊，光芒万丈，

你像莲花正开放……

绿水印照着蓝天，歌声在水天间回响；清风阵阵，送出莲花朵朵。于碧波微光的细浪里，莲花一样的姑娘身着绿色长裙，行云流水般地飘来流走，时聚时散。她们精灵般的身影似轻风回雪，杳无行迹。饰有莲花的长裙随着舞蹈的进行左旋右转，幸福的涟漪从姑娘们的心底泛起。在《荷花舞》中，创作者把自己、也把人民对和平、美好、幸福、宁静的生活理想，化作了圣洁、高雅的莲花群像。

其实，《荷花舞》的原始素材来自陇东。陇东民间秧歌表演中有一种“小场子”，名叫“走花灯”（也叫“莲花灯”）。民间的“走花灯”主要由儿童扮演。表演时，儿童踩在荷叶状的盘子上，由一老者领队指挥，边舞边唱。所唱的多是民间秧歌时调，内容以祈祝风调雨顺和吉祥纳福为主。戴爱莲凭着长期对民间艺术的学习和研究，加上她独到的艺术眼光，在对民间“走花灯”的动作风格、形式特点、情绪基调等做了比较深入的分析和研究之后，三易其稿，几度修改。最后定稿的《荷花舞》，无论是主题、人物还是结构、动作语言，都与民间“走花灯”有了很大的不同。戴先生把儿童的“走花灯”改为女子群舞，把领队指挥的老人换成女子领舞“白荷”；在舞蹈语汇和手法上，主要采用传统的“圆场”碎步和大调度队形变化，以表现群荷在水面上飘动的流畅感和自由感；在艺术处理上，更是调动各种手段，从人物造型到动作设计，从舞蹈的空间构图到舞蹈的行进线路等，多方面强化领舞“白荷”与群荷的对比与呼应，于统一中追求着变化和丰富。《荷花舞》高洁的意境，秀美的色彩，如画的构图和浑然天成流畅之至的舞蹈，自它诞生之始便受到了人们的喜爱。在“文革”以后再度复排上演时，《荷花舞》依然妩媚动人，光彩如初。

整个 50 年代都是中苏交往最密切的时期，前苏联作为社会主义阵营里的“老大哥”，对新生的中华人民共和国在社会建设和文化艺术等各个领域都产生过重大的作用，新中国的舞蹈事业亦不例外。1952 年至 1954 年间，前苏联几次大规模的舞蹈访华演出，对于我们刚刚起步的舞蹈事业是具有示范性作用的。在民族民间舞蹈方面，影响最大的当然要算 1954 年 9 月 25 日至 11 月 30 日的莫伊塞耶夫苏联国立民间舞蹈团的访华演出。这个由 167 人组成、历时两个月的访华演出团受到了中国舞蹈界的极大关注，文化部为此还专门组织了随团学习小组。演出期间，莫伊塞耶夫为中国舞蹈界作了关于民间舞蹈的整理与创作的学术报告。“莫伊塞耶夫式”的民间舞创作原则，对于中国的舞台民间舞创作起到了积极的推动作用。但是，如同任何事物都有它的局限一样，“莫伊塞耶夫式”的以剧场艺术舞蹈的尺度来整理和取舍中国民间舞的做法，从更宏观的舞蹈历史文化的角度看，它对于原生形态的民间舞蹈的保护是有一定负面影响的。

挖掘、整理民间歌舞素材并在此基础上进行提炼和加工，就成为五、六十年代舞蹈创作中的主流趋向。这种趋向的形成同样有它的历史必然性。中国古代乐舞虽然延绵千年，历史久远，并且有过显赫、辉煌的“盛唐时代”，但昔日的辉煌却并不能掩饰它后日的窘迫。明清以来，独立的舞蹈表演逐渐被戏曲所取代，舞蹈终于沦为了煌煌戏曲的一个卑女，只是在戏曲四功“唱念做打”的“做打”中勉为其难地演绎着故事。“礼失求诸野”，舞蹈工作者们自然地将目光投向了民间。秧歌、腰鼓、花灯、采茶……种种难以悉数

的民间歌舞样式在广场上、田野边、土坡旁，在华夏大地上不知这样跳了多少个世纪。民间歌舞像一条鲜活的水脉从远古流淌到今天，千百年的积淀使它本身就成为了华夏舞蹈传统的一个活的载体。另外，当时的社会条件和政治气候也要求新中国的文艺工作者们，选择最有民族特点和最能代表人民大众的艺术形式。因此，立足于民族的和民间的传统形式，并在此基础上加工和创造舞台舞蹈作品，在当时不仅是一种创作方式和艺术手法，它同时也是新舞蹈艺术的发展方向和基本道路。

在发展和创新民族民间舞蹈的道路上，涌现出了一大批群众喜闻乐见的作品。除了上面已经谈到的，其它影响较大的舞蹈还有：《花鼓舞》、《龙舞》、《丰收歌》、《花鼓灯》、《狮舞》、《跑驴》、《采茶扑蝶》、《春到茶山》、《花伞舞》、《采红菱》、《江南三月》等。

在民间舞蹈创作日趋繁荣的同时，以传统的戏曲舞蹈为基础，继承和吸收中国传统舞蹈的技法、神韵、节奏、动律等发展而来的中国古典舞，在艺术探索和作品创作上都取得了可喜的佳绩。《剑舞》、《弓舞》、《飞天》、《织女穿花》、《春江花月夜》等，都曾作为中国古典舞的代表走出国门，在历届世界青年与学生和平友谊联欢节上，向各国人民展现古老的东方艺术之魅力。这其中特别值得一提的是独舞《春江花月夜》，它是编导栗承廉受同名古曲的启发而作。舞蹈典雅、含蓄的基调与音乐雅致、清幽的意趣交相辉映，犹如天作之合。舞蹈家陈爱莲的表演更是出神入化。随着疏密有致的鼓声、箫声悠然兴起，月夜春江边思春少女美丽而略带感伤的复杂情愫，从她那款款而起的妙曼舞姿中自然流出。独舞《春江花月夜》音乐、编舞、表演三者近乎完美的结合，使它成为中国古典舞作品中一个至今难以企及的精品。

二、鄂尔多斯浪漫曲

中国许多少数民族素有能歌善舞的传统。对于他们，舞蹈不是生活之外的装饰而是生活本身，是生活中不可或缺的有机部分。无论宗教祭祀、婚丧嫁娶、丰收节庆、社交恋爱、游戏娱乐，乃至生活中的各种重要事件，每每都有歌舞相随。但是，由于封建统治者对少数民族长期的歧视，以及交通与交往上的种种不便，少数民族优秀而丰富的歌舞文化长久以来很少受到世人的认识与重视。这种状况直到40年代中期的“边疆舞”运动才开始改观。正像舞蹈理论家隆荫培所说，戴爱莲为祖国打开了民族舞蹈的宝库。这个万里归来的海外游子，把她对祖国的一往深情撒在了通向草原牧场、苗家山寨的小径上。1946年于重庆举行的“边疆音乐舞蹈大会”，在中国近、现代舞蹈史上具有特殊的意义。它是第一次自觉地对少数民族舞蹈进行整理，并使之登堂入室走上艺术舞台的重要标志。戴爱莲以她作为舞蹈大师的胆识和魄力，当然地成为这个事业最早的拓荒人。

在新中国建立之初，党和政府就十分重视和扶持少数民族的舞蹈事业。1950年共和国诞辰的第一个庆典上，便请来了西南、新疆、内蒙、延边四个少数民族地区的舞蹈家们。党和国家领导人毛泽东、朱德、周恩来等观看演出并接见了他们中的代表。“新疆第一舞人”康巴尔汗表演的《盘子舞》、《乌斯满尼亚》，誉满内蒙草原的满族舞蹈家贾作光的《雁舞》、《牧马》和《马刀舞》，以及西南苗族的《芦笙舞》、《阿细跳月》，延边朝鲜族的

《丰年舞》等都给人以新鲜的印象。

50年代，由政府倡导并发起和组织了一系列大型的民族民间音乐舞蹈会演。其中规模和影响较大的有，1953年和1957年两次在北京举办的第一、二届全国民间音乐舞蹈会演，以及1955年的全国群众音乐舞蹈会演。在这些活动中，有来自全国各地各民族的民间艺术家近千人次，表演了数百余个富有民族特点和地方色彩的传统音乐、舞蹈节目。全国性的民间音乐舞蹈会演，极大地促进了各民族地区对自己民族的舞蹈传统的挖掘、整理和重新认识。与此同时，许多专业舞蹈工作者也加入到这个行列中，他们深入少数民族地区进行舞蹈采风。所有这一切，为少数民族舞台艺术舞蹈创作的全面展开做了最充分的铺垫和准备。如果说，40年代中期的“边疆舞”运动拉开了少数民族舞台艺术舞蹈的序幕，那么，新中国的成立则使之进入了一个历史上从未有过的发展与繁荣期。

五、六十年代是民族舞蹈异彩纷呈的黄金时代。蒙族的《鄂尔多斯》、《盅碗舞》、《布里亚特婚礼》、《雁舞》，维吾尔族的《盘子舞》、《摘葡萄》、《手鼓舞》，藏族的《草原上的热巴》、《洗衣歌》，朝鲜族的《长鼓舞》、《扇舞》、《农乐舞》，傣族的《孔雀舞》，黎族的《草笠舞》、《三月三》，彝族的《快乐的罗苏》、《红披毡》、《阿哥，追》，苗族的《阿细跳月》，回族的《花儿与少年》……与这长长一串七彩多姿的舞蹈相联系的，是同样长长的一串名字，这些名字值得每一位爱好舞蹈的人记住。他们是：康巴尔汗、贾作光、斯琴塔日哈、莫德格玛、宝音巴图、阿吉·热合曼、阿伊吐拉、左哈拉、欧米加参、崔美善、赵得贤、刀美兰，以及在少数民族舞蹈创作中颇有建树的汉族编导金明、陈翹、冷弘茂、黄石、章新民等。

1. 《鄂尔多斯》与草原之子贾作光

这时期的民族舞蹈中，流传最广又最有代表性的，要首推贾作光的《鄂尔多斯》（见图12）。舞蹈评论家冯双白曾这样描述《鄂尔多斯》的开场：“一对男女舞者似乎是突然从舞台的侧面跃然而出。他们双手插腰，肩膀有力地一抖动，向后退去一小步，然后猛地转身，再跨到更远的位置。就这样，一对一对，男女舞伴出现在观众面前。他们宽大的蒙族长袍的下摆随着舞蹈的进行向四边散开又收拢，好似草原上向风而舞的青草和花朵。”接着他又写道，“从他们的舞蹈里，你能充分感受到一个新生国家的自信心。因为那舞跳得不紧不慢，节奏里有欢乐但并不浮躁，身体的律动里有力量却并不失去温柔。舞蹈是一个舞步接一个舞步，一点点地渗透到你的心中。舞蹈跳完的时候，你就好像已经结识了这个开朗民族的一个个好朋友……”

《鄂尔多斯》的音乐是从富有节奏力度的民歌改编而来，由慢板、快板构成，简明的两段体结构一气呵成。舞蹈的基调与性格充分体现了音乐的这种特征。动作语汇以“大甩手迈步”、“插腰抖肩”为主，同时还把喇嘛教的“鹿神舞、散黄金”等动作加以变形和运用，以强化动作粗放、有力的质感。无论是慢板中抒情的长线条动作，还是快板中活泼欢快的跳动，都表现出了马背民族特有的气魄和性格。整个舞蹈简明、洗炼，情感饱满，宛如鄂尔多斯草原上初生的太阳向大地投来的第一缕阳光，让人感到温暖和美好。

图12 蒙族舞蹈《鄂尔多斯》

1923年4月，贾作光出生在沈阳一个贫寒的家庭里，全家靠做小职员的

父亲微薄的收入勉强度日。可是，清贫的生活并不必然地会剥夺一个快乐的童年。幼年的贾作光在生活与大自然中接受着最朴实的教育：从元宵节的秧歌队里，从百艺杂呈的庙会上书场上，从玲珑精巧充满奇思妙想的民间小玩意儿当中获得了最初的艺术启蒙。也许命中注定要成为舞蹈家，一个偶然的时机他踏进了伪满州映画协会（长影制片厂前身）的“少年舞蹈班”。在这里，欧洲古典音乐、世界美术名作、严谨的古典芭蕾、自由而富于挑战性的现代舞一一向他走来。但最让他铭记心底的，还是日本著名舞蹈家石井模先生的教诲。这位出身德国表现主义现代舞学派的日本导师，提倡舞蹈者用自由的身体去表达自己对人生的感悟和对社会的看法。“自由身体”的舞蹈观，深刻而广泛地界入社会生活的现实主义的创作态度，对贾作光一生的艺术实践产生了深远的影响。

参加革命后的贾作光随着吴晓邦来到内蒙草原。几乎在他第一眼见到大草原的那一刻就决定留下来。美丽壮阔的内蒙草原上，翱翔的雁阵，奔驰的马群，庙檐上的风铃，喇嘛庙里的跳鬼，牧马人豪放的性格、朴实的劳作，赛马场上的骑射、摔跤，给贾作光以无尽的美感和不竭的激情。他要为草原放歌，为牧马人舞蹈。自40年代起，贾作光先后创作了《鄂伦春舞》、《鹰舞》、《马刀舞》、《牧马》、《雁舞》、《摔跤舞》、《骑士舞》、《鄂尔多斯》、《挤奶员》、《哈库麦》、《索伦》、《灯舞》、《嘎巴》、《盅碗舞》、《鸿雁高飞》、《喜悦》、《彩虹》、《海浪》、《任重道远》、《希望在瞬间》、《蓝天的诗》等近百个反映草原和牧民生活的舞蹈。这些作品在整整半个世纪里不知有多少舞蹈演员表演过，更不知让多少观众激动过。另外，贾作光还首创并规范了一整套蒙族舞蹈基本动作的训练体系，我们今天使用的许多蒙族舞蹈语汇也多始于他。由于贾作光的杰出贡献，蒙族舞蹈才变得如此丰富和重要；蒙语中才有了专称舞蹈的词汇“布吉格”。贾作光的舞蹈是时代的一个缩影，把它们缀连起来，可以看到民族舞蹈创作近半个世纪的变迁与发展。贾作光本人也将因他对蒙族舞蹈的历史性贡献而青史留名。

2. “新疆第一舞人”康巴尔汗

提起新疆，人们首先会想到它的葡萄和歌舞。天山的雪水给了戈壁绿洲最甘美的馈赠，绿洲上的人们便用歌舞向大自然投去最纯情的回报。天山脚下的维吾尔人是真正的歌舞民族。在平常的日子里，只要有人打响第一声手鼓，无论是在庭院中村道上还是田埂边，人们都会寻着鼓声的方向聚集歌舞，更不用说在他们的“巴扎”集市、“麦西来甫”和其它宗教、民俗节庆日了。“会走路就会跳舞，会说话就能唱歌”是维吾尔人的真实写照。正是这样的生活方式，孕育、创造和保存了大量的传统舞蹈：赛乃姆、多郎、萨玛、夏地亚纳、纳孜尔库姆、盘子舞、手鼓舞，都是新疆各地流传很广的民间舞蹈，而首先对新疆民间舞进行整理、并将之升华为艺术舞蹈带往内地的，是“新疆第一舞人”康巴尔汗。1947年，康巴尔汗一行在上海等地的表演，轰动了社会，它让内地人第一次领略了新疆独有的舞风和舞韵。在《盘子舞》中，康巴尔汗双手各持一盘，指夹竹筷，随着音乐款款起舞。手中的竹筷轻轻敲击着瓷盘，清脆的盘声和着悠扬的弦乐在耳际间萦绕。她娇美动人的面容，典雅端庄的舞姿，眉目间的一颦一笑，都传达出难以言表的风韵，让人隐隐地联想到天山的神秘和妖娆。除《盘子舞》外，康巴尔汗的代表作还有维吾尔族的传统经典《林帕黛》和它的姐妹篇《乌夏克》。

康巴尔汗 1922 年出生在南疆的歌舞之乡喀什喀尔。她曾在莫斯科音乐舞蹈学院接受过最良好的舞蹈教育。除芭蕾训练外，她主攻中亚各民族的传统舞蹈，对维吾尔、俄罗斯及前苏联十六个加盟共和国境内的各民族舞蹈都有很高的造诣。30 年代，康巴尔汗作为唯一一位来自中国的演员，曾与乌兰诺娃、列别辛斯卡娅等前苏联功勋演员一起，同台为斯大林、米高扬、莫洛托夫等国家领导人献艺。“新疆第一舞人”的康巴尔汗，在解放后，为创立和发展新疆的专业舞蹈教育事业做出了巨大的贡献。

3. “东方三绝”的阿依吐拉、崔美善、莫德格玛

如果说，康巴尔汗的艺术风格代表了维吾尔族舞蹈中高贵典雅、含蓄端庄的一面，那么，阿依吐拉表演的《摘葡萄》，则让人们见识了维族舞蹈中炽烈奔放和急如旋风的另一面。舞蹈由中庸的慢板开始，表现了维族少女在收获的季节来到葡萄园里，望见晶莹剔透的葡萄坠满枝头，少女心中充盈着丰收的喜悦。阿依吐拉平稳、从容的舞步和维族舞蹈中特有的膝部微颤，使整个舞姿显得柔媚而富有弹性。切分节奏中略带闪烁的舞动和紧鼓慢舞间的移颈、翻腕、弹指，都显示出纯正浓郁的新疆舞风。阿依吐拉在前半部分的表演热情而有节制，俏丽动人的身姿透露出青春的骄傲与矜持。接下来的快板中，她以高超的技巧做了大段华采性表演。一阵紧似一阵的鼓声里舞蹈瀑布般一泻千里，最后，在一段激越的手鼓声和让人难以置信的飞速旋转之后，舞蹈戛然而止定格在一个蹁手弯腰的造型上。

独舞《摘葡萄》主要采用了维族民间的手鼓舞形式，然而它的艺术魅力却并不仅仅在于把民间精湛的手鼓舞技艺淋漓尽致地复现在舞台上。编创者们撷取了生活中最普通的细节——葡萄的酸与甜，并以此为契机来结构作品，造成舞蹈在情绪色彩、节奏速度上的对比与变化，以及人物表情上的种种微妙表现，从而使整个舞蹈情趣盎然。特别值得一提的是，阿依吐拉不仅以她高超的技巧在炫技性的旋转舞段里赢得了观众的掌声，她细腻、准确，惟妙惟肖的表演，更是让人们在以后长久的岁月里津津乐道。

朝鲜舞蹈婀娜的体态，内省含蓄的气质，沉静清幽的意境，以及若隐若现若断若续的呼吸和举手投足间所有精微难言的韵味，不知让多少舞蹈演员和舞蹈观众着迷；另一方面，在诸东方舞蹈中，朝鲜舞的精深复杂和难以驾驭也是有名的。然而，在相当长的时间里，中国的观众都把崔美善同朝鲜舞联系在一起。

1934 年，崔美善降生在朝鲜庆尚南道的一个民间艺人家里。幼年时，随着父母的歌声和长鼓飘零卖艺来到中国的黑龙江。在民间歌舞的耳濡目染中，崔美善艺术的天性像稚嫩的幼芽悄然破土。后来她有幸进入中央戏剧学院舞蹈研究班，师从朝鲜舞蹈大师崔承喜，开始了职业的舞蹈生涯。《长鼓舞》是崔美善的代表作。表演中，她不仅继承了朝鲜舞深情、优美的传统特点，还通过娴熟的旋转和击鼓技艺，让生命的激情在一圈圈飞快的平脚抹转中，在变化多端的声声鼓点里得到了酣畅淋漓的诠释。舞姿造型准确、优美而且富有雕塑感，是崔美善表演风格的一大特点。于双手击鼓飞速旋转中戛然伫立，瞬间的稳态舞姿造型让人无论从哪个角度看都无可挑剔。这种特点的形成，无疑来自她经年累月地对身体的磨砺与塑造。在崔美善的舞台生涯中，除了以《长鼓舞》为代表的一系列朝鲜族风格的舞蹈外，她还成功地表演过印度、巴基斯坦、埃及、日本，以及中国的蒙族、维族和傣族舞蹈。

莫德格玛是蒙古草原上升起的又一颗舞坛明星。1962 年，在芬兰赫尔辛

基举行的第八届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛中，她表演的《盅碗舞》，以其精湛的技艺受到各国同行的高度评价，并为祖国捧回了一枚金质奖章。“盅碗舞”是内蒙草原上的一种舞具性民间舞蹈，主要流行于伊克昭盟高原地区。表演时，舞者双手各持一对酒盅，随着音乐和歌声边击边舞。为了加强表演的难度，有时舞蹈者还要头顶一个或数个瓷碗。这种民间舞蹈形式曾被不少专业舞者采用和表演过，然而，莫德格玛的《盅碗舞》以其卓尔不群的气度始终独领风骚。开场时，她头顶金碗背向观众，双手各持一对酒盅；细碎急促的“圆场”步似草地上的阵阵轻风，向观众迎面吹来。舞蹈沿“之”形等大迂回线路的“圆场”展开，手里的酒盅不时轻轻叩击，发出银铃般的歌声，像轻风鼓荡起的风旋，盘旋着飞舞着向远方奔去。舞到高潮时，莫德格玛以她细碎得让人叹为观止的“碎抖肩”技巧，将观众的情绪推向极致。“圆场”，是舞蹈中最普通的舞步；“碎抖肩”，在蒙族舞里也是典型而常见的技巧。然而，莫德格玛凭借她深厚的艺术功底，用这两个看似寻常的动作筑造了一个舞蹈的七宝楼台。

值得提及的作品和舞蹈家还有许多。与“东方三绝”的崔美善、莫德格玛、阿依吐拉齐名的，还有傣家的“金孔雀”刀美兰。50年代她因在舞剧《召树屯与楠木诺娜》中，成功地扮演了楠木诺娜这个傣家传说中的理想女性而一举成名。进入80年代她又推出了脍炙人口的《水》。独舞《水》代表了刀美兰在艺术上所达到的炉火纯青的至美境界。另外，陈翘的女子群舞《草笠舞》，冷弘茂的《快乐的罗苏》（“罗苏”为彝语的音译，意即彝族），张苛、欧米加参的《草原上的热巴》，李俊琛的《洗衣歌》，金明的《孔雀舞》，梁伦的《阿细跳月》等，也都因选材、立意、构思和编排上的新颖与独到，而成为这个时期少数民族舞蹈中最有代表性的经典作品。

春华而秋实，新中国的舞蹈工作者们在艺术创作的道路上，迎来了第一个金色的丰收季节。

思考题：

1. 试谈五、六十年代古典舞和民间舞发展的时代背景和社会条件。
2. 谈谈你对民族民间舞蹈的保护、继承与发展、创新的看法。

参考书目：

1. 王克芬、隆荫培、张世龄著：《二十世纪的中国舞蹈》，青岛出版社出版
2. 吴晓邦主编：《当代中国舞蹈》，当代中国出版社出版
3. 中国艺术研究院舞蹈研究所编：《中国当代舞蹈家的故事》，人民音乐出版社出版

第七章 中国舞剧 繁荣初呈

舞剧是舞蹈艺术的高级形态，同时也是以舞蹈为主要表现手段的一种戏剧样式。它由古代舞、乐、歌、诗并立的综合性表演分化、演进而来。近代意义上独立完整的舞剧，是伴随着近代剧场在西方的出现而逐渐形成的。

中国古代舞蹈表演中虽然已不乏戏剧性因素；宋元以后兴起的戏曲更是“以歌舞演故事”的舞台艺术。然而，戏曲里的“舞”只在演唱和道白中穿插进行，并未成为统领戏曲诸表现形式的主要艺术手段，因此，中国虽有丰厚的传统舞蹈文化之历史积淀，但终未能促成舞剧的正式诞生。作为近代剧场艺术之一的舞剧，在中国的出现是本世纪30年代的事。扶桑求学归来的吴晓邦，面对破碎的山河，于1939年为上海中法艺专的学生们创编了具有象征意味的三场舞剧《罌粟花》。中国第一部舞剧终于呱呱坠地。

中国舞剧在30年代的出现是历史的必然。“五·四”以来，新文化运动在社会生活的各个方面勃然兴起，西方文化与艺术大量传入。在舞蹈方面，古典芭蕾和始于本世纪初的欧美现代舞，为包括中国舞剧在内的中国新舞蹈的崛起提供了新的艺术土壤；中国近、现代史上风起云涌的社会变革和革命斗争，同时也吁求着直面社会和人生的新文艺的问世。以《罌粟花》为标志的中国舞剧的诞生，正是这种时代需求在舞蹈界的积极回响。它仿佛在向世人宣布，应社会风云而兴的中国舞剧将唱出我们民族和时代的大风歌。

继《罌粟花》之后到建国初期，中国舞剧开始了它最初阶段的多方面尝试。这期间较有影响的人物和作品有，吴晓邦的《虎爷》（1940）、《宝塔牌坊》（1942），俄籍犹太人阿龙·阿甫夏洛穆夫的《古刹惊梦》（1941）、《孟姜女》（1944），梁伦的《五里亭》（1945）、《花轿临门》（1948）等。其中，吴晓邦以现实斗争生活为主要对象，借鉴西方表现主义现代舞蹈思想和创作手法，开始了现实主义风格的舞剧创作；阿甫夏洛穆夫以他自幼受戏曲熏染、同时又深谙西方音乐的个人背景，尝试着京剧“舞蹈化”的创新；梁伦则将艺术的触角伸向民间，追求风格浓郁的中国民族舞剧。1950年，欧阳予倩、戴爱莲等运用芭蕾的形式和技法创作的《和平鸽》问世。至此，中国舞剧的先行者们以他们的全方位探索，勾勒出了中国舞剧在未来岁月的大致走向。这便是：以戏曲舞蹈及其它传统形式为主的“古典风格”舞剧；以民族和民间歌舞为主的“民族风格”舞剧；以芭蕾的形式和技法为主的“芭蕾舞剧”；按照现代舞的美学原则而又相对突出个人风格的“现代舞剧”。

建国后，社会的安定，政府的倡导和全面展开的新生活，使舞蹈创作呈现出空前繁荣的局面。大量中小型舞蹈作品的出台，又进一步为舞剧创作积累了经验。1952年中央实验歌剧院设立了舞剧组，1954年北京舞蹈学校成立，以及翌年的首期编导训练班，使舞剧创作队伍初具规模。一个以民族和传统的舞蹈为基础，借鉴苏联舞剧创作经验，发展中国民族舞剧的创作思想也基本形成。与此同时，一批带有探索性质的中小型舞剧，如《盗仙草》、《东郭先生》等相继涌现。在这种种摸索和酝酿之后，中国舞剧终于迎来了它的韶华之年。

一、《宝莲灯》光初照人

舞剧《宝莲灯》（见图13）讲述的是一个在我国流传极广的古代神话故

事“沉香华山救母”。在“五岳之首”的华山西岳庙前，三圣母爱上了人间的书生刘彦昌，并与之结为连理，生下儿子沉香。三圣母的行为冒犯了天规，其兄二郎神率哮天犬前来讨战，三圣母借助法力无边的宝莲灯大败二郎神。沉香百日庆典上，众人欢歌舞蹈，二郎神施计夺走宝莲灯，将三圣母压在华山脚下。十数年后，沉香于深山随霹雳大仙苦练武功，又经大仙点化并授予宝剑，奔往华山救母。一路上，沉香历经考验，出生入死，终于战胜二郎神和哮天犬，夺回宝莲灯。最后，沉香剑劈华山，救出母亲。

舞剧《宝莲灯》是北京舞蹈学校首期编导班的毕业实习作，1957年由中央实验歌剧院舞剧团首演，赵青主演。创作过程中，编导李仲林、黄伯寿得到了苏联专家查普林和我国著名京剧艺术大师李少春的具体指导，因此，该剧可以说是中西方戏剧艺术合璧的产物。在此之前，京剧、汉剧、徽剧、川剧、秦腔等不少剧种中都有“沉香华山救母”这出戏。舞剧《宝莲灯》在吸取传统戏曲之精华的同对，删汰了传统剧目中过于繁复的枝蔓旁节，将剧情精炼为“定情下凡”、“沉香百日”、“深山

图 13 舞剧《宝莲灯》（1957年）

练武”、“父子相会”、“斗龙得斧”、“劈山救母”六场。改编后的《宝莲灯》结构严谨，情节扣人，更符合舞剧艺术自身的表现规律。在思想性方面也与传统剧目有了质的区别。舞剧较好地刻画了向往光明和敢于追求自由与美好生活的人物形象，提升和强化了反封建的主题思想，从而使传统题材在表现新的社会理想和精神风貌方面，做了有益的尝试。

《宝莲灯》的舞蹈语汇主要根据传统戏曲和汉族民间舞蹈发展而来。其中，三圣母的长绸、沉香的剑、霹雳大仙的佛尘等，都是戏曲里运用很广的舞具及表演形式。编导们较好地化用了这些戏曲形式，塑造出美好多情的三圣母、英武豪迈的沉香和慈爱侠义的霹雳大仙等性格鲜明的人物形象。而在交待背景、烘托气氛方面，编导则采用了汉族民间广泛流传的“扇子舞”、“手绢舞”、“莲湘”、“大头舞”等素材。尤其第二场“沉香百日”庆典上，各种民俗气息浓厚的汉族民间舞展演，对强化舞剧的民族风格和地方色彩起到了重要作用。第三场的民间舞舞台化处理也是人们常常谈及的地方。在沉香往华山救母的路途上，霹雳大仙为考验其救母的决心和意志，将手中的龙头仗化作巨龙横挡住了通往华山的去路，沉香手持宝剑与巨龙殊死搏杀，终于剑斩龙身得到劈山之斧。这段舞的原型来自民间的“龙灯舞”，但编导调动灯光、音响、纱幕等艺术手段，营造出神奇而变幻莫测的舞台空间效果，使沉香与巨龙的搏杀更加惊心动魄和更具观赏性，而沉香气冲牛斗、雄姿英发的少年形象，通过降龙之舞也得到了较充分的展现。

《宝莲灯》的首演成功，对五、六十年代的舞剧创作产生了积极影响。尤其它以戏曲舞蹈为基础塑造舞剧人物形象的基本创作方法，为我国古典舞剧的发展摸索出了一条成功之路。但同时也应看到该作在艺术上的一些不足。六个主要人物形象中，刘彦昌和二郎神的性格还不够鲜明，尤其在用舞蹈手段塑造人物形象、刻画人物性格方面，还存在较大的改进余地。另外，舞剧受戏曲影响的痕迹也比较明显，在如何用舞蹈来贯穿和推动剧情发展方面，值得探索的课题还很多。当然，民族舞剧“舞蹈化”不只是《宝莲灯》的问题，它同时也是中国舞剧长期存在的一个难题，我们不应该期望有一蹴而就的解决。《宝莲灯》在它产生的社会历史条件下，对这个问题做了自己的探索，也积累了许多有益的经验。《宝莲灯》的问世，标志着中国舞剧艺

术进入了一个新的发展阶段，正像舞剧史研究者们指出的那样，它“树立了我国古典民族舞剧一种比较完整的样式”。在《宝莲灯》之后，全国相继涌现出一批古典风格的舞剧作品，如《并蒂莲》、《石义砍柴》、《牛郎织女》、《刘海砍蕉》、《后羿与嫦娥》、《张羽与琼莲》、《槐荫记》、《小刀会》、《雷峰塔》、《梁山伯与祝英台》等，而上海的《小刀会》是这些作品中影响最大的。

二、《小刀会》的“旗帜”

《小刀会》（见图 14）是一部以中国近代史上波澜壮阔的太平天国革命斗争为背景的现实题材的舞剧。它根据 1853 年上海小刀会的武装起义和起义军将士气吞山河的反帝反封建斗争史实改编而成。幕启，小刀会众将士秘密运送武器，准备起义。潘启祥因怒打欺压百姓、抢夺民女的美国神甫晏玛泰，而被清军逮捕入狱并判处死刑。在刘丽川、周秀英的倡导下，小刀会揭竿而起。第二场，起义军乔装劫法场，并活捉了上海道台吴健彰。上海城头飘扬着起义军的旗帜，百姓奔走欢呼，跳起各种民间舞蹈。吴健彰伺机跳江逃走。第三场，英国领事馆内，吴健彰与帝国主义者沆瀣一气，企图合力围剿小刀会。起义军首领刘丽川率众前来追查逃犯，洋鬼子非但不交出逃犯，反而以武力相挑衅。刘丽川愤然离去，决心斗争到底。领事馆内灯红酒绿，歌舞欢宴的暗处杀机四伏。第四场，偷袭。第五场，小刀会将士众志成城，固守围城。虽处境险恶，却斗志弥坚。潘启祥临危请命，出城搬兵。第六场，周秀

图 14 舞剧《小刀会》“弓舞”（1959 年）英率男女战士除夕操弓练武，英姿飒爽。神甫晏玛泰前来诱降起义军，先托出盘中象征官位的乌纱帽。遭到蔑视后凶相毕露，又端出第二只盘子，上有烈士潘启祥的遗物，并以此相威胁。起义军将士群情激愤，誓死不降；周秀英见心上人遇难，更是悲愤交加，决心一雪此恨。第七场，突围。小刀会将士们浴血奋战，与敌军兵刃相见，战斗激烈异常。刘丽川身先士卒，手刃卖国贼吴健彰，后不幸饮弹身亡。周秀英劈杀晏玛泰，接过刘丽川的宝刀，遂率余部杀出重围，高举起弹痕累累的小刀会大旗，迎着太阳向光明走去。

《小刀会》由上海歌剧院舞剧团集体创作，于 1959 年在上海首演，引起热烈反响。翌年晋京，再度轰动北京城。1960 年被拍成彩色舞台纪录片，在全国各地放影，受到普遍好评。《小刀会》的成功具有多方面的意义。

首先，放眼中外，舞剧作品大多取材于神话传说。如何用舞剧这种形式来表现中国人的现实生活和斗争，对于当时中国舞蹈界的舞剧创作，不啻一个具有挑战性的课题。《小刀会》的创编者们对这个问题做了成功的回答。正如舞蹈理论家冯双白所说：“《小刀会》的一个重要贡献，是为中国舞剧的现实题材的创作提供了范例，也奠定了一个坚实的基础。”继《小刀会》之后，南北各地陆续出现了一批现实性题材的舞剧：《五朵红云》、《蝶恋花》、《秦岭游击队》、《雁翎队》、《狼牙山》、《湘江北去》、《战士的心》、《八女颂》等。其次，创编者们根据传统戏剧理论“立主脑，减头绪”的原则，和中国观众希望“情节连贯，有头有尾”的欣赏习惯，在舞剧的结构上采用了“章回体”式的安排与布局，使得舞剧情节悬念迭起环环紧扣，线索清晰，具有较强的戏剧性。

如何用舞蹈作主要艺术手段来塑造人物和推动剧情的发展，是中外舞剧

史上的又一个严肃的话题。《小刀会》的编导们借鉴苏联舞剧创作中的成功经验，主要以独舞和双人舞形式来塑造人物形象和刻画人物性格，并力求在这些舞段中推动情节发展，展开戏剧性冲突，进而为揭示作品的艺术主题服务。同时他们还明确了群舞表演在舞剧中的基本作用，这就是“具有鲜明色彩的表演性舞是次要手段”。也即是说，群舞表演、尤其是富有地方色彩和民族风格的展示性民间舞段在《小刀会》中，将主要为舞剧所表现的民族和社会时代做出背景式的交待与渲染。在上述创作原则和具体技法的指导下，《小刀会》的编导们以戏曲中提炼出的古典舞动作形式为基础，塑造了周秀英、潘启祥、吴健彰等生动、鲜明的正反人物形象，以及精美的舞段如“弓舞”等。舞剧中战斗性场面的安排和设计上，《小刀会》的编导们创造性地运用了戏曲里的“开打”和传统武术动作，使得高潮迭起，引人入胜，为整个作品增色不少。另外，由江南民间流行的“花香鼓舞”、“大鼓凉伞”、“盾牌舞”等动作语汇中发展出的欢庆性群舞场面和战斗性舞段，为舞剧整体风格的形成也都起到了难以替代的作用。

其实，在《小刀会》之前，《宝莲灯》已经提出了“以戏曲舞蹈为基础塑造舞剧人物形象”的创作思想；在舞剧结构上也尝试性地运用了“二分法”模式，即以双人舞和独舞刻画人物形象，以群舞烘托剧情气氛、交待社会生活及时代背景。如果说，上述创作思想和原则在《宝莲灯》里已具雏形，那么，在《小刀会》中它们便得到了进一步的确立和自觉运用。《小刀会》之后，这些基本思想和原则被视为舞剧创作中不变的法则，而长久地影响着中国古典舞剧的创作。从这个意义上说，《小刀会》的成功是具有典范作用的。

三、他山之石，《鱼美人》的启示

1959年，同《小刀会》先后问世的三幕神话舞剧《鱼美人》（见图15），却有着与前者迥异的艺术风格。和许多神话题材的舞剧相似，《鱼美人》也是一出人、神相恋的爱之赞美诗。大海的公主鱼美人向往人间的幸福，暗自恋上了勤劳勇敢的猎人。然而，阴险的山妖早就垂涎于鱼美人的美貌，伺机劫掠她。危急中猎人挺身而出救下鱼美人，尔后双双坠入爱河。山妖一计未逞再施魔法，使猎人沉入海底。在神奇的海底世界里，鱼美人救醒了猎人。水族们精美的舞蹈后，猎人谢绝了海龙王的盛情挽留，携鱼美人重返人间。猎人与鱼美人举行隆重的结婚庆典，不甘心的山妖又来寻机破坏，再度抢走鱼美人。在阴森的岩洞里，山妖向鱼美人逼婚，遭到拒绝。为救鱼美人，猎人独闯大森林，抵挡住了蛇精的诱惑；在七个人参小矮人的帮助下，战胜了各种山魔林妖，终于斩除山妖，救下鱼美人。爱的光辉普照大地。

《鱼美人》由前苏联芭蕾艺术大师彼·安·古雪夫出任总编导，李承祥、王世琦、栗承廉等在舞剧创作中崭露头角的中青年编导合作创作，吴祖强、杜鸣心作曲，陈爱莲、陈泽美、王庚尧等主演。这是一部借鉴前苏联芭蕾舞剧的编剧经验和艺术手法，试图将西洋芭蕾形式同我国传统的舞蹈艺术相结合，以逐步实现芭蕾艺术民族化的实验性作品。

图15 舞剧《鱼美人》（1959年）

《鱼美人》在艺术上有不少值得称道的地方。首先，它较好地发挥了舞剧中舞蹈的表现功能。为此，编剧们有意识地避免了冗杂琐细的生活细节，

赋予作品一个更适合舞蹈表现的戏剧框架。其次，在舞蹈的结构和舞段的编排上，更强调对编舞技法的掌握和自觉运用。如用“主题性动作”来结构和发展舞段，塑造舞剧人物形象；注意发挥双人舞的表现功能，而较少采用哑剧式的表演等。这方面比较成功的例子有：猎人主题动作的创造和运用，鱼美人与猎人的双人舞，鱼美人与山妖的双人舞等。此外，海底的“珊瑚舞”、林中的“蛇舞”，也都或因其新颖的造型，或因其独特的性格而成为舞中精品。再次，注意使舞蹈动作的风格与人物的性格相统一。如基于古典舞风格的猎人舞段，对猎人英勇果敢的性格的刻画；从山东民间“鼓子秧歌”发展而来的主题性动作，对人参小矮人诙谐、质朴性格的凸现等。最后，《鱼美人》抒情而富有浪漫气质的旋律，陈爱莲优美、流畅和富于艺术表现力的舞蹈，以及借助各种舞台艺术手段营造出的扑朔迷离的海底与林中世界，都给人以强烈的赏心悦目的形式美感。

另一方面，在《鱼美人》中我们也可以看到西方文化和芭蕾的明显影响。虽然舞剧取材于中国的民间传说，但中国式的神话色彩并不浓重。相反，其戏剧结构的发展逻辑和某些情节细节，让人更多地感到古典芭蕾舞剧的影响。比如，第三幕中，山妖化装前来参加猎人和鱼美人的婚礼，并施魔法离间他们的关系，就带有《天鹅湖》的某些影子。林中七个小矮人以及他们的善意相助，也都是西方神话故事里的经典性细节。在舞蹈风格上，《鱼美人》虽然也吸取了中国古典舞和民间舞的动作素材，但像女主人公鱼美人的舞蹈和其它不少舞段，都不拘泥于古典舞或某种民间舞的风格模式。也许由于这些原因，《鱼美人》在首演不久便引来了一场关于民族舞剧要不要保持民族传统风格，要不要维护民族审美习惯的争论。诚然，《鱼美人》一定程度上存在模仿的痕迹和“食洋不化”的问题，但它在追求舞剧的舞蹈表现功能方面，在探索舞剧自身的艺术规律方面，却率先迈出了可贵的一步。尤其在当时中国舞剧创作已开始显露出某种模式化的倾向，《鱼美人》的创新和另辟蹊径的尝试就显得弥足珍贵。总之，作为带有实验性质的《鱼美人》，其创作和演出实践，为中国民族芭蕾舞剧的经典《红色娘子军》和《白毛女》的到来奏响了序曲。

四、英雄主义的诗篇《红色娘子军》与《白毛女》

民族芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》的问世，在中国芭蕾舞发展史上具有里程碑的意义。它们表明了这样一个事实，即自20世纪以来，芭蕾在中国从无到有，从搬演国外的剧目到开始有了自己的保留剧目，并将从此以其独特的身姿跻身世界芭蕾艺术之林。

早在民族芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》诞生以前，北京舞蹈学校就先后聘请了伊莉娜、列舍维奇、鲁缅采娃、谢列勃列尼柯夫、查普林、古雪夫等一批前苏联芭蕾大师来校执教。在前苏联艺术家的帮助下，中国逐渐形成完整的芭蕾艺术教育体系。1957年北京舞蹈学校正式开设了芭蕾舞专业。同时，在前苏联专家的具体指导下，我们还排演出了世界古典芭蕾名剧《关不住的女儿》、《天鹅湖》、《海侠》、《吉赛尔》等。这些艺术实践既锻炼了专业演员和编导队伍，又培养了普通的芭蕾舞观众，使芭蕾这个在欧洲宫廷里诞生的艺术形式为更多的中国人所了解所喜爱。1960年上海舞蹈学校成立，中国有了除北京之外的第二个芭蕾舞教育基地。60年代初，从前

苏联学成回国的蒋祖慧、王锡贤分别执导排练出了芭蕾舞剧《西班牙的女儿》、《泪泉》和《巴黎圣母院》。它表明中国人已经具备驾驭大型舞剧的能力。经过了以上一步步扎实的学习与实践之后，中国的芭蕾舞终于迎来了它在创作上的第一颗硕果。

舞剧《红色娘子军》是根据同名电影改编的一部充满英雄主义激情的戏剧芭蕾，1964年由中央歌剧院芭蕾舞团在北京首演。编导：李承祥、王锡贤、蒋祖慧。作曲：吴祖强、杜鸣心等。主演：白淑湘、薛菁华、刘庆棠等。全剧分四幕六场，以吴琼花从一个死里逃生的奴隶成长为一名革命战士的人生历程为纵线，讲述了中国第二次国内革命战争时期，一群女战士在海南岛的革命斗争和生活。其中塑造了具有坚强意志和火一样性格的革命战士吴琼花，机智冷静富有战斗经验的娘子军连党代表洪长青，以及阴险狡诈的恶霸地主南霸天等形象鲜明、性格典型的舞剧人物。全剧紧紧围绕娘子军战士的操练生活和革命战斗，情节迭宕起伏，气氛紧张炽烈，场面恢宏壮美。尤其身着戎装、打着绑腿、荷枪持刀的女战士群像，在世界芭蕾舞舞台上都是独树一帜的女性形象。

如何运用芭蕾的形式来表现中国人民的革命斗争与生活，《红色娘子军》的编导们做了许多成功的尝试和创新。在舞蹈语汇上，大量吸收中国古典舞的动作技巧和具有代表性的民间舞形式，并力图把它们统一在芭蕾的动作风格之中。如第一场琼花独舞中一组“小蹦子”、“点地翻身”等急促有力而又重心偏低的中国古典舞技巧的运用，对勾勒这个人物的性格特征和内在气质都是不可多得的妙笔。第二场的五青年“钱铃双刀舞”，第三场的“黎族少女舞”，也是运用民间舞形式的较好范例。另外，作为军事题材的创作，编导们不仅采用了传统戏曲中的对打技巧，还慧眼独具地汲取了现实生活中的基本操练动作，并加以夸张和变形发展出了如“射击舞”、“投掷舞”、“劈刺舞”、“大刀舞”、“队列舞”等表现军旅生活的著名舞段。在艺术手法和舞台的综合性表现方面，也有不少颇为精彩的笔墨。如第一场中鞭打琼花的处理：先造声势然后把琼花拉下场去，通过场外皮鞭抽打的声音效果和场上群众用体态表露出的深深同情与愤怒来渲染。这也是将传统戏曲的惯用手法加以灵活运用成功例子。又如第六场，洪长青大义凛然慷慨赴死前的一段舞蹈。在众匪徒刀枪紧逼围成的半圆中，洪长青开放的空间调度，奔腾向上的跳跃和大线条的舞姿造型，与众匪弯曲、低矮的体态和局促、猥琐的动作之间，形成舞台空间、动作色彩和动作质感上的大对比与大反差，收到了强烈的艺术效果。

而根据同名歌剧改编的芭蕾舞剧《白毛女》（见图16），则

图16 民族芭蕾舞剧《白毛女》（1965年）

取材于中国北方农村的一个传说故事。佃农的女儿喜儿因逼债被迫卖身到地主家，受尽折磨和凌辱。为了逃离虎口，喜儿只身躲进深山野洞，过着非人的生活，满头青丝渐成白霜。八路军进驻她的家乡，喜儿才重新走出山洞，见到了太阳。在从歌剧到舞剧的改编中，除了保留喜儿富有传奇色彩的个人经历外，还用较多的篇幅铺陈了革命斗争的时代背景，从而加强了整部作品的戏剧性冲突。

1965年，舞剧《白毛女》由上海舞蹈学校芭蕾舞团首演。编导胡蓉蓉、傅艾棣、程代辉、林泱泱，主演蔡国英、毛惠芳、凌桂明、石钟琴等。《白

毛女》主要编导之一的胡蓉蓉是我国第一代芭蕾舞演员。她自幼在上海师从白俄舞蹈教师索科尔斯基学习芭蕾十数载，三、四十年代就活跃在上海的舞台上，曾在《天鹅湖》、《睡美人》、《火鸟》、《伊格尔王子》、《葛蓓莉娅》、《玫瑰精灵》中担任主要角色。胡蓉蓉深厚的古典芭蕾造诣和丰富的演艺经验，为《白毛女》创作和演出的成功立下了汗马功劳。

舞剧《白毛女》较完整地运用了芭蕾中独舞、双人舞和群舞的艺术手段，在充分发挥古典芭蕾动作技巧的同时，又根据舞剧内容和人物性格塑造的需要，把中国民间舞和古典舞的某些手势、身段，化用和统一在芭蕾的整体风格之内，使剧中人物的舞蹈形象更具有民族的气韵和色彩。在舞剧音乐与舞蹈关系的处理上，《白毛女》也有独到之处。它除了将广为流传的同名歌剧音乐作为主题音乐外，还把人声伴唱引入芭蕾表演之中，创作出了不少声情并茂、动作流畅而又富于抒情性质的舞段，这些舞段曾经影响和感动过整整一代人。歌舞结合的艺术手法为《白毛女》增添了迷人的东方气质。

舞剧《红色娘子军》和《白毛女》都取材于革命的现实性题材，这与当时的社会背景、政治气候和文艺的基本政策密切相关。尽管如此，在追求用芭蕾艺术来表现中国人的现实生活和精神风貌方面，在探寻将芭蕾形式与中国传统的舞蹈文化相融汇方面，以及在如何发挥舞剧自身的艺术规律，如何拓展舞蹈的表现功能方面，芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》都取得了当时可能取得的艺术成就，达到了当时可能达到的艺术高度。因此，这两部作品的成功，可以说基本体现了 50 年代以来，我国在大型舞剧创作上的种种探索成果。

在《红色娘子军》和《白毛女》诞生后不久，中国开始了持续十年的“无产阶级文化大革命”（1966—1976）。正像这场运动的名字所暗示的那样，所谓“西方资产阶级的文化和艺术”是它意欲铲除的对象。然而颇为有趣的是，恰恰因为“文化大革命”，芭蕾才在中国得到了前所未有的传播和普及；《红色娘子军》和《白毛女》则适时地、更是无奈地被拔升为“样板戏”，从而成了芭蕾这个西方贵族艺术在中国 60 年代的“红色信使”。当时从专业到业余，从成年到少年，从北京、上海到中国几乎所有大中城市，乃至内地的僻壤小镇，都有人跳芭蕾舞。可以毫不夸张地说，六七十年代的中国人，正是通过这两部舞剧结识、并最广泛地参与到包括芭蕾在内的舞蹈活动之中的。

对于“文革”时期的文化专制所造成的“泛芭蕾”现象，以及这一时期的舞蹈在中国当代舞蹈史中的特殊影响，有人曾做过这样的反思：“事实上，那风雨交加的时期，在红卫兵造反舞蹈流行于街头，跺脚、踏步、劈掌等动作在青年一代身体上带着‘革命’的激情震天动地之时，在‘土芭蕾’教化着被热血冲顶而不能自持的赤诚的一代之时，相当一部分中国人的身体表现力得到了畸形的也是空前的大解放。因此，那是一个中国人身体文化充分动作起来的时代，是一个特殊的、甚至是一切正常的文化发展都变了形的时代，是舞蹈走向模式化、公式化并被政治上的左倾路线所扭曲的时代，但也是一个人的舞蹈性能得至很大利用的时代。”历史往往有它惊人的相似之处。文化大革命时期这种狂热的舞蹈现象，让人不禁联想到中世纪晚期的欧洲，当时也曾一度流行被称作“死亡之舞”的狂热舞蹈。尽管这两者产生的社会背景和历史文化完全不同，但有一点颇为相近，这就是舞蹈中表现出的“非理性”特征，和通过把自我消融在一体的舞蹈节律之中而得到某种群体性的

认同感。文化大革命中的狂热舞蹈现象，在人类的身体文化发展史上，抑或有它更普遍而深广的社会学研究价值。

黑暗的“中世纪”毕竟要过去，寒冬之后的大地将是一片新绿。

思考题：

1. 简述中国舞剧发展的历史。
2. 谈谈舞剧《小刀会》在中国舞剧史上的意义。

参考书目：

1. 《舞蹈艺术》编辑部编：《中国舞剧史纲》，《舞蹈艺术》第30辑，文化艺术出版社出版
2. 于平、冯双白、刘青弋、江东著：《传统舞蹈与当代舞蹈》，北京舞蹈学院出版社出版

第八章 舞蹈交响 世纪展望

结束了梦魇般的文化专制，尤其是伴随着改革开放在中国大地的悄然兴起，伴随着新的思想和艺术思潮的涌动，中国舞蹈在它的全面复苏之后，终于站在了历史的新起点上。这期间三次全国性的舞蹈会演和比赛，即1979年国庆三十周年舞蹈会演，1980年第一届全国舞蹈比赛和1986年的第二届全国舞蹈比赛，带动和催生了一大批舞蹈作品问世。这些作品在艺术观念、表现手法、舞蹈风格和创作个性上所呈现出的空前活跃与求变的发展势头，充分表明中国舞蹈在经历了半个多世纪的风风雨雨后，正在迈向一个艺术上更自觉更成熟的时期。

这首先表现为对我们民族传统舞蹈文化的开掘和重新认识。由壁画中走下来的“敦煌舞”启发人们在戏曲舞蹈之外去寻找中国舞蹈传统的更早源头和新鲜滋养，于是有了“汉舞”、“唐舞”和由此引发的仿古乐舞系列。寻古探幽的同时，从戏曲舞蹈发展而来的中国古典舞，也开始了对自身动作语言的重新审视，其结果是以“古典舞动作身韵”为龙头的对原有戏曲舞蹈动作程式的革新和重新构架。

在新时期的舞蹈创作中，我们还将看到一种既不同于中国古典舞，也不同于中国民间舞的舞蹈新品种，这就是中国现代舞。中国现代舞在它形成和发展的各个阶段，肯定会受到西方现代舞多方面多层次的影响，然而，它却并不是西方现代舞的一个分支或流派。中国现代舞就其本质而论，仍是中国当代生活的现实和中国当代艺术的现实的独有产物，它有着不同于西方现代舞的发展道路和价值取向。事实上，80年代兴起的中国现代舞，很大程度上是吴晓邦“为人生而舞”的现实主义舞蹈传统在新的历史时期的继承和发扬。继中国古典舞、中国民间舞之后勃兴的中国现代舞，与前两者一同形成了中国舞坛上三足鼎立的局面。

对社会的审视，对人生的诘问，对人性的张扬与表达，以及由此而来的创作主题的深化和舞蹈美学思想的嬗变，也是这个时期舞蹈发展的一大特征。

一、多元发展的中国古典舞（剧）

1. 从壁画中走出的“敦煌舞”

在河西走廊西端雄峰叠嶂的三桅山旁耸立着一座历史名城，这就是敦煌。敦煌自古就是丝绸之路通往西域的重镇，东西文化的交汇孕育了它一颗奇光异彩的明珠——莫高窟千佛洞。1979年，一部取材于莫高石窟壁画的大型舞剧面世，它就是美仑美奂的《丝路花雨》（见图17）。序幕：古乐声中，大幕升起，两位飞天女神翱游广宇；祥云浮动，暗香四溢，三组六臂如意轮观音剪影舞动于佛坛。俄顷，云退香消，现出西域茫茫戈壁。风沙中，神笔张救起饥渴潦倒的波斯商人伊努思，自己

图17 舞剧《丝路花雨》

年幼的女儿英娘却遭强人劫掠。一场：数年后，敦煌集市上，丝绸招展，歌舞相望。长大后的英娘卖艺街头，无意中与朝思暮盼的父亲神笔张相遇。伊努思为报救命之恩解囊相助，替英娘赎身。二场：莫高窟内，英娘翩翩起舞，神笔张凝神作画；天启神授，父女合创“反弹琵琶伎乐天”。市曹垂涎英娘

美貌，企图强征为官伎。神笔张托伊努思带英娘远避波斯。三场：英娘在波斯与异族姐妹共习歌舞，舞艺日渐精湛。四场：莫高窟内，神笔张思念爱女，恍惚中与英娘相见于天宫。五场：伊努思奉命使唐，英娘随同回国。市曹指使强人抢劫波斯商队，神笔张烽燧台点火报警，不幸被强人暗箭射中，血洒丝绸古路。六场：敦煌二十七国交谊会上，英娘化妆献艺，揭露了市曹企图谋害波斯使者的阴谋，大唐节度使怒斩市曹及强人，剪除边患。尾声：十里长亭宾主话别，丝路友情千古传颂。

舞剧《丝路花雨》由甘肃省歌舞团创作并首演。它以夺目的色彩恢宏的气势和壮观的场面，向人们描绘了一幅古丝绸路上大唐边关的生动画卷。在舞蹈结构上该剧主要突出了独舞的形式，尤其女主人公英娘，其重要独舞就有十段之多。这些独舞贯穿全剧并在其中起主导性作用。它们华美的格调，新颖别致的造型，带有异域色彩的风格，曾令当时的观众兴奋不已。《丝路花雨》凭借这些舞段向世人展示了一种新型舞蹈“敦煌舞”。英娘舞段中的“琵琶舞”、“波斯舞”、“盘上舞”等，因其独特的风格和极富形式美感的编排，被公认为“敦煌舞”的代表性舞段，而“琵琶舞”里的“反弹琵琶伎乐天”造型更是成了“敦煌舞”的经典标识。

其实，在此之前已经有取材于敦煌壁画的舞蹈。但是，对包括敦煌壁画在内的莫高石窟艺术进行系统研究，并以此为依据，创造性地“复活”敦煌舞的尝试却始于《丝路花雨》。这个充满奇思异想的大胆创举给世人一个启示：在追寻和重塑中国古舞的路上，不必执著于戏曲舞蹈之一端；丰富的文物、古代壁画、石窟造像和文献典籍，完全可以成为舞蹈工作者寻古探微的新来源。在《丝路花雨》之后，全国出现了持续数载的掘古创新热潮，一批古乐舞题材的舞剧先后诞生。其中，有以组舞形式表现唐宫梨园歌舞的《仿唐乐舞》，以楚文化为背景的《编钟乐舞》，旖旎浪漫、郁郁楚风的歌舞诗《九歌》，还有《汉风》、《长安乐舞》、《盛世行》，以及具有边域风情的《西夏古风》、《夜郎古歌》、《骆越神韵》等。由于这些舞剧大多只着重于某历史时代的大文化背景，其中不可避免地加入了今人的理解、想象与创作，因而被称做“仿古乐舞”。“仿古乐舞”系列的创作，不仅是对民族文化遗产的继承和宏扬，也为80年代运用和发展民族的舞蹈语言提供了新的方式。

2. 唐舞探微——舞剧《文成公主》

《文成公主》根据松赞干布与大唐公主联姻的史实而创作，全剧分三幕六场。主要剧情：公元七世纪，吐蕃英主松赞干布深明大义，释放被俘唐将，并派大伦（宰相）噶尔东赞往长安向唐室求婚。大唐长安，皇宫内求婚者云集。太宗命一队“公主”出舞，令求婚者辨认文成。吐蕃宰相噶尔施巧智认出公主，太宗允婚。太宗灞桥折柳相送，文成领百工六艺随噶尔西去吐蕃。吐蕃大将赤登疑噶尔降唐，将其推下山崖。公主途经青海草原时欢欣起舞，吐蕃人民献上青稞美酒，公主赠以犁具良种。松赞率众人路迎公主，幻想中文成踏彩虹而来，两心相悦欢快起舞。文成因高寒缺氧昏倒在日月山旁，护送使欲带队返唐，醒来的文成毅然摔掉日月镜，以绝返乡之念。松赞与公主两队相会，赤登企图用暗箭杀害公主，以破坏联姻。剑拔弩张之际，噶尔未死赶到，真象大白。松赞下令处死赤登。文成当众折箭请赦，干戈化作玉帛。松赞、文成结为连理共同种下长安柳，汉藏亲善民族友情世代传。

《文成公主》的创作和演出汇集了舞蹈界的一批精英。编导中的唐满成、

李正一、章新民、孙天路、曲荫生等，都是对中国古典舞和藏族舞有很深造诣的专家。著名舞蹈家陈爱莲出演的文成公主，更是体现了她进入不惑之年后在艺术上所达到的新境界。《文成公主》的主要艺术成就可以归结为两点：一是对古典舞的创新，二是对唐代乐舞的探索。在古典舞方面，它通过糅进某些传统戏曲舞蹈以外的成分，或者根据舞剧内容的需要加进一些藏族舞的动律，从而一定程度上突破了原来古典舞中难以改变的动作程式和表演风范，像文成公主内心独白之舞，宴饷中的乐舞舞段，文成与松赞干布的双人舞等，已经比较明显地让人感到了这种变化。另外，在对剧情所展现的唐代的历史风格，尤其是唐代宫廷乐舞和佛舞做了比较严谨的探索和创作，其中的“唐宫廷伎乐舞”、“武士盾牌舞”、“莲花童子舞”都收到了较好的艺术效果，为后来的唐舞创作提供了可信的依据和借鉴。

3. 重塑汉风——舞剧《铜雀伎》

《铜雀伎》是 80 年代中期比较有影响的一部历史舞剧，由中国歌剧舞剧院 1985 年首演。编导孙颖长期从事中国古典舞的研究和教学，曾执教于北京舞蹈学院史论系。他多年潜心研究汉舞，掌握了大量史料，并立志将自己的研究成果和心得体现在舞台之上，于是有了后来十易其稿方才问世的舞剧《铜雀伎》。编创者的初衷是力图“把哲学、历史、民族、民俗、宗教、考古等学科，和文学、音乐、绘画、书法、工艺等相邻艺术都作为挖掘古代舞蹈的参考和依据，侧重于把握一个时代的艺术气质和艺术风骨，不拘泥于摹拟有限的形象资料”。另外，孙颖的博学强记、才思敏捷和很有艺术个性的秉赋，也都在作品中有所体现。

图 18 舞剧《铜雀伎》

《铜雀伎》（见图 18）讲述了铜雀台舞伎郑飞蓬与鼓手卫斯奴的爱情悲剧。幕起，曹操大胜而归，途中收留一对孤儿。一幕，二人双双入百戏部学艺，两小无猜间转瞬已成人。飞蓬宴会上献七盘舞，色艺俱佳，曹操爱之召幸。宫中的飞蓬依然思恋卫斯奴。二幕，曹操死，铜雀伎奉遗命按时于铜雀台前作舞伴陵。曹丕谒陵时见飞蓬风采，欲二次召入宫中，斯奴情急而起却惨遭酷刑。三幕，鲜卑使臣朝见文帝，文帝以歌舞相酬。飞蓬、斯奴再度相逢，见昔日的恋人受戮目极刑，飞蓬肝肠寸断，罢舞求死以明心。曹丕大怒，将飞蓬贬赐魏大将军。四幕，飞蓬备受凌辱后逃回铜雀台，却不幸被捉赐死。生离死别之际，飞蓬剪下青丝留赠斯奴，双目无明的斯奴击鼓无言。最后，在椎心泣血的声声鼓点中飞蓬、斯奴含恨诀别。在这里，编创者没有仅仅着意于剧中主人公个人的爱情悲欢，也没有故意去贬低曹氏父子的形象，而是力图将舞剧人物的悲欢离合放在特定的历史环境和社会文化的大背景中去审视，从而使人物形象更立体更丰满，作品的主题也因此有了厚重的历史深度。在舞蹈风格的把握上，该剧侧重于对汉魏时代的艺术气质和文化精神的呈现。舞台上那些重心极度倾斜的体态，拧腰出胯的造型，“若将绝而复连”的动势，“斜身含远意，顿足有余情”的舞姿风韵，几乎就是人们心目中期待已久的汉魏舞风。《铜雀伎》的上演为以后的汉舞创作和研究提供了有益的经验。

4. 从“古典”到“新古典”

早在 1980 年大连第一届全国舞蹈比赛期间，有一个舞蹈受到众人的交口称赞，成为那届比赛中唯一一个获编导、作曲、表演、服装四个一等奖的作

品，这就是沈阳军区前进歌舞团创作、王霞主演的古典舞《金山战鼓》。舞蹈通过南宋女将领梁红玉擂鼓战金兵的故事，成功地塑造了一个充满英豪之气的巾帼英雄形象。在高亢的音乐声中，梁红玉率二子出场迎战。母子三人登上帅船，察看战况。帅船高处绣有“梁”字的战旗猎猎生风，战旗下梁红玉擂鼓助战，英姿飒爽。鏖战中梁红玉不幸中箭，她强忍伤痛令孩儿拔出敌箭。战鼓再次擂响，隆隆的鼓声激励着宋军抗击金兵。《金山战鼓》只有短短几分钟，但它有情节有人物有事件，而且充满戏剧性，充分利用了戏曲舞蹈状物叙事和刻画类型性人物的优长。尤其梁红玉的舞段，其中的主导性动作，如“跨腿”、“大踏步”、“掏翎子”、“掖腿转”、“小跺泥”等都是戏曲舞蹈的典型语汇。这些语汇把一个飒爽豪迈、充满精气神的武旦型梁红玉刻画得熠熠生辉。《金山战鼓》的成功，再次显示了传统戏曲舞蹈在塑造类型性人物时所具有的强大的表现力。《金山战鼓》纯正的古典舞风格，使它成了传统戏曲舞蹈之美在新时期创作中的一个典范。

事隔六年，在第二届全国舞蹈比赛上，一个名为《新婚别》的古典舞却有了与《金山战鼓》颇为不同的变化。双人舞《新婚别》以唐代诗人杜甫的诗为背景，表现了一对新婚夫妻于洞房之夜却不得不分别时的缠绵与离愁。同样是古代题材，同样采用古典舞的形式，但《新婚别》在表现方式上有了新的的发展。《新婚别》里没有《金山战鼓》那种清晰的情节和突出的戏剧性事件，而是十分细腻地刻画了这对新人在特殊时刻里矛盾而又复杂的心理过程。在此，编导似乎有意舍弃了对人物外在行为方式的模仿与交待，状物叙事的笔墨隐去淡去，代之而起的是对人物心理过程和情感变化的抒情式渲染。这种变化的结果，使得整个作品充满了舞蹈性和抒情性。《新婚别》的成功尝试，为古典舞摆脱情节事件和外在生活细节的羁绊，深入到更空灵、抒情的舞蹈天地开辟了一条道路。

与《新婚别》先后问世的还有两个古典风格的重要作品，一个是女子群舞《小溪·江河·大海》，另一个是大型集体舞《黄河》。如果说，《新婚别》还是在保持古典舞含蓄典雅的传统风范和艺术气质的基础上，对舞蹈形象给予了充分的抒情和舞蹈化处理，那么，《小溪·江河·大海》和《黄河》则塑造了超出于传统古典舞艺术范畴的、更具有现代艺术精神的舞蹈形象。在《小溪·江河·大海》中看不到闪烁着传统戏曲舞蹈之美的具象人物，编者只是借助富于古典舞动律和动势之美的人体运动，在舞台上铺排出山泉滴滴汇成小溪，流入江河，奔向大海的壮美意象。舞蹈中汹涌澎湃的动势，一泻千里的气魄，与开放时代意气风发的精神风貌恰好吻合，因而当它一问世，便好评如潮。《黄河》（见图 19）以同名交响乐的音乐为依据，通过独舞、双人舞、三人舞及群舞形式，塑造了“黄河颂”、“黄河怨”、“黄河船夫”、“黄河怒”的舞蹈群像。整个作品中没有连贯的情节故事，没有具体的人物形象，它只按照音乐的结构和发展逻辑展开舞蹈。一组组不同情绪色彩和节奏力度的舞段往复咏叹，让情感的波涛在连天涌地的舞蹈中一浪高过一浪，直到音乐和舞蹈在激情的顶峰达成圆满。

在《小溪·江河·大海》和《黄河》中，人们再也看不到传统戏曲舞蹈中的类型性人物及其表情程式和动作程式。其中唯一能与古典舞相联系的，就是贯穿于整个舞蹈之中的无处不在的古典舞独有的律动之美与气韵之美。80年代中期出现的这场从“传统古典舞”向“新古典舞”的转变，与古典舞教学中由“古典舞身段”向“古典舞身韵”的改革密切相关。中国古典舞的

多元化探索和古典舞自身舞蹈语言的改革与求新，都还仅仅是开始，远没有完结。

图 19 舞蹈《黄河》

二、从“希望”中崛起的中国现代舞

80年代的中国舞坛上一个最明显的变化，就是中国现代舞在它被压抑了多年之后，在社会和艺术的新土壤之中，异峰突起久蓄而勃发，成为这个时期独领风气之先的生力军。

早在80年代初，当人们刚刚从那场文化专制的阴影里走出，寂寞了多年的舞台重又充满着五、六十年代欢快的旋律和优美的舞姿。老一代的人们从这些曾令他们激动不已的舞蹈中回味着往昔的美好，年轻的一代则多少有些惊愕地沉浸在舞台上这些他们几乎从未体验过的艺术意境之中；多数人心中理解的舞蹈艺术还都是或欢快热烈或典雅优美，但一定是风格纯正的民间舞与古典舞。而对于一种不拘泥于任何风格模式，带有更多思辨气质和现代艺术精神的新型舞蹈，许多人尚无充分的心理准备。就在这样的时刻《希望》降生了。

空阔的、几乎没有任何装饰的舞台上，一个上身裸露的男性人体在贴近天幕的表演区深处扭动着挣扎着，几度站起又几度跌倒。舞蹈中，那些新鲜的地面动作，那些充满紧张与对抗的扭曲，极度的收缩与扩张，肢体向四周的放射感、延伸感，以及裸露的躯干在动态下所呈现出的肌肉影调的丰富质感……种种这一切让人觉得陌生而又新奇。这就是由王天保、华超创作、华超表演的男子独舞《希望》（见图20）。这个舞蹈里没有具体的人物，也没有可以抓住的情节线索，有的只是充满形式意味的肢体律动。然而，正是这个抽象的、多义的运动与力的王国，牵动起了人们各种各样的“希望”。舞蹈《希望》在它初次与观众见面的时候，曾令许多人感到意外和微微地一怔——它毕竟是多数人舞蹈经验中不曾有过的。但作品中崭新而又丰富的舞蹈意象，生动而又极富生命质感的舞动，很快征服了它的观众。《希望》中那个从地平线上站立起来的人体像一个宣言：中国现代舞将从这里崛起。

《无声的歌》和《海浪》也是这一时期的现代舞作品。王曼力、张爱娟的女子独舞《无声的歌》，表现了张志新的悲惨遭遇

图 20 男子独舞《希望》

和她不惧淫威的烈士壮举。现实性的题材，英雄主义的情怀，都是我们以往的舞蹈中常见的东西，只是编导在此运用了我们所不熟悉的表现手法。整个舞蹈没有人们习惯中期待的音乐，创作者利用各种声音效果，如流水、叹息、啜泣、镣铐声、婴儿的呢喃、鸟儿的啁啾，甚至令人毛骨悚然的冷笑，结合舞蹈表现，让人身临其境般地感受到身陷囹圄的烈士在她生命的最后时刻所经历的情感波澜。作品传达出的强烈的震撼与感染力让人不能不相信：采用声音而非常规的音乐手段是这个作品最恰当的表现方式。编创者放弃音乐的做法全无哗众取宠之意，也不是有意模仿西方现代舞的类似手法。《无声的歌》让人初次领略了在无音乐相随的情况下动作自身的表现力，它还促使人们进一步去思考音乐与舞蹈、音响与动作之间的多种可能性关系。而男子独舞《海浪》则是贾作光晚期的重要作品，它是伟岸的大自然赐予艺术家的灵

感的结晶。在这里编导采用了类似音乐中的复调手法，塑造了海浪和海燕两个主题性意象。通过双臂或柔软或有力的起伏与抖动模仿海燕的翱翔，又用身体连续的向后软翻与向上跃起来比拟海浪的涌动。飞翔的海燕与起伏涌动的海浪两个意象自由转换又彼此呼应，相互交织、叠合，汇成一阙海天空阔银燕翱翔的自然之歌。这种在艺术形象之间自由进出和转换的带有意识流特征的艺术手法，在当时的舞蹈创作中还是不多见的。以至于当《海浪》在1980年第一届全国舞蹈比赛上初次露面时，尽管赢得了大家的掌声，但评委们对这个在艺术观念上颇为“前卫”的作品却不知如何是好，结果只给了个三等奖。随着时间的推移，《海浪》显示出了它强大的艺术生命力，1994年它终于被评为20世纪的中国舞蹈经典作品。

80年代随着改革开放的深入，中国社会与外界交往的日益扩大，西方的舞蹈文化，尤其是西方现代舞的思想和艺术手法开始越来越多地渗透和影响到我们的创作中。80年代伊始出现的现代舞作品，其数量和范围在当对仍是微小的，可是自那以后，现代舞的创作便一发而不可收。作品题材和艺术旨趣的多元化发展，动作语言的开拓与实验，新的时空观念、表现手法的尝试，创作思想的活跃和作品的不断出新，使中国现代舞在短短的十余年间积累起了相当数量的作品，并且逐渐开始呈现出自己的民族风格与艺术个性。这期间陆续问世的现代舞作品中比较有影响的还有：南京军区前线歌舞团的男子群舞《黄河魂》和双人舞《踏着硝烟的男儿女儿》，北京舞蹈学院教师王玫的《潮汐》，胡嘉禄的《绳波》、《血沉》、《独白》、《彼岸》，总政歌舞团的《八圣女》，王举的《高粱魂》，周培武等人的《大地、母亲》，北京舞蹈学院的《长城》等等。

三、对人性的张扬与表达

新时期的舞蹈家们已经不再满足于在理想之塔中编织美丽的童话，在生活之流的表层寻找舞蹈的依据。在他们看来，生存的困惑，人性的复杂与矛盾，对生命本质的追问，以及渴求自我表达的内在冲动，才是艺术存在的根本理由和舞蹈创作的更高依凭。舞蹈，不再仅仅是娱人耳目的优雅形式，它应该同所有严肃的艺术一样，成为对生命本质的一种特殊表达形式。舞蹈美学观念的转变带来了作品主题的深化和表现内容的拓展。在创作中首先体现为一批以文学名著为主要背景，力图揭示社会与人性之复杂关系和深刻矛盾的舞蹈作品的问世。

根据鲁迅同名小说改编的四幕芭蕾舞剧《祝福》，由蒋祖慧编导、刘廷禹作曲，于1981年在北京首演。该剧基本按照戏剧芭蕾的路子，从祥林嫂新寡开始，讲述了她为躲避被卖再嫁的命运独自逃到鲁镇，做了鲁四老爷家的女佣。鲁镇河边，正在洗衣的祥林嫂被夫家的人趁机劫走，并卖嫁给山民贺老六。为抗婚祥林嫂头撞桌案昏死过去。从昏迷中醒来的祥林嫂被憨厚质朴的老六所感动，两颗受难的心在冰冷的世界中相互得着了慰藉。可是祸从天降，刚刚开始了新生活的祥林嫂，先是老六劳动中受伤身亡，后是儿子阿毛命丧狼口。丧夫失子的祥林嫂重又回到鲁镇，却因两次丧夫而受到众人的白眼与冷落。哭告无门的她只能倾其所有向“观音”赎罪。一年一度的祝福仪式又开始了，纷纷扬扬的雪夜里，被世人遗弃的祥林嫂在孤独无助中向生命的尽头走去……

芭蕾舞剧《祝福》在尊重原著精神的前提下，充分发挥舞蹈的抒情性功能，把祥林嫂充满悲剧性的人生遭遇，放在严酷、冷漠的现实和内心向善、渴望生活的激烈冲突与对比中去揭示，从而发挥了抒情悲剧的艺术感染力，收到了催人泪下的强烈效果。全剧的精华在第二幕，它通过群舞营造气氛，交待戏剧性冲突的背景，运用独舞、双人舞揭示剧中人物的情感世界和命运，在充满戏剧性的同时又不失去舞蹈的流畅与抒情，充分显示了编导的艺术才华。另外，在细节的处理上该剧也有出奇制胜的创新，譬如二幕中的“三揭盖头”就是原著中没有的。身着红嫁衣、头罩红盖头的祥林嫂，被众人簇拥到贺老六身边。憨厚的老六在众人的催促怂恿下难为情地揭去了红盖头，谁料里边还有一层绿盖头，揭去绿的又露出一层蓝的。此时，台上台下的心都沉浸在欢快和喜庆之中，更急切地想见到新娘的面容。第三层盖头终于被揭开，露出的却是新娘被毛巾堵住的嘴和一双愤怒而绝望的眼，以及红嫁衣下被牢牢捆绑住的双手。悬念造成的期待和期待后出人意料的结果，产生出强烈的戏剧性效果。它既揭示了剧中人物的悲惨境遇，又充满地方风俗的味道，成为戏剧性冲突大爆发前的幽默引子。每每至此都能让观众深深地为之动容。编导蒋祖慧说她希望通过这部舞剧向愚昧、盲从的封建意识挑战。在这里，她用芭蕾的形式塑造出了有情感深度的中国人形象。

舞剧《繁漪》是以曹禺的话剧《雷雨》为蓝本，但它又不拘泥于原作的结构和情节。编导胡霞飞、华超等人在把握原著精神的同时，独具匠心选择了繁漪这个人物。他们以繁漪为中心来结构全剧，以繁漪的苦闷受压抑和周朴园把她的不顺从视为疯病，强迫她看病喝药的内容作为主要线索，以周萍、繁漪、四凤之间的情感纠葛来展开戏剧冲突，从而使整部舞剧高度概括，一气呵成。

雷声轰鸣，乌云翻滚，黑网覆盖下的舞台凸起高低不一的物体，远远望去像是荒野上零零落落的坟冢。巨网揭开现出五个造型各异的人物：繁漪、周萍、四凤、周朴园、侍萍。旋即，围绕繁漪展开了揭示人物关系和矛盾冲突的一系列舞蹈：先是繁漪与周萍苦恋的双人舞，其中夹有周朴园的身影；从繁漪的眼中又现出周萍弃而逐四凤的双人舞。周朴园命周萍跪下以逼迫繁漪喝药，处于激烈情感冲突中的繁漪心中忆起了与周萍始乱终弃的往事，这是一段周家父子与繁漪交织的三人舞。恍惚中周萍的身影变成了周朴园，父亲遮住了儿子，儿子又取代了父亲，父子身影重重叠叠，象征着一个女人受辱于两代男人。接着是侍萍要四凤离开的母女双人舞，间或又插进周萍与四凤的舞蹈和侍萍、四凤、周萍、繁漪四人的舞蹈。周萍与四凤的舞蹈，转而又变成了周朴园与侍萍的……周、侍的相遇败露了周家的重重罪恶关系。纯洁的四凤承受不住这晴天霹雳般的残酷事实，在雷雨中触电而死。一声枪响周萍自杀，繁漪真的疯了。巨大的黑网再度落下，从而结束了这幕人间的罪恶与悲剧。舞剧《繁漪》中编导另辟蹊径，从繁漪的心理视角入手，避免了原剧复杂情节的纠缠，集中笔力于人物内心世界的表现，而这恰恰是舞蹈容易自由发挥的空间。这种基于舞剧结构的创新，给《繁漪》带来了不同于以往舞剧的新的形式感，使它成为80年代颇有影响的一部现代舞剧。

悲剧就是把理想的东西毁灭给人看。一个美丽如鲜花一样的生命，在还没有真正开始生活时便被永远地剥夺了生的权利，这就是舞剧《鸣凤之死》所表达的主题。该剧根据巴金的著名小说《家》改编而成，但剧中只保留了两个人物：被黑暗社会吞噬的鸣凤和深爱着鸣凤的觉慧。与此同时，相应地

删去了小说复杂的情节和顺序进展的事件，只集中表现鸣凤被逼出嫁前的一夜。舞剧紧紧扣住鸣凤的性格与命运，从一开始就把人物推到同命运抗争的生死浪尖上。全剧将人物情感和事件切割成七个块状片段，即“狭笼”、“梦魇”、“高墙”、“梅林”、“生离”、“死夜”和“火祭”，并以鸣凤的心理现实为线来串连这些块状结构。作品以“狭笼”中挣扎、反抗的觉慧为引子，交代了“狭笼”般让人窒息的时代气氛。“梦魇”里，鬼火样闪烁的喜字灯笼暗示了鸣凤被逼嫁的命运，是梦更是比梦魇还可怕现实。无形的“高墙”将鸣凤与她深爱着的觉慧阻隔开来，这“高墙”是鸣凤潜意识里的活动，也是导致她悲剧命运的深刻的性格因素。“梅林”定情，鸣凤忆起了梅林中她与觉慧在一起时所感受到的生的美好。夜已五更，站在生死之间的鸣凤鼓起勇气唤出了觉慧。可是，欲爱不能欲罢又不得的鸣凤，在觉慧的爱抚中却只能在心里同他默默地诀别。“生离”的痛苦与无限的眷恋交织着，只剩下茫茫无际的“死夜”。鸣凤在生死诀择的仰天旋转中让青春和爱化入了虚空，在极度的悲愤与痛苦之后绝望地面对着一池湖水。这时，清脆的鸟鸣声从舞台的深处传来，带着黎明与生的信息；然而催命的更鼓再一次响起，夹着凄厉渗人的喊魂声淹没了一切。剧中大量运用抽象、虚拟和对比的艺术手法，为《鸣凤之死》在简约、概括和自由的叙述结构之上又增加了诗的格调。1985年，《鸣凤之死》在日本的国际现代舞大赛中获得金奖。

在中国舞剧史上，有个人不可不提，她就是舒巧。舒巧可以说是一个奇迹。早先《小刀会》中的表演和创作已经让她蜚声舞坛，80年代以来，她在舞剧创作方面的突出成就更是令世人惊羨不已。这期间舒巧创作或与人合作创作的大型舞剧有：《奔月》、《岳飞》、《画皮》、《玉卿嫂》、《黄土地》、《达赖六世情歌》、《日月莲》、《长恨歌》、《胭脂扣》、《三毛》等。在舒巧的创作中，尽管不是每一部舞剧都达到了艺术上的圆满，但她的每一次创作，都体现了对自我的超越和在舞剧艺术上的求新与探索。正如《中国舞剧史纲》所总结的：《奔月》在舞剧结构的“舞蹈化”上进了一步，对戏曲舞蹈素材分解、变异，并重新组合为舞剧语言的发展方法提供了新经验。

《岳飞》则创造性地采用块状结构，从而打破了多幕分场的传统手法。《画皮》在编舞技法上的交响化，和舞剧语言中民间舞素材的变异与运用以及对动作风格在美学观念上都做了大胆尝试。《玉卿嫂》体现了舒巧舞剧创作的新的转折，舞剧中舞蹈的“性格化”和用舞蹈来展开剧情在这里得到了系统的呈现。《黄土地》中对三人舞的发展，注重从人物性格中去寻找舞剧人物的“语言动机”等等。

《玉卿嫂》是舒巧80年代中期的一部代表作，它取材于台湾作家白先勇的同名小说。舒巧和她的合作者应萼定用舞剧的形式舞出了小说的精髓与魂魄：“青春与屈辱已随玉卿嫂那吃鸦片的丈夫一同消失，这位水仙般傲洁的人，将她如火山熔岩的爱，灌注于庆生——一个如朝阳般地迎接生命、却拖着病弱之躯的孤独年轻人。他接受玉卿嫂施予毫无保留的爱及困笼，就像两棵带着伤痕在荒漠中无奈交颈互缠的树，渴寻兀自的慰藉——可是，由于年龄和感情寄托不同，悲剧正酝酿发生。”

舞剧共分三幕：第一幕府邸里，佣人们忙碌过年的舞蹈反衬出暗自神伤的玉卿嫂，青春不再有，年华如水逝去。玉卿嫂心底惦着庆生。第二幕与庆生幽会，缠绵的雙人舞中夹杂着哀怨与忧虑，生怕羸弱的庆生会死去；潜意识里却又对死亡怀着朦胧的渴念——爱真能在那里永驻么？第三幕庆生移情

别恋，玉卿嫂的爱情世界顿成荒漠。玉卿嫂杀死了庆生，又让自己随庆生而去，她要和他到另一个世界去求得永恒。整个舞剧着重于人物内心情感世界的表现。结构上，以性格化的双人舞来塑造人物和推动剧情，以三大段外化玉卿嫂潜意识的群舞，即一幕的“青春怀伤”、二幕的“死亡灵界”、三幕的“荒漠无情的世界”为支柱来贯穿全剧。第二幕中，玉卿嫂和庆生的双人舞堪称全剧的精彩舞段。舞蹈围绕庆生的病床，在床上床下的有限空间里展开，情感表达细腻而缠绵，动作和造型也很有形式感，成为揭示剧中人物性格与悲剧性结局的点睛之笔。自舞剧《玉卿嫂》后，舒巧的舞剧创作又步入了一个新的艺术境界。

如果把舞蹈艺术看成一条美丽的大河，那么，在我们过于匆促的浏览中肯定会遗漏许多本该驻足流连的风景。但是，至少我们还应该记住这样一些名字：音乐舞蹈史诗《东方红》，舞剧《阿诗玛》、《边城》，以及舞蹈《饥火》、《奔腾》、《战马嘶鸣》、《黄土黄》、《雀之灵》、《残春》、《游击队员之歌》、《艰苦岁月》、《一个扭秧歌的人》……站在新世纪的门坎边回望就要远离我们而去的 20 世纪，我们有充分的理由为中国新舞蹈而骄傲。她犹如涅槃后再生的凤凰，从那如晦的岁月里走来；她也将带着她全部的荣耀，与我们这个大时代一起向着新的世纪走去。

思考题：

1. 新时期的舞蹈出现了哪些变化和发展趋势？

2. 谈谈你对中国古典舞革新的认识。参考书目：

1. 冯双白文：《论中国古典舞的时代转变》，《舞蹈艺术》第 39 辑，文化艺术出版社出版

2. 吴晓邦主编：《当代中国舞蹈》，当代中国出版社出版

3. 张华文：《中国现代舞十年窥豹》，《舞蹈艺术》第 33 辑，文艺出版社出版