

# 中国现代、当代舞蹈发展概论

李 炜 任 芳 编著

四川 大学 出版 社

责任编辑:徐 燕  
责任校对:周 颖  
封面设计:吴 强  
责任印制:曹 琳

### 图书在版编目(CIP)数据

中国现代、当代舞蹈发展概论 / 李炜, 任芳编著. —成都: 四川大学出版社, 2006.3

ISBN 7-5614-3320-4

I. 中... II. ①李... ②任... III. 舞剧史—中国—现代 IV. J709.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 011769 号

### 书名 中国现代、当代舞蹈发展概论

---

编 著	李 炜 任 芳
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
印 刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	170 mm×230 mm
印 张	8.75
字 数	106 千字
插 页	6
版 次	2006 年 3 月第 1 版
印 次	2006 年 3 月第 1 次印刷
印 数	0 001~3 000 册
定 价	25.00 元

---

版权所有◆侵权必究

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。电话:85408408/85401670/85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。

◆网址:www.scupress.com.cn

# 目 录

总序 ..... (1)

绪论 ..... (1)

第一章 现代中国的舞蹈 ..... (1)

第一节 现代中国舞蹈概述 ..... (1)

第二节 新舞蹈艺术与先驱者吴晓邦  
..... (7)

第三节 中国民族、民间舞与先驱者  
戴爱莲 ..... (14)

第四节 秧歌运动——从延安到全中国  
..... (18)

第二章 当代中国的舞蹈 (上) ..... (26)

第一节 当代中国舞蹈概述 ..... (26)

第二节 20 世纪五六十年代的舞蹈概述  
..... (28)

第三节 新中国舞蹈事业发展的新起点  
——欢欣鼓舞与英雄主题  
..... (37)





第四节	当代中国舞蹈的全面发展和初步繁荣 .....	(42)
第五节	在调整中发展的舞蹈事业 .....	(55)
第六节	舞蹈界努力实践“革命化、民族化、群众化” 的文艺发展指导思想 .....	(61)
第七节	新中国前 17 年舞蹈发展的基本艺术特征与 成因简析 .....	(66)
第三章	当代中国的舞蹈（下） .....	(73)
第一节	当代中国舞蹈在“文化大革命”时期的畸形流变 .....	(73)
第二节	当代中国新时期的舞蹈艺术 .....	(79)
第三节	新时期舞蹈发展的第一阶段 .....	(84)
第四节	在洋溢着欢乐的文化氛围里走向开放的新时期舞蹈 .....	(88)
第五节	在交流、冲突中，在多元化的格局中发展着的 当代中国舞蹈 .....	(102)
第六节	走向新世纪的中国舞蹈 .....	(120)
主要参考书目	.....	(128)
后记	.....	(130)

# 总序

四川音乐学院自 1939 年成立起，已历经 66 个春秋。66 年的历史，记录着四川音乐学院、川音人无数的光荣与梦想。

今天，四川音乐学院已发展成为以音乐为龙头，美术、戏剧、影视、传媒等艺术学科协调发展的综合性艺术大学。舞蹈就是其中的一个重要组成部分。

据我所知，早在汉代，傅毅在其所著的《舞赋》中就提出了“修仪操以显志”的舞蹈理论命题，标志着中国古代舞蹈（乐舞）在理论上的成熟。新中国成立以后，舞蹈界一代宗师吴晓邦先生的《新舞蹈艺术概论》专著问世，结束了中国无舞蹈专著的历史，标志着舞蹈在文化层面的建设成果。

我院自开设舞蹈专业，组建成立舞蹈系以来，始终强调与坚持舞蹈理论研究、强调与坚持舞蹈教材建设。一所高等艺术院校，除却要遵循和高扬大学精神、完善大学制度之外，更要在艺术这块人类精神活动最为丰富的领域，对学子的创新精神给予足够的开发与培养，而这一切，都需要以文化为其底蕴。于是，经过不懈的努力与艰辛的劳动，就有了李炜、任芳两位老师合著的《中国现代、当代舞蹈发展概论》《中国古典舞基本功教材教学法》《舞蹈文化》《中国古典舞身法韵律教材教学法》四本专著的陆续面世。

1



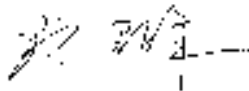
李炜、任芳两位老师，是我院舞蹈系的中坚力量，在长年教学过程中，坚持笔耕不辍，终使学术有所成就。上述几本舞蹈类专门著作，无论是舞蹈发展史，还是中国古典舞技术训练等，都没有停留在一般的描述现象和对技术训练给予最为常见方法阐述的层面上，而是力图揭示中国现代、当代舞蹈发展进程中深层的文化原因，探究中国古典舞技术训练中所包含的人体运动学的规律和原理，从这点来讲，是上述几本书的可贵之处，也体现出两位教师在舞蹈文化层面上的追求和努力。

我诚挚地推荐这几本舞蹈书籍给读者，特别是推荐给从事舞蹈工作的同志和爱好舞蹈的朋友们，它不仅会带给你知识，也许还能引起你一些深层的思考。而这些，对我们舞蹈事业的发展都是大有裨益的。

在四川，系统地出版舞蹈类教科书，恐怕为数不多。衷心希望这套书能激起更多人的写作“愿望”，让舞蹈在文化建设上走得更远、更深入、更好一些。更希望这套书能促使我们的舞蹈教育事业能够真正健康、兴盛地发展。

希望这套书能得到大家的喜欢。

四川音乐学院院长、教授



2005年·岁末于成都

# 绪 论

现当代中国的舞蹈发展历程，是一幅在充满着剧烈变化、动荡抗争的社会背景下展开的壮丽画卷；是一部伴随着新中国的诞生，伴随着祖国社会主义建设所历经的坎坷、曲折，奔向光辉灿烂的壮丽史篇；是一个应和着现代知识分子、人文学者对人的命运、尊严的切切关爱，对祖国、对民族的拳拳深情而发展起来的历程；是一种与外来舞蹈文化不断交流与融合，独立地、多元地发展起来的艺术样式。

回首百年，对现代化的追寻是百年中国一代又一代仁人志士的理想。这一基本的思想主线，同样也成为文化界的基本主题。舞蹈作为文化的一种实体形态，自然追随这一基本主题，并在百年中国追寻现代化的奋斗史中，留下坚实而清晰的足迹。

总有一种声音长久地回荡在百年来中国舞者的心头，具有中国气派的舞蹈，具有中国特色的舞蹈，具有世界一流水平的作品和



演员……太多的追求，归结成一句话，将中国气派，中国风格，中国特色的舞蹈，跻身于世界艺术一流水准之林，将博大精深的中国文化传播到全世界，这就是现代中国的舞者始终不息的心声。这样的一条主线，贯穿了中国现当代舞蹈发展的各个历程，无论是吴晓邦、戴爱莲先生，还是今天在舞坛各个角落中忙碌的名不见经传的身影；无论是在抗日战争、解放战争的烽火中，还是在改革开放春风吹拂的今天，尽管每一阶段舞蹈的内涵和表达形式不尽相同，但主线所串联的心声却是一致的。于是，我们看到了在 20 世纪三四十年代，在抗战烽火中，吴晓邦高举“新舞蹈”的旗帜、“高蹈”着《义勇军进行曲》将大刀向鬼子们的头上砍去；戴爱莲的“边疆舞蹈大会”将祖国、民族多姿多彩的舞蹈文化化作艺术的春风向苦难的人民送去；看到在解放区明朗的天空下，具有中国气派的秧歌在塞北高原、黄土高坡飞扬着，揭开了中国舞蹈史上具有非凡意义的一页。

彩绸飞舞、锣鼓喧天的秧歌伴和着人民解放军的步伐，“扭”进了城市，“扭”来了全国的解放、人民的胜利。当舞蹈踏着历史的纪元，跨入新中国当代的门槛以后，中国的舞蹈事业以前所未有的崭新姿态、崭新面貌融入社会生活的洪流之中。在中国的文明史上，当代中国的舞蹈作为一门独立的艺术样式，有太多的第一值得大书特书：作为剧场（舞台）表演艺术的舞蹈第一次在全国范围内全面地兴起和兴盛，它的标志是从中央到地方，从大军区到部队的歌舞团、文工团纷纷兴办，通过以上团体积极的活动，带来全国范围内舞蹈事业的兴旺；以引进俄罗斯芭蕾为起点，以中央芭蕾舞团的建立为标志，中国的芭蕾舞——纯粹西方艺术在神州大地上得以奇迹般地发展，并跻身世界一流水平；第一次兴办国立舞蹈教育，随着时代的发展，舞蹈教育不仅是职业教育的一种手段，而且还成为国民素质教



育的重要组成部分；首次将中国古典舞这一极具民族特色、东方色彩的舞种，以独立的舞台艺术样式得以确立，在继承传统的基础上得以发展和发扬光大；第一次将中国民间舞在全国范围内得以系统的继承、整理和提升，从而使中国民族、民间舞以其独特的魅力、美不胜收的舞姿和特有的文化内涵自立于世界民族舞蹈之林。在新中国，舞蹈事业犹如一棵破土的幼苗，正随着新中国年轻的心律，郁郁葱葱地茁壮成长。

新中国的舞蹈在兴起、复苏之初，就负载着传统文化的理性光辉，就承继着传统文化的丰厚积淀给予的精华。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》又将这种传统文化的理性光辉，融合进时代的、政治的、经济的、社会的要求，并将其推到极致。毋庸讳言，“文以载道”的传统文化理性光辉为舞蹈作品介入和干预现实生活起到了积极的作用，但将艺术作品简单的等同于政治的做法，也给舞蹈艺术的正常、健康发展带来许多负面的影响，以致在“文化大革命”的十年浩劫之中，在舞蹈事业的园地里，百花凋零，只剩下“芭蕾”这一枝“奇葩”在怪异地“疯长”。

打倒“四人帮”，中国共产党十一届三中全会的召开，为中国的发展拨正了航向。从此，中国的社会主义革命和建设事业取得了一个又一个伟大的成就，直至今天，一个经济繁荣、社会安定、祖国富强、人民富足的强大的中国在东方巍然屹立。在这样优裕的社会文化条件下，舞蹈事业的发展犹如进入高速路、快车道，再次呈现出前所未有的大好局面。“弘扬主旋律，提倡多样化”的倡导使得中国舞蹈以博大宽容的胸怀面对世界、接纳百川，一时间，以深厚传统沉淀为土壤的中国古典舞、民间舞与标新立异的现代艺术并存，本土舞蹈文化与外来舞蹈艺术共处，各种样式，各类体裁的舞蹈样式、舞蹈种类共谋发展，



多种表现手法、多样题材表达自由竞争，舞蹈艺术在健康向上、自由的氛围中，真正迎来属于自己的艺术春天。

面对 21 世纪，面对中国社会主义市场经济体制的确立，面对世界经济一体化趋势的加快来临，中国舞蹈将面对发展与冲突这一基本主题。发展与冲突这一基本主题来自于中国舞蹈的自身内部，来自于外来文化的交流、渗透和影响。如何构织中国舞蹈更加璀璨明丽的图画，是中国每一位舞者共同面临的课题。

通过对现代、当代百年中国舞蹈发展历程的大致轮廓勾勒，我们已经基本上把握了中国现代、当代舞蹈发展的主要线索，于是，我们就可以提出“中国现代、当代舞蹈发展概论”这门课的任务和目的。

中国现当代舞蹈发展概论，作为当代舞蹈高等教育中的一门必修课程，它的任务是：通过对中国现代、当代舞蹈发展脉络的把握，了解和掌握中国现当代舞蹈的发展历程和每一个发展阶段的主要舞蹈现象，对在每一个发展历程中所涉及的主要活动和主要人物及作品作出概要的介绍，并进行较深入的论述，从而使授课对象能较清晰地掌握中国现当代舞蹈发展的脉络、走向和基本特点。

任何历史的回顾，其最终的指向都是为了现实的今天。中国现当代舞蹈发展概论就是通过对现当代中国舞蹈发展史实和现状的讲授，论述作为文化的一种形态的舞蹈在中国现代、当代发展的特征和规律，从而帮助我们更加理性地审视今天的舞蹈现状，预计未来舞蹈的发展走向，对我们的舞蹈实践活动给予更高层面的理性指导。

# 第一章 现代中国的舞蹈

(1919 年—1949 年)

## 第一节 现代中国舞蹈概述

按照史学的近现代历史界分，中国现代史发端于 1919 年，以“五四”新文化运动为标志，成为中国近代、现代的历史分界。

中国，这一东方的巨人，迈着蹒跚的步子，走进了现代。这是一个风雷激荡的年代，资本主义在世界的范围内，特别是在欧美以工业革命为标志，大踏步地前进。由于扩张和掠夺的需要，亚、非、拉许多国家成为西方资本主义国家的殖民地或附庸国。资本主义国家间为了经济的、政治的需要，也由于转嫁经济危机的需要，爆发了第一次世界大战，使全球陷入一片刀光剑影之中。在

1



东欧，由列宁缔造的苏维埃国家的崛起，使人类看到新的希望。在中国，那是一个特殊的年代。辛亥革命以后，历史翻开了新的一页。皇帝没有了，几千年的封建史宣告彻底的终结。帝国主义在中国的势力在不断地增长，租界林立，经济资源被疯狂地掠夺；西方文化通过军舰和大炮，通过宗教的渠道，努力地向华夏文化渗透；国内，代之封建政权而起的是军阀混战，中国陷入新的更大一次革命浪潮来临前的短暂沉寂之中。在这样的一种社会背景下，在中国的思想文化界，弥漫着渺茫和混乱的空气，那是因为“旧的体制、规范、观念、风俗、习惯、信仰、道路，由于皇权崩溃，开始毁坏、动摇或日益腐烂；对知识者，特别是年轻的知识一代来说，国家和个人的前景何在，路途何在，除了渺茫之外，确无其他可言”<sup>①</sup>。

正当中国军阀混战，政局糟糕到一塌糊涂的时候，中国那孱弱而庞大的身躯，激起了帝国主义更大的“食欲”。也是在那种背景下，帝国主义加快了瓜分中国的步伐，而日本帝国主义的铁蹄随着“七七”事变的炮声，更是肆无忌惮地蹂躏中国的大地。在国家存亡的危难时刻，中国人民和着自己的血汗，呼喊出“起来，不愿做奴隶的人们，把我们的血肉，铸成我们新的长城”的吼叫，前仆后继，为挽救国家、民族的存亡而奋斗、抗争。在这样的一种社会环境的制约下，现代中国的舞蹈呈现出特殊的发展历程，表现出在那个特定的时代所特有的发展线索和脉络。

从总体上看，现代中国的舞蹈发展是汇入了自“五四”以来所发展起来的“新文化”运动之中，因此，它不可避免地带有新文化运动的特征和印迹。现代中国的舞蹈发展是与百年中

<sup>①</sup> 李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，1987年，第9页。

国无数仁人志士追求现代化、追求民主与科学自强不息的精神一脉相承的。由于受到外来特别是西方文化的影响，从特定角度来认识，现代中国的舞蹈是世界现代主义艺术的一个有机组成部分。现代中国舞蹈的发展，自始至终和祖国、民族的命运和时代特征息息相关，紧密地联系在一起；现代中国舞蹈的发展，又和中国特有的文化精神和文化传统紧密相连，自始至终洋溢着生生不息的中国精神和中国气派；而代表着中国前进方向的中国共产党，以它的杰出代表人物毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表和在艺术上的实践与推行，对中国现代乃至当代舞蹈产生着巨大的影响与规范作用。正是在这样的社会条件和舞蹈自身发展规律的制约下，现代中国舞蹈的发展呈现出如下几条主要线索。

### 一、新文化运动与学校歌舞的兴起

新文化运动的宗旨之一，便是从精神、文化角度重塑国民的思想观念。当国家民族危亡在即，新文化运动便与救亡运动结合在一起。随着新文化运动的深入，在艺术文化中兴起的，就是在学校中为重塑国民精神，强健民众体魄的学堂歌舞。首推这一活动的便是我国现代早期舞蹈教育家黎锦晖。这一时期学校舞蹈的特点是：舞蹈的输入来自于西方，认为“舞蹈者，高等之运动法也。欧洲各国久已风行，居于社会上交际之位置，近经欧美体育之考验，谓舞蹈法姿势优美、动作平均为他种运动所不能及”<sup>①</sup>。基于这样的认识，在学校中兴起的歌舞活动，一般都列入体育课之中，将舞蹈作为健全中、小学生体魄的主要教育手段之一。学校歌舞的发展历程，基本上经历了从模仿、

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第51页。



学习甚至照搬外来文化到吸收消化并有所创新这样两个阶段，在这当中，黎锦晖是功不可没的。

黎锦晖（1891—1967），湖南湘潭人。作为音乐家的黎锦晖在20世纪20年代后的十余年内，“先后制作了多部具有儿童特点的、融教育与舞蹈于一体的新型儿童歌舞和歌舞剧，打破了学堂歌舞成人化倾向和由外国舞蹈一统天下的格局”<sup>①</sup>。

黎锦晖所创作的儿童歌舞的艺术特点是以“浓厚的儿童情趣，积极向上的思想教育，形象化的舞蹈动作”为主调，如《麻雀与小孩》，主要在于“教育儿童养成善良诚实的品德”。歌舞剧的内容比较简练，它讲述了一个小孩趁老麻雀外出觅食，将小麻雀骗入自己的家中，关入笼里，当老麻雀回来发现自己的孩子失踪后，十分伤心，最后，小孩被老麻雀的母爱精神所感动，放飞了小麻雀。这个作品采用了边歌边舞的形式，可以说是早期的音乐剧雏形。由于它在音乐和舞蹈上的成功，被视为早期学校歌舞的代表作。

“黎锦晖的儿童歌舞，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的歌舞活动，由于其空前的教育意义和广泛的接受范围，成为中国近现代舞蹈史上一个引人注目的学校舞蹈活动。”<sup>②</sup>

## 二、戏曲舞蹈的丰富与提高

戏曲是集文学、音乐、舞蹈等艺术成分为一体的综合性表演艺术。戏曲发展至明、清，已成为深受大众喜爱的艺术样式。戏曲在艺术形式上综合了文学、音乐等多种样式，成为集说唱、念白、做打为一体的综合艺术；在内容上，是封建王朝的通俗

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第54页。

<sup>②</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第57页。

教材，它广泛地被大众所接受。正是基于上述两个最基本的原因，并在这两个基本原因的作用下，戏曲在良性的生长环境下红红火火地发展起来。一方面是大众着实为戏曲着迷，上至皇公贵族、下至庶民百姓，戏曲成为他们既时尚又实惠的精神享受和物质满足；另一方面，戏曲在大众中的被喜爱程度，又刺激了戏曲艺术的全面提高与发展，戏曲舞蹈的提高与发展就是现代戏曲艺术的显著特点之一。在现代戏曲艺术中，“这一时期出现的杰出戏曲表演艺术家的一个共同特点，就是强化、提高戏曲表演中的舞蹈成分，使之更具舞蹈的美感，在提高欣赏价值的同时，强化表现人物思想感情的力度与深度”<sup>①</sup>。北方的梅兰芳，南方的欧阳予倩，作为戏曲大师，也是戏曲舞蹈的高手，史称“南欧北梅”。如梅兰芳大师在《黛玉葬花》中的花锄舞，《麻姑献寿》中的袖舞，《西施》中的羽舞和《嫦娥奔月》中的花镰舞，《霸王别姬》中的剑舞；欧阳予倩先生《百花献寿》中的长袖舞。再如戏曲大师程砚秋，创造了水袖运用的十种技法，如勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖；其他戏曲名家如周信芳、杨小楼、盖叫天、荀慧生、尚小云等，也以自己的勤奋和智慧，创造性地运用舞蹈于戏曲表演之中，使戏曲舞蹈取得巨大的发展。戏曲舞蹈长足的发展，给今后舞蹈的独立提供了坚实的基础。但我们必须看到，戏曲艺术在吸收传统舞蹈和民间舞蹈时是有选择的，是本着为戏曲本身所用的原则而吸收的。“戏曲不是完整地、系统地继承传统舞蹈，而是将它拆散了，掰碎了来运用的。”<sup>②</sup>也正因为如此，作为独立艺术样式的舞蹈，从来就没有放弃过对传统舞蹈（包括戏曲舞蹈）的学习，

① 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第8页。

② 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第10页。



也从来没有放弃过按照舞蹈自身的规律去发展、丰富、完善自身的努力。这一努力，从 20 世纪 20 年代起，随着新文化运动的深入而逐渐发展。在这些神圣而艰辛的探索先驱者中，有黎锦晖、吴筠、李俊峰等人，他们在战火纷飞的战场，在国统区、解放区的活动领域内，与时代紧密结合在一起，实践着“中西合璧、雅俗同堂”的艺术理想。

### 三、艺术舞蹈的重新崛起

作为表演艺术样式之一的舞蹈，自宋、元以后，就逐渐丧失了自己的独立地位，最终被戏曲所吸收和融合，成为戏曲的一个有机组成部分。中国传统舞蹈这一被戏曲所扬弃的历史命运，虽有着许多因素，但它们独立地位的丧失和衰落，却不禁令人扼腕叹息。在中国近代史上，作为独立的一门艺术样式，舞蹈（专指舞蹈表演艺术）是不存在的，这是一个不争的事实。

“艺术舞蹈重登历史舞台，在社会上引起重视，发挥它应有的社会作用，应该说是从新舞蹈运动的开拓者——吴晓邦的创作表演开始的——继之而起的是华裔舞蹈家戴爱莲。”<sup>①</sup> 是他们的创作和表演，“使观众欣赏到优美健康、多姿多彩的民族、民间舞，在祖国危难的时刻，提高了民族的自信心，增强了民族的自尊心。从此以后，舞蹈作为一种独立的表演艺术品种，重新登上了历史舞台”<sup>②</sup>。

### 四、丰富多彩，发展流变着的中国民间舞

虽说作为独立样式的艺术舞蹈在中国近代沉寂了，但是，作为具有极强生命力的中国民间舞，以其异彩纷呈的丰富性，

① 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999 年，第 14 页。

② 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999 年，第 15 页。



扎根于各民族、各地区的丰厚土壤之中，与各民族、各地区人们的生活习俗、宗教信仰、生产生活方式等紧密结合在一起，顽强而生机勃勃地存在着、发展着、流变着。

在中国现代史上，尤其值得一提的是在 20 世纪 40 年代的延安秧歌运动，它在我国现代舞蹈发展史上产生过深远的影响。延安的秧歌运动，是在“特定的历史时期，在当时的革命形势下掀起的一场向民族传统、向民间学习的高潮。其目的是通过学习，掌握改造人民群众喜闻乐见的艺术形式，为人民服务，为抗战服务，为生产服务，为当时的政治斗争服务”<sup>①</sup>。这一运动对民间歌舞的发展与提高起到了积极的推动作用，直至今天，都产生着不可低估的深远的影响。

### 思考题

1. 新文化运动对现代中国舞蹈的影响。
2. 简述现代中国舞蹈发展的几条主要线索。

## 第二节 新舞蹈艺术与先驱者吴晓邦

“新舞蹈”仅从名词上阐释，自然是与传统舞蹈、民族舞蹈相区别而独立存在的一个舞蹈种类。新舞蹈艺术在中国，是由吴晓邦先生率先提出和身体力行的。从流派承继的关系上讲，“新舞蹈”是与德国的现代舞——新舞蹈一脉相承的。晓邦先生

<sup>①</sup> 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985 年，第 88 页。



说：“我开始学舞蹈是 1928 年后，当时欧洲现代舞蹈思想已经传到日本，新舞蹈艺术已经在日本舞台上成为独立的艺术。”晓邦先生的这段话非常清晰地讲明了“新舞蹈”的传承关系，是从欧洲传到日本，并由吴晓邦先生将它传授到了中国——“我把这种现代舞引进到中国”。所以所谓“新舞蹈”，从概念上讲，是发端于欧洲的“现代舞”。对于现代舞的定义，笔者在《舞蹈文化》讲稿“关于欧美现代舞”一节中曾这样讲到：现代舞的概念应当是一个集合概念。现代舞：从发生学角度认识，它是叛逆着古典芭蕾那种规范而严谨的模式而提出和生发的；从构成体系认识，它是一个开放的体系，它的一个鲜明的特征就是具有极大的包容性和艺术上创新精神的倡导与追求；从时间角度上认识，现代舞产生于 20 世纪初，伴随着第一次世界大战的终结和由此而引起的社会经济、政治、文艺思潮等一系列错综复杂的社会意识形态的变化，而折射在舞蹈上的一种产物；从地域和民族上认识，现代舞所具有的包容性和自由性就更加明显地凸显出来，各个不同的国别、民族都可以创造属于自己的现代舞，因为它没有也不需要有一套固定的模式。所以，现代舞的概念就是“一种相对较为开放的舞蹈体系”。

新舞蹈艺术是与西方现代舞有着传承关系的。由吴晓邦先生创立的中国现代舞，它反映和体现着以晓邦为代表的舞界志士的审美理想，具有浓郁的中国传统文化精神和与社会现实紧密结合的艺术表现特点。

一、新舞蹈艺术之所以能在 20 世纪 30 年的中国兴起与推行，与中国当时现实的社会状况有着密不可分的联系，与晓邦先生个人的努力有着直接的关系

以 1919 年“五四”新文化运动为标志的现代中国，面临国

运渐衰，帝国主义对中国实行“弱肉强食”式的瓜分，中国已沦为半封建、半殖民地的境况。在那时，魂牵梦萦在中国许多仁人志士心中的理想，就是富国强民。于是，多少学子远涉重洋探求救国之路，探求拯救中国、拯救国民精神之途。而到了20世纪30年代，面对日寇入侵，抗日救亡便成为这一时代的主调，自“五四”以来的新文化运动的各种努力也纳入到这一洪流之中。以吴晓邦先生为代表的“新舞蹈”便产生发展于这样一个时代背景之中。“新舞蹈艺术，是20世纪30年代在以鲁迅为旗手的左翼文化运动影响下兴起的产物，它的起点具有革命性和进步意义。新舞蹈艺术——成为这一时代中国舞蹈的主流，为此后中国当代舞蹈文化的发展起到了奠基的作用。”<sup>①</sup>而这一中国舞蹈主流的开拓者、先驱者，就是中国新舞蹈艺术的奠基人——吴晓邦。

吴晓邦（1906—1995），江苏太仓县人，自幼过继给当地一个大户人家作养子，取名吴锦荣。定居于江苏苏州，受学于美国人开办的东吴大学附中。吴晓邦很早便接受了革命的进步学说，面对沦为半殖民地、半封建的祖国和饥寒交迫的人民，他意识到自己作为一名进步青年应负起拯救国家民族命运的责任。为探求救国之路，他于1929年春，东渡日本，求学于日本早稻田大学，因仰慕波兰音乐家肖邦，遂改名为吴晓邦。

“我开始学习舞蹈是一九二八年后，那时我从爱好新戏剧逐渐转向舞蹈方面来。当时欧洲现代舞蹈思想已经传到日本，新舞蹈艺术已经在日本舞台上成为独立的艺术。——舞蹈家已经开始去追求怎样反映和表现现实生活了。”<sup>②</sup>晓邦先生的这段自

① 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第64页。

② 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985年，第6页。



述表明了他接受舞蹈的历程是从日本开始的，是在日本接受的欧洲现代舞的教育，而之所以如此，是因为舞蹈和舞蹈家在追求反映和表现现实生活。自此，晓邦先生便以他百折不回的毅力和信念开创了中国艺术一项崭新的事业，用身躯的律动写下中国舞蹈历史的新篇章。

“一九三五年后，我把这种现代舞引进到中国。新舞蹈是一种无声的语言，形象的语言，它能起到组织群众和鼓舞群众的作用，像暴风一样煽动人民群众的阵阵怒火，又像是粒粒的种子，深深埋在观众的心中，去扫除阻碍中国走向科学和民主道路上的旧思想、旧信仰、旧风格、旧习惯。”<sup>①</sup> 这段自述，是晓邦先生的心声，是他学习、引进新舞蹈艺术的理想和追求，是他的政治理想，也是他的艺术追求。他说：“在我的心里却爱着那些与人民生死息息相关的题材——社会中那些悲壮的诗篇。我决心献身于此，把人们思想矛盾中最尖锐的方面公之于世。20 世纪 30 年代和 40 年代初，我都是这样做的——那时抗日战争已经开始，民族矛盾急剧上升，广大的人民群众的思想，渴求的是一种爱国主义和国际主义精神的舞蹈。我选用了一些有群众基础的歌曲编成舞蹈，如当时创作的《游击队员之歌》《义勇军进行曲》《国际歌》等，通过这些舞蹈去鼓舞群众的抗战热情。”<sup>②</sup> 《义勇军进行曲》和《游击队员之歌》分别创作于 1937 年和 1938 年，这两个作品“标志着晓邦的新舞蹈艺术进入成熟阶段，他的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中提取素材，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，

① 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985 年，第 6 页。

② 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985 年，第 6 页。

为人生而舞”<sup>①</sup>。自此以后，晓邦始终将目光关注于国家、民族兴亡，人民的心声与呼喊。无论是在战火纷飞的战场，还是在国统区后方，晓邦先生都用自己的身躯表述着人民的情感与思想。与此同时，他还整理出一套新舞蹈基本训练教材，并努力使其系统化、科学化和中国化。这期间的主要代表作有《饥火》《思凡》《生之哀歌》等。抗战胜利以后，晓邦奔向他向往已久的延安，在鲁迅艺术学院教授舞蹈，之后，他积极投身中国革命的解放事业，相继创作了《蒙古舞》《进军舞》等作品。

在中国现代舞蹈史上，晓邦无疑是一代宗师，他将舞蹈艺术与中国的时代、政治、民生、民声紧紧联系在了一起；他将现代舞——新舞蹈艺术引到了中国，并将它作了中国化的艺术实践，取得了不凡的成功，在中国现代舞蹈史上，留下浓墨重彩的厚重的一页。

## 二、新舞蹈艺术在现代中国的特点

吴晓邦所开拓与实践的“新舞蹈艺术”，历经抗日战争、解放战争两个历史阶段，又经历了在艺术上创作、演出、教学三个环节的实践。在现代中国，新舞蹈艺术表现出它独有的特点，这个特点体现在晓邦先生的审美理想之中，外化为他的创作风格。

1. “新舞蹈艺术”与时代与人民心心相通、息息相关。晓邦主张“舞蹈要舞出情感来，不是单纯为舞而舞”。所以，无论是在抗日战争还是解放战争时期，晓邦的作品都强烈地体现出他的时代性和人民性，这些都在他的舞蹈作品中鲜明地表现出来，如《义勇军进行曲》《游击队员之歌》《饥火》《丑表功》

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第68页。



《进军舞》。这些作品无一不体现出强烈的时代特征，它们或是以雄狮般的怒吼，激励同胞们“起来，不愿做奴隶的人们”；或是以饱含着激情的舞动，无情地鞭挞国民党反动派的腐败与黑暗；或是以无畏的气概，奏响了人民解放军战胜一切的气势。新舞蹈艺术的这一特点，鲜明地体现出中国艺术“文以载道”的传统特性，体现出中国艺术中与政治关系密切的一个方面，充分体现了晓邦的艺术主张“为人生而舞”。

2. “新舞蹈艺术”的创作方法体现出的现代舞特征。“新舞蹈艺术”在艺术创作方法上由于其在传承上是源自于德国的现代舞——新舞蹈，所以就带有明显的现代舞创作手法。其中，象征手法的运用和作品题材源自艺术家个体的对生活的强烈感受，以及舞蹈动作语汇不拘一格。

晓邦先生在他创作、表演的舞蹈《丑表功》中这样说，大汉奸“汪精卫的形象是十分可笑的，可恨的情感捕捉到了，那么用什么方法来表现这可憎、可笑的形象呢？我采用了丑官的形象。但当时上海是被日本人侵占了的地方，若不将这个民间艺术作象征的移情方法，可能会遭到禁演”。“那时上海人民只要听到《丑表功》，就会引起他们联想到汪精卫——这就是我在舞蹈艺术上为什么用了象征手法的原因”<sup>①</sup>。再如《进军舞》的创作和排演，晓邦“是要他们（演员）先用真枪去练习拼杀的动作，直到熟练以后，再加上一些动作上的丰满和圆滑，我认为这是最真实而完整的”<sup>②</sup>。“在这个《进军舞》的创作中，我所设计的步法是生活里来的，比如跳沟，刺枪等动作，都是生活动作的提高。这就是把生活里的动作，提高到艺术动作的过程，

① 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985年，第89页。

② 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985年，第88页。

不使人感到有不真实或为技术而技术。”<sup>①</sup> 另外，晓邦先生认为：“任何成功的作品，都必须通过作者的主观情感来表现，一个作者如果没有主观情感，无法区别是非、爱憎怎么去进行创作呢？所以，我认为传达情感是舞蹈艺术创作的特殊规律。”<sup>②</sup> 以上所引晓邦先生的三段话，分别证明了作为新舞蹈艺术开拓者的吴晓邦先生，在创作方法上吸收和运用的现代舞编舞方法。而需要特别强调的是，晓邦先生并没有被师承的现代舞方法所束缚，而是将它中国化了，这个过程应该是一个了不起的实践过程。这个中国化的一个显著特征就是：在舞蹈作品所蕴含的情感中，将个人的情感融入国家、民族、社会的主流情感中，即是将个人与民族心理情感完全融合在一起；再则是舞蹈语汇的吸收与表现既立足在中国的传统基础上，又十分照顾了中国人的欣赏习惯，如《丑表功》就在作品结构中完整地讲述了“献媚，求宠，得意忘形，衰落”这四大段及过程，既能使人自由联想，又能让观众产生共鸣。新舞蹈艺术在吴晓邦先生的实践中所体现出来的特点和分析这些特点成立的原因，其根本仍然要在中国传统文化的积淀，以及中国传统文化对个体，进而对整个民族文化心理结构的形成上去找寻。

在中国的传统文化中，始终贯穿着一条明晰的主线，那就是爱国主义、民族主义和批判现实主义精神，这是我们传统文化中的积极成分。这种积极成分，浸润在每一个个体的思想、情感、观念、行动中，特别是对士大夫知识分子更是如此。晓邦先生是接受过长期而系统的传统文化教育的，传统文化中所有积极成分在他的身上是清晰可见的。当他吸收外来文化来表

① 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985年，第91页。

② 吴晓邦：《舞论集》，四川文艺出版社，1985年，第91页。



达他的思想、情感的时候，这种传统文化长期浸润的结果就自然地表露在他的舞蹈行为中。晓邦以舞蹈为工具，表达他要去炸毁那个旧世界的一角，去扫除阻碍中国走向科学和民主道路上的旧思想、旧信仰、旧风俗、旧习惯。这种责任感和意识，正是“国家兴亡，匹夫有责”思想的体现。晓邦用他的身躯表达出的呐喊《义勇军进行曲》等节目就是这种思想在舞蹈上的具体表现。晓邦的《饥火》《丑表功》等作品所鞭挞的对象，揭示出“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的现实，这是批判现实主义这一优秀传统文化精神的体现。

### 思考题

1. “新舞蹈艺术”的定义。
2. “新舞蹈艺术”的创始人吴晓邦与他的代表作。
3. “新舞蹈艺术”的特点。
4. “新舞蹈艺术”在 20 世纪 30 年代至 40 年代中国兴起的原因。

## 第三节 中国民族、民间舞与先驱者戴爱莲

广泛流传于中华大地的各民族的民族、民间舞蹈，是历史中国在身体文化形态上的折射和反映。在漫长的岁月中，中国各民族的民族、民间舞蹈不断地交融、流变着，表现着各地、各民族人民的风俗习惯、生产生活、爱情、婚姻，表现着他们



的审美追求和审美理想，表达着他们的生活情感和对生活的祈愿。当历史带着中华民族走入近现代，中国由鸦片战争而引起的急骤社会变革，这一变革影响和波及中国社会的每一个角落，对中国民族、民间舞蹈带来巨大的冲击和影响。但中国民族、民间的舞蹈并未因此而衰落和中断，而是一直流存于民间，一直在为他们的生活而舞蹈。在中国民族、民间舞的发展历程中，尤其是在现代中国，值得大书特书的先驱者当首推戴爱莲先生。是她将散落在民间的舞蹈重新拾掇起来，拂去蒙在它们身上的尘垢，使之散发出诱人的光泽；是她将民族的、民间的舞蹈以一定的方法整理、创造，搬上艺术舞台，端正了人们对民间舞的认识，使它登上了“大雅之堂”，成为中华舞蹈文化宝库的一个重要的有机组成部分；是她将民间舞（整理、创造后的民间舞）介绍到知识界，介绍到全世界，使更多的人了解和掌握民间舞，使欧美人彻底改变现代中国只有梅兰芳一人的舞蹈这样一种偏颇的观念。

最起码地说，戴爱莲先生是中国民族、民间舞的开拓者，是中国（艺术）民间舞的开先河者和一代宗师。在现代中国，她对中国民间舞的贡献是巨大的。

戴爱莲，1916年生于西印度群岛的一个名叫特立尼达的岛国上，祖籍广东新会。取名“爱莲”，因在中国人的眼中，莲花是花中之君子，具有出污泥而不染，洁身自好的高贵品质，爱莲即取其意。而实际生活中的戴先生，也确如“花之君子”，坦荡正直，似莲花般美丽而明净无瑕。

1930年，戴爱莲随同她的母亲和姐姐，横渡大西洋，来到了英国，进入了安东道林芭蕾舞教室和玛利·兰伯特芭蕾舞学校，开始系统接受欧洲古典芭蕾的训练，这一历程，为她今后的艺术生活奠定了必要的良好基础。经过一段时间学习后，戴



爱莲不满足学习芭蕾舞，恰逢德国的现代舞家莱斯里在伦敦开办了一个舞蹈工作室，戴爱莲即参加了该班的训练和学习。自此，她开始迷恋现代舞的无拘无束，开始追求将古典芭蕾的系统严谨和现代舞的舞动触及人的心灵和技术体系上的开放这样的一种结合。

1939年，戴爱莲以优异成绩获得尤斯－莱德舞校奖学金，成为拉班体系旗下的一名学生。由于第二次世界大战的全面爆发，学校停办，心系祖国的戴爱莲毅然投向祖国的怀抱，于1940年到达香港，辗转抵达重庆。从此，她的命运就和祖国紧紧联系在一起，就和中国的舞蹈事业联系在一起。

特定的国情决定了戴爱莲在回到祖国的怀抱后，即投身于中国人民的抗日战争之中，投身于拯救祖国于危难之中的抗日战争中，用自己的舞姿和作品服务和服从于当时的政治斗争。将自己的命运和事业与祖国与民族联系在一起，是当时的知识分子和一切仁人志士所共同选择的道路，戴爱莲自然也不例外。这一时期，她的主要作品有《警醒》《前进》《东江》《朱大嫂送鸡蛋》等。作为现代、当代中国舞蹈的一代宗师，戴爱莲先生的功绩还在于她为祖国打开了民族舞蹈的宝库，在中国近现代舞蹈史上，较早地将丰富多彩的民族、民间舞蹈加工成剧场艺术搬上舞台，使人们看到了自己祖国所拥有的丰富的舞蹈艺术宝藏。戴爱莲先生自1941年创作演出第一个少数民族舞蹈《瑶人之鼓》起，在抗战期间，不遗余力地深入民间搜集民族、民间舞蹈，先后创作出《嘉戎酒会》《巴安弦子》《春游》《坎巴尔汉》等10余个舞蹈作品，涉及汉、藏、维吾尔、彝、瑶、羌六个民族。在这个基础上，于1946年3月8日，她在重庆青年馆举行了首次“边疆音乐舞蹈大会”，并获得了巨大的成功，接着，又移师上海，将边疆音乐舞蹈带到了上海，在那里引起了

很大震动。边疆音乐舞蹈像一股春风，吹散了上海艺坛被靡靡之音所污染的恶浊空气。随即，她利用赴美探亲之际，又将中国的边疆舞带到了美国，将丰富多彩的中国民族舞蹈文化传播到了大洋彼岸，“改变了外国人以为中国除了梅兰芳的剑舞外，再也没有其他舞蹈的错误概念”<sup>①</sup>。

戴爱莲不仅是位优秀的舞蹈表演家和编导家，同时也是一位出色的舞蹈教育家。她曾在重庆国立歌剧学校创办了舞蹈系，尔后在上海创立中国乐舞学院，1948年又在北京的各大学教授“边疆舞”，为新中国当代舞蹈事业的发展奠定了必要的基础。新中国成立以后，她编导的作品《春游》《荷花舞》《飞天》曾获得世界青年与学生和平友谊联欢节的奖励；她创作、编导的舞剧《和平鸽》，大歌舞《人民胜利万岁》等作品，对新中国舞蹈事业的发展起到了巨大的作用。

戴爱莲是一位睿智的舞蹈艺术家，从她习舞的经历看，由于她自小酷爱舞蹈，早年便接受了系统的芭蕾训练，之后，因受到现代舞的影响和感召，大胆提出将古典芭蕾训练的严谨、系统性与现代舞表现上的深刻性和形式上的自由性相结合的观点，表现出深刻的思想性和创造的勇气。回国以后，她积极投身于人民的解放事业，努力挖掘、整理和创造中国各民族民间舞蹈，特别是在中国民族、民间舞蹈的挖掘、收集、整理和提升的过程中，为国人打开了一座丰富灿烂的民族、民间舞蹈宝库，以后的发扬光大均基于此，中华舞蹈自立、自强于世界民族舞蹈之林也得益于此。她在民族、民间舞蹈的整理、提升过程中的方法、形式，仍被今天所沿用。

历史发展的规律告诉我们，一项事业的兴起与繁荣，总是

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第79页。



与该事业中的杰出人物和他们的杰出作为、成就紧密相连，戴爱莲先生正是现代、当代中国舞蹈事业开创、发展、繁荣中的杰出代表。

### 思考题

1. 简述戴爱莲先生在现代中国的艺术足迹。
2. 简述戴爱莲先生在抗日战争和解放战争中的代表作。
3. 简述戴爱莲先生的“边疆舞”及它的作用和影响。

## 第四节 秧歌运动——从延安到全中国

秧歌，是典型的农耕文化的产物，是一种典型的中国汉族传统的民俗、民间歌舞形式，主要分布在我国的东部地区。由于该地区自北向南绵长的地理跨度和由此而客观呈现出的地形、气候、植被及其生产方式和生活习俗的差异，秧歌在我国是丰富多彩和多种多样的。秧歌，是集歌、舞、戏、杂耍、武术等为一体的民间艺术。秧歌的形式，大多以“大场”开始，中间插入“小场”，最后以“大场”结束，是一种三段体形式。所谓“大场”，可以理解成“群舞”，场上设置一个领舞，民间称为“秧歌头”、“伞头”（因为领舞者手持一把代表风调雨顺的伞而得名），这种形式，在山东鼓子秧歌、东北秧歌中都是常见形式，陕北秧歌也是如此。大场的表演形式，是由“秧歌头”领着秧歌队边扭边即兴领唱，秧歌表演者随着“秧歌头”带出

的各种队形，边舞边和着“秧歌头”的领唱。“大场”是一个十分热闹的表演开端，它的作用是渲染气氛，调动情绪。在民间表演中，有“开场”之称。之后，就进入了秧歌剧的核心内容表演，称为“小场”。“小场”的形式和内容就更为丰富，一般有踩高跷、跑旱船、走马、舞狮、推小车、耍枪弄棍等。内容大多紧密贴近人民大众的生活，随时也有即兴表达的成分插入。一般来讲，“小场”是秧歌剧的核心表演段。最后，以“大场”结束。现代中国舞蹈发展历程中的“秧歌运动”是一个专指名词，它特指在现代中国的抗日战争时期，为配合和宣传政治斗争的需要，在以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为指导思想，以陕北秧歌为主要载体形式，宣传和表现中国共产党的政治思想，反映人民大众的生活内容和思想感情，紧密结合现实斗争的一种民间歌舞形式。它产生于陕北延安，随着中国共产党夺取中国革命胜利的步伐而遍及全国。延安秧歌运动，对中国现当代音乐舞蹈事业的发展，甚至是对整个文艺事业起到了根本性影响和作用。

### 一、延安秧歌运动兴起的背景与状况

自1939年下半年起到1942年这一段时间，中国的抗日战争进入了相持阶段，在这一时期，陕北的延安成为了中国共产党的政治中枢地，也是政局相对稳定的后方。也是在这一时期，中国共产党领导下的军民开展了“自己动手，丰衣足食”的大生产运动，使得延安在政治、经济上都呈现出较为安定的局面。这种安定的局面，为艺术事业尤其是表演艺术事业的发展提供了必要的政治环境和物质条件。由于相对安定的生活环境，在文艺表演领域，出现了一种远离现实生活、表现知识分子趣味的作品，这种情况，引起了中共中央的重视，为了端正边区文



艺运动的方向，中共中央决定召开文艺座谈会。1942年5月2日至5月23日，在延安杨家岭召开了由当时的100多名文艺干部参加的文艺座谈会，毛泽东主席在这个座谈会上作了引言和结论性的讲话，它就是著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》。在这个著名的讲话中，毛泽东明确地指出，革命文艺的中心问题是“文艺为什么人和怎么为的问题”。他说：“文艺首先是为工农兵的，为人民大众服务的，文艺工作者应把立足点和立场转移到工农兵的立场上来。”他还强调和要求，文艺家只有深入到群众中去，深入到现实斗争中去吸取创作源泉，去改造思想，树立起革命的人生观，才能创作出为人民群众所喜闻乐见的作品来。在这里重要的是强调人民群众，实际上就是广大农民阶级所“喜闻乐见”，而不是其他人所“喜闻乐见”。于是，一场探索为群众所喜闻乐见的民族文艺从内容到形式，在革命圣地进而波及根据地轰轰烈烈地开展起来了，史无前例的秧歌运动便是这一民族文艺运动的具体样式之一。

延安秧歌运动的主力军是鲁迅艺术学院（以下简称“鲁艺”）。通过“鲁艺”的努力，带动了群众性秧歌运动的蓬勃开展。这一运动，自1942年蓬勃展开，到1944年达到了大普及的高潮。在这一时期，由“鲁艺”创作的秧歌分为两大部分：一部分是“秧歌剧”，如《兄妹开荒》；另一部分是歌舞剧形式，如《拥军花鼓》等。在他们的带动下，西北文艺工作团、青年艺术剧院等单位的秧歌队也创作了如《小放牛》《生产舞》等秧歌节目，而群众性的秧歌运动也蓬勃地开展起来，整个延安掀起了一场热火朝天的群众性秧歌运动。在这一时期，除秧歌剧《兄妹开荒》外，还有《一朵红花》《牛永贵负伤》《夫妻识字》《组织起来》等比较著名的节目。所有这一切，都说明了在延安的艺术家和群众性的秧歌活动，以自己的艺术行为实践着毛泽

东的“讲话”精神。由延安开始的秧歌运动很快就传播和影响了边区各地和抗日战争根据地，各地在学习延安传来的节目之外，还根据各地的实际和特点，创作了大量的秧歌剧和歌舞节目。

在中国现当代文艺史上，延安的秧歌运动是一场文艺革命的标志，它带有鲜明的时代特征、民族特性和政治宣传性。延安的秧歌运动所产生的作品，如《兄妹开荒》《牛永贵负伤》等，无一不带有鲜明的时代特征，它或反映抗日战争中边区人民大生产运动，或表现人民奋勇抗日的精神。在以上作品中，汉民族的特性十分明显，而尤其是表现人民群众自己身边的事和情，如《夫妻识字》等作品，是典型的人民大众的艺术作品。除此以外，它带有十分强烈的政治宣传性，无论是直接反映抗日战争，还是从某一个侧面反映边区军民的生活内容、精神风貌，都体现出一种明确的政治宣传指向。由秧歌运动所反映和表现出的是中国文艺革命的变革现实，那就是：文艺必须反映中国现实，必须为人民服务，走民族化、大众化道路的方针，可以这样说“整个抗战文艺是发达的，特别是像《黄河大合唱》等昂扬的大众歌曲，黑白版画和立足于民间文艺基础的西北剪纸和《兄妹开荒》等秧歌剧。它们或以悲愤高亢传达出广大人民的抗战心声，或者以拙朴浑厚呈现着中国民族的雄强气派”<sup>①</sup>。

## 二、秧歌运动所体现的时代文艺思想

就艺术史来看，一般说来，艺术都呈现出一种知识分子化或城市化倾向。真正的、地道的、农民的文艺，除了民间艺术

<sup>①</sup> 李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，1987年，第246页。



以外，一般是较少涉及的。但现代中国的情况却大不相同，在中国共产党领导下的整个革命战争，直至夺取全国的胜利，它的基本指导思想是以农村包围城市，武装夺取胜利。而这其中，它所依靠的对象，是最为广大的工农群众。于是，工农的革命，工农的抗日就成为这一时代的主题；于是，时代的主题就要求文艺要工农化，知识分子要工农化。现代中国的文艺要求摒弃知识分子那种个人心志的悲凉、苦痛、孤独、寂寞的个体抒发，纤弱的表白，要求他们在血与火的洗礼中变得单纯、坚实、顽强、质朴。在这种时代主流精神的要求下，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表了，它为这一时代主题对文艺的要求作了明确的阐述，为这一主题的实践提供了具体的方法，于是，就有了抗战文艺中的主旋律的唱响，如《黄河大合唱》、诗歌《王贵与李香香》、秧歌剧《兄妹开荒》等等。它们构成了真正的工农文艺，反映和表现了真实的农民群众，真实的农村生活及其苦难和斗争。如《王贵与李香香》长篇叙事诗中写到：“羊肚子手巾脖子上围 / 不是我哥哥是个谁 / 两人见面手拉手 / 难说难笑难开口 / ..... 挣扎半天王贵才说了一句话：咱们闹革命，革命也是为了咱！”这是在《讲话》精神指引下创作出来的典型文艺作品之一。在那些作品中，所谓知识者的高贵气派，多愁善感，纤细复杂，优雅恬静统统不见了，代之而起的是“头缠羊肚子手巾，身穿自制土布衣裳，脚上有着牛屎的、地道的、真实的、质朴的农民形象。在这里，朴素的、粗犷的、单纯的美取代了一切，思想情感方式连同它的生活视野变得既单纯又狭窄，既朴实又单调，国际的，都市的，中上层社会的生活、文化、心理都不见了”<sup>①</sup>。这种由文艺思想的变革，带来和导致的审美思

<sup>①</sup> 李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，1987年，第246页。



想、审美趣味的变革贯穿着当时文艺的各个领域。秧歌运动自然以其质朴的形象和平易的、真实的大众性取得了空前的民众认同。“这便是延安整风运动后所带来的近现代中国文艺历史的转折点变革。这变革所造成的创作和理论上的统治局面，一直到八十年代初才有所变化。”<sup>①</sup>

从延安秧歌运动所体现出的舞蹈创作理论的变化分析，首先是创作者们（应该说大多数都是知识者们）的心态变化了。改造自己的思想情感，向工农兵学习，为工农兵服务成为他们的唯一。于是表现在艺术创作上，便是突出其思想性。这种思想性要求以明确的目的、意识和观念来进行创作，这种“思想性”带有十分明确的、政治的、政策的指向，当然也是实用的理性，并用此来安装故事、裁剪生活、抒写情怀。在这种创作观念指导下，连形式也是被理性地安排着，整个解放区的文艺界洋溢着一种中国下层农民传统的气息，它战胜和压倒了原有的士大夫传统文化，它战胜和推倒了自“五四”以来的所大力吸收的西方外来文化，并成为今后中国文艺界的一条主要思想、观念和方法。李泽厚在其《二十世纪文艺一瞥》之中说：“抗战的血火洗涤了物质世界，也荡涤了中国知识者的心灵。特别是在解放区和随之而来的三年解放战争期间，文艺知识分子的思想情感方式，在四十年代中，与以前几代相比，是极大地被变动了。”与此同时，我们更应该看到，延安秧歌运动“无疑是一次文艺革命，同时也是文艺工作者的一次带有根本性的思想改变，它及时地教育了广大文艺工作者，确立了文艺必须反映中国现实，必须为人民服务，走民族化、大众化道路的方针，

<sup>①</sup> 李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，1987年，第246页。



为中国当代文艺政策的制定奠定了良好的基础”。<sup>①</sup>

现代中国的舞蹈，是在现代中国充满着抗争与呐喊的社会背景下发展起来的。它自 20 世纪初起，经历了吸收外来舞蹈文化、提升戏曲中的舞蹈成分和舞蹈技艺的过程，特别是贯穿了四条主要线索：一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；二是以戴爱莲为代表的“边疆舞”；三是自延安秧歌运动传播开来的新秧歌舞蹈；四是我们今天称之为的“军旅舞蹈”，当时叫做赤色舞蹈。无论是在大革命时期的苏区，还是在长征途中；无论是在抗日烽火连天，还是解放战争硝烟弥漫的岁月，“军旅歌舞”、“军旅舞蹈”自始至终都存在与活跃在军旅生活中，并涌现出被誉为“三大赤色舞蹈明星”的李伯钊、刘月华、石联星以及当时的军队演剧队。这四条主要线索共同贯穿了整个现代中国的舞蹈发展历程，并成为这一时代的主线。这四条主要线索的共同特点是紧密结合现代中国的政治形势，反映现实生活，具有极强的政治思想性和宣传鼓动性；这四条线索所共同构成的现代中国的舞蹈，作用和影响是巨大的。首先它使舞蹈作为一门独立的艺术样式，重新崛起在华夏大地上。其次是中国各民族的民族、民间舞蹈被挖掘、整理和提升，使绚丽多姿的民族、民间舞蹈在艺术舞台上得以发扬光大；“军旅舞蹈”在革命战争年代所积淀的传统和艺术特色，在当代中国被进一步继承与发扬，形成独特的“军旅舞蹈”特色。而延安的秧歌运动，则成为那一时期文艺运动中的舞蹈主流文化的具体表现，它所体现出的政治要求，所采用的方式方法，对当代中国都产生了无与伦比的影响。

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999 年，第 115 页。

## 思考题

1. 简述延安秧歌运动以及它的主要代表作品。
2. 简述延安秧歌运动兴起的背景。
3. 延安秧歌运动的特征和它的作用与影响。





## 第二章 当代中国的舞蹈（上）

（1949 年—1965 年）

### 第一节 当代中国舞蹈概述

26

1949 年，新中国诞生了，它同时拉开了当代中国舞蹈的成长、发展帷幕。

当代中国舞蹈的发展历程，大致可以分为以下几个历史阶段：

一、1949 年—1965 年，是当代中国舞蹈发展的第一个历史阶段

在这一历史阶段，经历了从无到有，从小到大，从创业到初步繁荣的历程。这一历史进程，全方位地反映在当代中国舞蹈创作、舞蹈表演、舞蹈理论、舞蹈教育上。

## 二、1966 年—1976 年，是当代中国舞蹈发展的第二个历史阶段

这是一个特殊的阶段，由于“史无前例的‘文化大革命’”的缘故，当代中国舞蹈正常发展的历史轨迹被人为地中断和扭曲，使得当代中国的舞蹈发展遭受到难以估量的损失。这一历史阶段的舞蹈本身，似乎并没有更多的笔墨需求，但是，作为艺术事业与国家政治之间所透现出的关系，却令人深思。

## 三、1977 年—1989 年，是当代中国舞蹈发展的第三个历史阶段

这同样是一个特别的历史阶段。由于中国共产党的十一届三中全会的召开，改革开放成为当代中国的基本国策。当代中国的舞蹈在新的社会文化环境、政治形势、经济条件下，开始了它与以往完全不同的历史进程。在此期间，无论是外来文化的影响、渗透，民族审美心理的变化；还是中国传统文化的影响和制约，现实生活的作用与影响，都使得当代中国的舞蹈在那一个时期，呈现出多姿多彩、多面多样的特点。

## 四、1990 年—2000 年，是当代中国舞蹈发展的第四个历史阶段

这一历史阶段，由于社会主义市场经济体制的确立，当代中国舞蹈所处的社会文化环境与以前相比较，有了巨大的改变。多元化舞蹈现象的产生与存在和发展，构成了这一时期当代中国舞蹈发展的基本状况。面对现在，展望未来，当代中国舞蹈的前途何在？所有舞界的同仁，都在应和着时代的节拍（不管他是自觉还是不自觉的）做出自己艺术上的实践。



在这里有必要指出，对于当代中国舞蹈发展历史阶段的划分，特别是对于后两个阶段的划分，是为了讲述方便，也是为了理清一条当代中国舞蹈的发展线索。所以，应当承认，它缺乏十分严密和科学的划分依据。但是，作为讲述的需要和实际上所体现出来的共性，以10年为一断代的划分似乎与当代中国舞蹈发展的基本史实是基本相符合的。

## 第二节 20世纪五六十年代的舞蹈概述

1949年，新中国的成立，掀开了中国历史崭新的一页，中国人民从此站起来了，中国发生了翻天覆地的变化。全国各族人民在伟大的中国共产党的领导下，跟着领袖毛泽东，掀起了建设社会主义祖国的热潮。旧中国留给人民的是经济衰退，百业凋零的烂摊子，新中国面临的是百业待兴、百废待举的建设重任。舞蹈事业和其他各业一样进入了一个建设和发展的崭新天地。在20世纪50年代至60年代中期这17年的时间里，当代中国的舞蹈事业经历了第一个快速发展阶段。1949—1965年，我们将这一阶段划作当代中国舞蹈的第一个发展阶段，在这一发展阶段中，舞蹈事业得到了全面的建设和发展：舞蹈创作、舞蹈表演、舞蹈教育、舞蹈理论研究从无到有，从小到大，从弱到强蓬勃发展；中国古典舞、中国民间舞、芭蕾舞、现代舞、东方舞等逐渐发展壮大；舞蹈、舞剧、音乐舞蹈史诗等多种舞蹈样式百花齐放，歌舞艺术团体作为意识形态领域内的一个组成部分，按行政区域和各军种兵种、各行业普遍设立，从事舞

蹈专业工作的人数急骤增加，队伍迅速发展壮大。据统计，到1960年，全国专业歌舞团体已达200余个，专业舞蹈工作者已达5000~6000人；舞蹈艺术教育正式起步并步入健康发展的道路；舞蹈理论的研究和刊物的创办呈现出良好的势头，艺术创作活跃，产生了一大批优秀作品；舞蹈表演事业繁荣，产生了一大批优秀的舞蹈艺术表演家。在这一历史阶段，以大型民族舞剧《宝莲灯》《鱼美人》的创作演出，大型芭蕾舞剧《无益的谨慎》《天鹅湖》《海侠》和《吉赛尔》的演出，以及在此基础上创作、发展起来的中国芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》的创演，大型音乐舞蹈史诗《东方红》的诞生，东方歌舞团的建立和演出，北京舞蹈学校的成立，《舞蹈杂志》和《舞蹈通讯》的创办，吴晓邦《新舞蹈艺术概论》的出版，以及一大批优秀的舞蹈工作者的涌现，标志着当代中国的舞蹈艺术走上全面建设与发展的康庄之道。

新中国的舞蹈事业，在20世纪五六十年代，其主流是明净的、高扬的。在舞蹈这块圣洁的天空中，洋溢和弥漫着一种明净的气息。《宝莲灯》那天上人间人伦的关爱与真情，《鱼美人》瑰丽多姿的色彩和美丽，《吉赛尔》浪漫主义芭蕾代表作的选择，《天鹅湖》戏剧芭蕾的经典，以及舞剧《和平鸽》、舞蹈《洗衣歌》《三千里江山》《快乐的啰嗦》等举不胜举的作品，总括起来，无一不透现出那一时代特有的一种明净气息，它反映出中国人民推翻三座大山、建立新中国的勃勃朝气和风发意气，对美好现实与明天充满着一一种儿童般单纯的向往与追求，真实地反映出该时代大众的一种心态。那一个时代，在舞台这块本该充满着奇幻的想像、奔放的激情的空间里，体现出的主题都是格外的统一。在舞蹈作品中所体现出来的主流是，始终高扬着革命化、民族化、群众化的旗帜，在这“三化”中，革命化



是统率，民族化是方向，群众化是基础。在已开列过的那一时代的作品名单中，还可以再加上长长的一串，其中最为典型的如大型音乐舞蹈史诗《东方红》，就连最为典型的外来文化——芭蕾，在革命化、民族化、群众化理论的整合与要求下，在 20 世纪五六十年代的中国，也被改造成革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》，它确实标志着国家主流意识形态对艺术文化的高度、高效的整合。这种整合，不仅表现在作品的内容和作品的主题上，而且还包括了作品的形式，甚至包括了某些技术、技法性的手段。比如，在一般的舞蹈作品中，形式结构的安排通常都表现为三段体，即快、慢、快或慢、快、慢，在这里，快与慢是指节奏与速度，与这相对应的是一种情绪或情感的状态与程度。凡此种种，我们可以从中分析出，在 20 世纪五六十年代舞蹈作品所透视的时代精神中，基本上看不到个人的东西，如个人的情与欲，连同爱情也是革命化的。如果说在那个年代，所体现出艺术家们极具个性色彩追求的，那就是吴晓邦先生。以他为代表所创立的“天马舞蹈艺术工作室”的艺术实践中，曾透现出一点纯舞蹈的意味，尽管这种“纯舞蹈”仍体现出那个时代特有的政治氛围与要求，但仍然被扣上“重业务，轻政治”的帽子，最终以夭折而告终。可以这样讲，那一个年代的舞蹈，从其审美的主体走向上看，是以一种单纯的美涵盖和取代了其他。一种明净的、单纯的美，一种高扬着革命激情的美，洋溢在舞蹈事业上的天空中，并成为这一时代的主流。

我们应当看到并得出这样的认识，新中国成立以后，党和政府十分重视文化艺术事业的发展。广大文艺工作者扬眉吐气，意气风发，以更加饱满的政治热情投身到文艺为工农兵服务、为社会主义服务的事业中去。舞蹈事业和广大舞蹈工作者同文



艺领域中的其他姊妹艺术一样，满怀欣喜、满腔热情地拥抱着舞蹈事业的新的春天。在这一时期，舞蹈艺术在创作、表演、教育、理论等领域得到了全面而长足的发展。舞蹈团体发展壮大，队伍人数急剧增长，优秀作品不断产生，表演水平迅速提高，舞种舞类百花齐放，舞蹈教育、舞蹈理论初结硕果，舞蹈事业在创作、表演、教育、理论等各个领域呈现出初步繁荣的景象。

一个时代文化艺术的发展，总是与那个时代特定的社会政治、文化环境相联系，并受到其影响与制约，当代中国舞蹈在20世纪五六十年代的发展也同样如此。

新中国成立后直至1965年，先后召开过三次全国文学艺术工作者代表大会和舞蹈艺术工作者代表大会，这三次会议的召开和会议的报告，是那一历史时期文艺工作，自然包括舞蹈工作在内的指导方针，它是党和国家对意识形态领域内的文学艺术工作方向的规定与规范。通过了解这些报告的主旨，就可以比较清晰地把握住该历史时期舞蹈艺术发展的基本社会背景，就能较为深刻地理解我国舞蹈表演艺术及其它的发展走向和基本特征。

1949年7月，在北京中南海怀仁堂，举行了中华全国文学艺术工作者代表大会，党和国家对此十分重视，毛泽东、朱德、周恩来等党和国家领导人分别到会并讲话，其中周恩来总理向大会作了“政治报告”。对于文艺工作，周恩来在报告中着重提到“几个重大问题：团结问题，为人民服务问题，普及与提高问题，改造旧文艺问题，文艺界的全局观念问题和组织问题”。在文代会期间，成立了中华全国舞蹈工作者协会，1949年7月21日，经选举，戴爱莲任主席，吴晓邦任副主席。这次会议，进一步确定了文艺为人民服务并首先为工农兵服务的方向，明



确了文艺要为社会主义革命和建设服务的任务。

1953年9月召开了中国文学艺术工作者第二次代表大会，期间，将中华全国舞蹈工作者协会改为中国舞蹈艺术研究会，提出了今后工作的四个方面：（1）研究如何做好收集、整理和研究中国舞蹈艺术方面的遗产的工作；（2）开展舞蹈艺术上的理论建设工作；（3）推动全国舞蹈创作、演出和经验交流上的活动；（4）研究和组织向苏联和各人民民主国家舞蹈艺术上先进经验的学习。

1956年春，毛泽东主席提出在文学艺术上的“双百”方针。“百花齐放，百家争鸣”成为国家意识形态对文学艺术事业发展的一个基本方针。毛泽东主张：艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。利用行政力量，强制推行一种风格、一种学派，禁止另一种风格、另一种学派，会有害于艺术和科学的发展，艺术和科学中的是非问题应当通过艺术界、科学界的自由讨论去解决，通过艺术和科学的实践去解决，而不应当采取简单的方法去解决。“双百”方针的提出和贯彻，为当时的文艺界带来极大的思想、艺术实践上的自由空间，不幸的是由于后来的“大跃进”等“左”倾思潮的影响，以至发展到反右倾和贻害无穷的“文化大革命”，“双百”方针实际上是未能得到有效地贯彻。

1960年7月，在北京召开了中国文学艺术工作者第三次代表大会。这次大会是在反对修正主义的政治氛围和文艺思潮的背景下召开的。大会总的基调是“大跃进”、“反右倾”、“反对修正主义”，反对资产阶级思想影响，强调“文艺要为政治服务”。在文代会期间，中国舞蹈艺术研究会召开了会员代表大会。大会肯定了舞蹈已经成为“兴无灭资”的有力武器，对广大人民起了很大的鼓舞作用。另外，批判了各种资产阶级的错

误观点，强调舞蹈是有阶级性的，是阶级斗争的工具。第三次全国“文代会”和“舞代会”前后一段时间内，舞蹈界右倾文艺思潮泛滥，造成了对舞蹈界、舞蹈事业发展严重的影响。

从以上的简述中，我们可以清晰地感受到，自1949年—1965年，舞蹈事业是在一个什么样的政治氛围与要求下发展起来的。文艺为什么人服务的问题（当然包含了舞蹈为什么人服务）始终是那一个时代的首要问题，这个为什么人服务的问题的提出首先是由阶级斗争论来决定的。它的理论支点是，文艺是有阶级性的，无产阶级的文艺自然是要为无产阶级服务，成为打击敌人，团结和教育人民的有力武器。其次，它是自延安整风运动以来的文艺思想的进一步延续，它强烈地体现了两个基本要求：一是文艺为政治服务的要求，二是文艺要首先为工农兵服务的要求。在此期间，虽然有过1956年“双百”方针的提出与贯彻，但由于当时政治空气的变化，到1958年的“大跃进”开始，就被“左”倾文艺思潮所冲击。再次，虽有1961年—1962年的调整，并一度出现了文艺政策上的反拨，但由于其主流意识形态仍是高扬着阶级和阶级斗争，所以，文艺的阶级性被一直突出，文艺的政治功效被一直看重，文艺为工农兵服务的基本要求被一以贯之地延续下去，这种局面，便为以后出现的“文化大革命”埋下了伏笔。

毋庸讳言，在当代中国舞蹈事业的发展历程中，在20世纪50年代至60年代中期这17年的时间里，当代中国舞蹈事业的发展不是一帆风顺的，而是伴随着坎坷与曲折。它主要体现在以下几个方面：

#### 一、“大跃进”的“左”倾思潮影响了舞蹈事业的正常发展

1958年，中共中央提出“鼓足干劲，力争上游，多快好省



地建设社会主义”的总路线，虽然这条“总路线”的出发点是要尽快改变我国经济文化落后的现状，但由于它忽视了经济发展的客观规律，产生了极大的负面影响。由于“大跃进”的思潮影响，在全国范围内，从上而下地影响了舞蹈界。一时间，在舞蹈界内，“卫星”到处放，红旗遍地飘，活报剧式的、对政治作简单图解的舞蹈到处可见，这种“大跃进”式的舞蹈创作、演出活动，忽视舞蹈艺术的特点和规律，不顾艺术质量，片面追求数量，片面强调现实题材和为当前政治经济服务的做法，使当代舞蹈的发展偏离了正常的轨道。

二、新中国成立以后，鉴于当时的国际、国内政治形势，在国家的意识形态领域内，一直强调着反对资产阶级，反对修正主义的政治空气，强调狠抓阶级斗争，这种政治氛围在 20 世纪 60 年代发展到了极为严重的程度

1960 年第三次“文代会”在北京召开，会议的基调就是“大跃进”、“反右倾”、“反对修正主义”，强调文艺要为政治服务。在大会期间，召开了中国舞蹈艺术研究会的会员代表大会（即舞协的前身）。在会上，文化部副部长周巍峙作了题为《在毛泽东文艺思想的旗帜下，争取舞蹈艺术的更大繁荣》的报告。报告中要求深入开展对现代修正主义和一切资产阶级文艺思想的斗争，强调指出“舞蹈是有阶级性的，舞蹈是阶级斗争的工具”。在这样的政治氛围和国家主流意识形态的倡导、要求下，舞蹈界一方面开始了按照政治概念、阶级斗争论的公式来创作作品，对以吴晓邦为代表的艺术思想和“天马舞蹈艺术工作室”作了全面的批评，由此，在很大范围内造成了对舞蹈事业正常发展的负面影响。

在这一历史年代，在舞蹈艺术的发展过程中，有一个值得

人深思的现象，那就是前苏联的文艺思想、舞蹈理论、创作经验、艺术形式到剧团体制模式，都对我国稚嫩的舞蹈艺术产生了无可比拟的影响。这种影响一直到今天仍残存着，虽然可以暂且不论它的优劣好坏，但这种现象本身就是值得研究的。另一个舞蹈艺术现象是，在 20 世纪五六十年代，在“双百”方针的贯彻中，中国的文艺界曾一度出现了较为宽松的环境与氛围，那时，组建成立了“天马舞蹈艺术工作室”，它是以创作、研究、表演现代舞为宗旨的；也有了芭蕾舞团的雏形——北京舞蹈学校的芭蕾专业。然而到了 1959 年，随着政治空气的转换，“天马舞蹈艺术工作室”被迫“下马”，而在 1959 年，却成立了北京舞蹈学校实验芭蕾舞团，它便是中央芭蕾舞团的前身。在那一个特殊的年代里，作为最为贵族化的艺术形式的芭蕾却红红火火地发展起来了，而曾以“马赛曲”为代表的现代舞，曾为中国革命出过力发挥过作用，那吼着大刀向鬼子们头上砍去的，用身躯舞动着“起来，不愿做奴隶的人们”的现代舞，却被当作封、资、修的艺术寿终正寝。其间的滋味，除却特定的政治因素，就文化背景而言，也是值得研究和回味的。

与上述的社会政治背景相一致，与文艺为人民服务，为社会主义服务，首先为工农兵服务的要求相一致，舞蹈艺术的发展大致经历了这样几个阶段：

1. 1949 年—1952 年，为第一阶段，呈现的特点是欢欣鼓舞以及英雄主题。
2. 1953 年—1957 年，为第二阶段，呈现的特点是全面发展，初步繁荣。
3. 1958 年—1962 年，为第三阶段，呈现的特点是受到“左”倾文艺思潮的影响，在调整中巩固和发展。
4. 1963 年—1965 年，为第四阶段，呈现的特点是努力实



践“革命化、民族化、群众化”的文艺思想、理论，产生了音乐舞蹈史诗《东方红》和中国芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》。

与以上四个阶段的发展历程相对应，在舞蹈艺术发展的历程中，有三个基本条件：

第一，国家对文艺事业，包括舞蹈事业在内的各艺术门类给予了高度的重视，为文艺工作制定了明确的方向，整个文艺工作是在党的领导下，始终沿着为人民服务，首先是为工农兵服务，为社会主义服务的政治方向前进的，从而为文艺事业的发展（包括舞蹈事业）提供了强有力的政治领导。

第二，由国家资助和兴办各级歌舞艺术团体，使舞蹈事业的快速发展有了基本的载体，提供了最基本的也是最重要的条件。

第三，由国家资助和举办的各级各类文艺会演、调演，为舞蹈事业的发展给予了明确的政策导向，给予了舞蹈事业发展必不可少的支点。

### 思考题

1. 简述新中国舞蹈事业第一个发展时期的概况。
2. 理解这一历史时期新中国舞蹈事业的总体特征。

### 第三节 新中国舞蹈事业发展的新起点—— 欢欣鼓舞与英雄主题

(1949 年—1952 年)

1949 年 10 月，毛泽东主席在天安门城楼上向全世界庄严宣告，中华人民共和国成立了，中国人民站起来了。从此，中国的历史揭开了崭新的一页，中国人民结束了屈辱的长达百年的受欺压、受凌辱的历史，昂首阔步、意气风发地为建设社会主义祖国而奋斗，为站立起来当家做主人而自豪。为庆祝这一历史性的伟大胜利，以戴爱莲为总导演，以华北大学文艺学院为主干，创作演出了大歌舞《人民胜利万岁》。大歌舞《人民胜利万岁》共分十段，由“大合唱”、“歌舞序曲”、“开场锣鼓”、“花鼓舞”、“进军舞”、“四姐妹夸夫”、“腰鼓舞”、“走马灯”、“各少数民族舞蹈表演”和“在毛泽东的旗帜下胜利前进”等段落组成。它以歌舞的形式，表达了中国人民获得解放，翻身做主人的无比喜悦的心情。在艺术形式上采用了汉族和各民族的民间歌舞为素材，进行了新内容所需要的加工与创造，具有浓郁的民族风格和强烈的生活气息，它真实地反映和表现了中国人民进入新的历史纪元的精神风貌。《人民胜利万岁》是新中国成立后，解放区、国统区的文学艺术家们的首次通力合作。它的演出成功，为歌舞这一艺术样式在中国今后的文艺舞台上为社会主义服务、为人民服务开了先河。

37



新中国成立后，国家文化部对全国文工团的任务加以了明确和规定，那就是“大力发展人民的新歌剧、新话剧、新音乐、新舞蹈，以革命精神和爱国主义精神教育广大人民”。随后，又提出要加强国营剧团，改变其文工团综合性宣传队的性质，成为专业化的剧团，逐步建设剧场艺术，并对全国范围内建立专业艺术剧团作出了明确的规定。根据这一政策规定，依照建设专业化舞蹈的需要，在文化部的领导下，为发展我国各民族民间舞蹈艺术、民族舞剧艺术、芭蕾艺术，以及学习和介绍亚、非、拉各国的民族民间舞蹈和建设中国的现代舞，中央各直属歌舞艺术团体陆续进行了组建，各省、市、自治区也建立了相应的歌舞艺术表演团体。在20世纪50年代至60年代这一时期，先后建立起了庞大而完整的歌舞艺术表演团体，它包括了从中央到地方，从军队到各大行业。

中央直属的歌舞艺术表演团体有：1952年11月建立的中央歌舞团，以继承、发展中华民族歌舞艺术和向中国观众介绍外国的优秀歌舞艺术为主要任务。1954年建立的中央民族歌舞团，以创作演出中国少数民族音乐舞蹈为主。1956年建立的中央实验歌剧院舞剧团，后改称为中国歌剧舞剧院舞剧团，以创作演出中国民族舞剧为主要任务。1959年建立的北京舞蹈学校实验芭蕾舞团，后改称中央芭蕾舞团，以有选择地移植国外经典性剧目，积极创作具有中国气派和风格的民族题材的剧目为主要任务。1957年建立的天马舞蹈艺术工作室，以创作和演出中国现代舞为主要任务。1962年建立的东方歌舞团，该团的宗旨是向国外介绍中国民族民间歌舞艺术，向国内介绍世界各国尤其是亚、非、拉丁美洲的优秀的民族民间歌舞艺术为主要任务。同时，中国人民解放军在20世纪50年代先后建立了各军区、各兵种的歌舞团体，各大产业系统也相继建立了自己的歌舞团



体，如1950年建立的铁路文工团歌舞团，1954年建立的中国煤矿文工团歌舞团，1956年建立的中华全国总工会文工团歌舞团。据统计，截止到1960年，全国专业歌舞表演团体已有200个左右，专业舞蹈工作者已有5000~6000人。专业化歌舞团的建立，舞蹈工作者队伍的迅速壮大，为舞蹈事业的发展提供了坚实的基础和保证。

1950年，美国悍然发动对朝鲜的侵略战争，面对唇亡齿寒的危急局面，新中国毅然派出自己的优秀儿女，渡江作战，抗美援朝，保家卫国。新中国成立后这一基本的国际、国内政治形势，反映在文艺战线上，英雄主义的主题响彻神州。舞蹈迈着她那略显稚嫩的步伐，以高昂的激情投身于表现英雄主义主题的舞蹈创作之中。在这一时期，曾有多部舞剧诞生，如欧阳予倩、戴爱莲、陈锦清等编剧、创作、导演的舞剧《和平鸽》，中南军区部队艺术剧院舞蹈团创作的《母亲在召唤》，华东军区“三野”解放军剧院舞蹈部创作的《金仲铭之家》，总政歌舞团创作的《罗盛教》。自舞剧《和平鸽》开始中国现代、当代舞蹈史上第一部大型舞剧之后，在1950年—1952年这三年内，有多部舞剧问世，究其原因“是中国当时的历史环境和舞蹈家们的社会责任，要求舞蹈艺术能反映在全国范围普遍开展的抗美援朝，保家卫国的斗争。由于一般的小型舞蹈作品难以容纳和概括这场斗争的题材和生活内容，所以各个歌舞团的舞蹈家们便不约而同地采用了当时他们还不太熟悉的舞剧的艺术形式”<sup>①</sup>。所以，这些舞剧作品共同体现出艺术上的特点便是：“在艺术上都是比较粗糙的，在艺术结构上，在舞蹈语言的创造和运用上，

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第187页。



在人物形象的塑造上都还存在着许多欠缺和不足。”<sup>①</sup>但从舞剧《和平鸽》到舞剧《罗盛教》，仍然可以看到新中国的舞蹈家们在舞剧创作上不断前进的足迹。其中，《罗盛教》是在艺术上较为完整和成熟的作品。

这一时期的舞剧作品，都共同体现了以表现英雄主义为主题的艺术特征，无论是采用象征手法的《母亲在呼唤》，还是直接反映现实生活的《金钟铭之家》和《罗盛教》都共同体现歌颂英雄、赞美英雄的主题思想和艺术特征。

这一时期的舞蹈发展另一个重要标志，是1952年全军第一届文艺会演。该次会演共有42个舞蹈作品参加，大多是反映部队战士各方面的生活，表现战士们的英雄气概和革命乐观主义精神，如《坑道舞》《工兵舞》《轮机兵舞》《藏民骑兵团》等等。由于年轻的舞蹈工作者未能很好和更深刻地把握舞蹈艺术的规律，该次会演中的舞蹈作品表现出对规律把握和熟悉不够，表现出仅停留在表层上的现象。在该次会演中，较为优秀的作品是《藏民骑兵团》和《轮机兵舞》。《轮机兵舞》由海军政治部歌舞团改编、创作。它以拟人化的创作手法，通过模拟舰艇机器的运转，并将其人物化、性格化，赋予机器以人物的情感与生命，加之舞蹈在调度和队形变化上的处理，让人感受到战士乐观向上的精神风貌。《藏民骑兵团》所取得的成功更为显著，它以民族、民间舞蹈为基础，根据所表现生活特点的需要，吸收戏曲舞蹈和武术的动作和技巧加以发展和创造，集中表现藏族骑兵战士的生活和精神风貌。这部作品在20世纪50年代初期是代表部队舞蹈创作发展方向的具有一定典范意义的作品。

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第187页。

《藏民骑兵团》的成功表现在克服了对生活的表层模仿，将民族民间舞蹈语言素材与表现内容较为有机的融合、发展和创新等方面。

在这一阶段，舞蹈理论上的成就，是以出版发行吴晓邦先生《新舞蹈艺术概论》为标志，这是中国历史上第一部舞蹈理论专著。全书共分8章：1. 论新舞蹈的方法；2. 舞蹈美和舞蹈思想；3. 舞蹈和其他艺术的关系；4. 舞蹈艺术的三大要素；5. 新舞蹈的创作问题；6. 组织创作运动中的经验；7. 新舞蹈艺术的初步技术教程；8. 中国舞蹈艺术发展简史。

在这一阶段，舞蹈教育开始起步。新中国舞蹈事业的飞速发展，急需高素质、高水平的舞蹈专业人才。在时代与社会的呼唤下，舞蹈教育开始起步，它主要表现在以下三个方面：

第一，由戴爱莲及前苏联芭蕾教师执教的芭蕾训练课程和由戏曲舞蹈教师执教的中国古典舞。

第二，舞运班的开办。

舞运班，是由文化部直接领导，以吴晓邦为班主任的“舞蹈运动干部训练班”的简称，主要任务是培养新舞蹈运动的干部。舞运班有学员61人，其中大部分人成为我国舞蹈界的中坚力量，如罗雄岩、郜大琨、孙颖、邬福康、邢志汶、尉迟剑明等等。

第三，舞研班的开办。

舞研班是以对中国古典舞蹈进行研究和整理，同时，结合教学和创作演出，通过教学和创作培养中国和朝鲜舞蹈艺术干部为主要任务。该班毕业的学员大部分成为我国舞蹈界著名的教育家、理论家和编导家，如李正一、王连城、舒巧、宝音巴图、期琴塔日哈、蒋祖慧、章民新、崔美善等等。

舞运班与舞研班的开办与成功，为我国舞蹈事业的发展提



供了人才的保证，它对中国当代舞蹈事业的发展所起的作用是巨大的。

### 思考题

1. 简述该阶段舞蹈事业发展的几个主要标志——团体成立、教育兴办、创作活跃、专著出版。
2. 如何理解这一阶段舞蹈的主题是“欢欣鼓舞与英雄主题”。
3. 列举新中国成立初期的舞剧作品和它们所体现出的共同艺术特点。

## 第四节 当代中国舞蹈的全面发展和初步繁荣

一、在当代中国舞蹈的发展历程中，1953年—1957年为全面发展和初步繁荣时期，贯串这一时期舞蹈艺术的思想主线，是“歌颂”

这一时期舞蹈艺术的思想主线是歌颂党领导的社会主义祖国，歌颂抗美援朝的伟大胜利，歌颂英雄，歌颂工农兵，歌颂新生活，歌颂一切值得歌颂的人和事。所谓全面发展与初步繁荣，它主要体现在以下几个方面：

1. 从中央到地方，到人民解放军总政和各军兵种，再到各大行业系统，普遍建立了专业歌舞团体。据统计，迄1960年，全国从事舞蹈艺术的工作者已达6000人，它为舞蹈艺术的繁荣

奠定了基础，从组织机构到人才培养上得到了保证。

2. 由政府主办的舞蹈活动连年不断，它从活动载体上刺激和促进了舞蹈艺术沿着国家主流意识形态规范全面地发展。据统计，自1953年—1957年，全国性的音乐舞蹈会演、调演和全军性的会演、调演就举办了4次，如果将1952年8月1日举办的全军第一届文艺会演连同一起，就多达5次。在6年时间内，连续举办如此规模和数量的全国性的音乐，舞蹈调演、会演，对舞蹈事业的全面发展，在创作、表演、理论研究、教育等各个方面，无疑是给予了极大的良性刺激。

3. 舞蹈教育兴办，中国古典舞、中国民间舞等各学科受到重视，得以健康而顺利的发展。

4. 前苏联舞蹈艺术从观念思想到艺术形式，从管理体制到舞蹈教育全面介入和渗透到中国舞蹈的发展过程中，并产生了巨大的影响。

5. 以大型民族舞剧《宝莲灯》为代表的舞蹈创作，标志着中国舞蹈和舞剧创作逐步趋向成熟；以“天马舞蹈艺术工作室”的建立为标志，中国舞蹈界真正贯彻和落实了“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针；以中国舞蹈艺术研究会的成立和《舞蹈通讯》《舞蹈学习资料》两本舞蹈理论刊物的出版为标志，中国对舞蹈史、舞蹈理论的研究正式起步；以当代中国舞蹈参加“世界青年与学生和平友谊联欢节”并获得金、银质奖章为标志，中国舞蹈开始走向世界，参与交流，并展示出自己独具的风格和一定的水平；以北京舞蹈学校的建立为标志，预示着当代中国的舞蹈教育终于结束师傅带徒弟，口传身授的初级阶段，开始走向世界、面向现代。

自1953年起到1957年，由国家文化部主办了3次大型的全国性的民间音乐舞蹈会演：1953年第一届全国民间音乐舞蹈会



演，1955年全国群众业余音乐舞蹈观摩演出会演，1957年第二届全国民间音乐舞蹈会演。这3次会演的主要目的是推动民间艺术的发展，在此基础上，使专业的文艺工作者获得民间艺术的丰富滋养，使人民群众的文化生活得以不断丰富。与此同时，文化部作为国家主管文化艺术的权威机构，提出了民间的与专业的艺术工作方向，那就是“专业文艺工作者不断地向民间艺术学习，并予加工和提高，然后再推广到人民中间去”。指出了工作方法，在向民间艺术学习的过程中，“要防止在发展民间舞蹈中脱离原有的基础，随意篡改或不允许有任何加工改动的保守现象”。应该讲，这3次全国性的民间音乐舞蹈演出活动对于发掘、整理我国丰富的民族、民间舞蹈，起了十分积极的推动作用。1957年由国家文化部、民委等部门联合举办的全国专业团体音乐舞蹈会演，则是这一时期音乐舞蹈在继承民族、民间艺术优秀传统，发扬创新精神，为现实生活欢呼与歌颂的集大成者。在这次会演中，产生了如《孔雀舞》《花儿与少年》《长鼓舞》等优秀舞蹈作品。综观这4次全国性的舞蹈会演，可以清晰地看到当代中国民族民间舞蹈发展的两个层面：

1. 业余音乐舞蹈会演，从发掘、整理民族民间舞蹈，展示其丰富的多姿多彩的角度做了大量有益的工作，如第一、二届会演中所涌现出来的优秀节目，《跑驴》（东北）、《花鼓灯》（华东）、《农乐舞》（朝鲜）、《打鼓》（西北）、《彝族婚礼舞》《跳弦》《花灯》（西南）、《胶州秧歌》《鼓子秧歌》（山东）、《芦笙舞》等等。仅从节目的名称上，就反映了这一阶段的工作重点是在发掘和整理民族民间舞蹈上。

2. 在1957年的全国专业团体音乐舞蹈会演中，民族民间舞蹈在发展、整理的基础上，有了向舞台表演艺术提升的质的变化。如《花鼓舞》，该舞原系山东胶东地区流传的汉族民间

舞。舞蹈家们对该民间舞进行了收集、整理，并做了较大的加工和发展，使其登上了艺术的舞台，如增加了鼓穗的长度和击鼓的样式、技巧，创造了“大跳绕身左右击鼓”、“快速跳背身击鼓”等技巧，舞者用长长的鼓穗绕过头部，在背、腰、腿，从上、下、左、右各个角度击打鼓面，突出地表现了该舞高超的技艺性。该舞编导是著名舞蹈家张毅，该舞曾获得第三届“世青联欢节”的金质奖章。如《花儿与少年》，该舞的基本动作取材于青海东部一带的民间舞蹈，它描绘了青海高原春天的美丽和青年们像春天般美丽的爱情。该舞里的配歌曾经风靡一时。该舞的编导是著名舞蹈编导家章民新，其他如黎族舞蹈《三月三》（陈翹编导）也是在此期间涌现出来的优秀作品。

以上所述的艺术现象，表明了民族、民间舞蹈与舞台艺术的民族、民间舞蹈是两个不同的艺术样式。它们之间的关系：一为基础，一为提高；且提高后的民族、民间舞蹈又可以对民间的舞蹈产生影响这样的一条艺术发展规律。遵循这一发展规律，使得当代中国民族、民间舞蹈在起步之初就获得了极大的成功。从经验总结角度认识，遵循艺术发展规律，得到政府的政策倡导和提供的条件保障，是中国民族、民间舞蹈的发展取得成就的基本保证。

舞蹈事业在这一时期全面发展的另一个标志，就是舞蹈教育事业的兴办。全国舞蹈事业的快速发展需要和呼唤经过严格专业训练的舞蹈专业人才，在这样的形势要求下，“建立培养专业舞蹈干部和人才的舞蹈学院的任务就被提到议事日程上来了。文化部在对其制定文化艺术发展规划时，采纳了吴晓邦提出的中国需要建立舞蹈学校的建议，于1952年底开始了筹建工



作。”<sup>①</sup> 1954年2月，文化部舞蹈教员训练班正式开班，共吸收了46名学生，分为中国古典舞，中国民间舞，芭蕾舞，外国代表性民间舞4个专业组，经过半年的培训，于1954年7月1日结业。这批教师的培养，为建立舞蹈学校提供了最基本的保证。事实证明，这批培训班出来的绝大多数人才，均成为当代中国舞蹈教育界的一代专家。如：李正一、唐满城、许淑英、彭松、李承祥、罗雄岩、张旭等人。“1954年9月6日，北京舞蹈学校正式成立，它标志着中国的舞蹈教育走向规范化。《北京舞蹈学校两年来教学报告》指出，北京舞蹈学校的教育方案是：为适应全国文化建设的需要，培养具有全面表演能力的舞蹈演员和教员，学习苏联创办舞蹈学校的先进经验，使学校逐步达到完全正规化，并向九年制的舞蹈学校发展……在整个教学工作中，必须贯彻文艺为工农兵服务的方向，掌握社会主义现实主义创作方法的基本原则；继承和发扬民族与民间舞蹈艺术的优良传统……贯彻理论与实践相结合，课堂教学与演出实习相结合。”<sup>②</sup> 北京舞蹈学校首任校长是著名舞蹈家戴爱莲，副校长陈锦清，民族舞剧科主任李正一，芭蕾舞剧科主任张旭。继1954年北京舞蹈学校成立开办以后，1955年—1959年，先后举办了两届编导训练班。第一届舞蹈编导培训班于1955年12月开办，到1957年末结业。举办该班的目的，是为全国培养舞蹈编导专业人才。参加该班学习的学生共24名，其中，如李承祥、贾作光、赵宛华、李仲林、黄伯寿、王世琦等人都是当代舞蹈界耳熟能详的专家。该班的教师是苏联舞蹈编导、俄罗斯共和国功

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第205页，第206页。

<sup>②</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第207页。



勋演员维克多·伊万诺维奇·查普林。经过师生的共同努力，该班的教学取得了极大的成功，其标志就是产生了我国第一部大型民族舞剧《宝莲灯》。第二届舞蹈编导训练班于1958年—1959年开办，首席教师是苏联舞蹈专家彼·安·古雪夫，助教由李承祥、王世琦等人担任，参加学习的学生有章民新、张曼茹、赵得贤、张毅、房进激、游惠海等人。该班取得教学成功的标志，是集体创作了大型中国舞剧《鱼美人》。北京舞蹈学校的建立以及两届舞蹈编导训练班的成功举办，显示了我国舞蹈教育事业呈现出蓬勃的全面发展的势头，在中国古典舞、中国民间舞、芭蕾舞、舞蹈编导等学科上得到全面建设与发展，在表演、教育、编导等专业方向上得以全面的展开，并为中国舞蹈事业的发展给予了必不可少的人才提供和人才储备，为舞蹈事业的全面发展给予了最基础也是最重要的保障。

二、新中国舞蹈事业的发展，受到了来自前苏联的舞蹈艺术从观念思想到组织体制的全面影响，它对于刚刚起步的幼小而稚嫩的当代中国舞蹈，所带来的影响是巨大的

前苏联舞蹈艺术对当代中国舞蹈发展的影响可以说是全方位的，它表现在以下四个方面：

1. 前苏联舞蹈艺术对我国舞蹈艺术创作思维、观念上的影响；
2. 前苏联舞蹈艺术对我国民族、民间舞蹈整理、提升为舞台艺术在方法上的影响；
3. 前苏联舞蹈艺术教育对我国舞蹈教育的影响；
4. 前苏联舞蹈艺术对我国舞蹈（歌舞）团体组织结构、体制、机制建立的影响。

自1952年起到1957年这一段不长的时期内，就有苏联红



旗歌舞团、苏联国立民间舞蹈团、苏联国立莫斯科音乐剧院等若干个音乐舞蹈团体到中国访问演出和学术交流。在当时特定的历史和政治条件下，对于稚嫩的中国舞蹈事业，对于稚嫩的中国舞蹈界，它所起到的作用是巨大的。1952年和1954年，苏联红旗歌舞团、苏联国立民间舞蹈团先后到中国访问演出，为更好地学习和借鉴苏联的成功经验，我国派出了以胡果刚为首的中国人民解放军随苏军红旗歌舞团学习队和以中国舞蹈艺术研究会主席吴晓邦为首的、有全国各大歌舞团体和舞蹈家参加的学习组，采取了随团学习的方式。经过长时间的学习、观摩、交流，苏联舞蹈艺术中的许多行之有效的经验被我们所吸收，并成为对我国舞蹈发展影响甚大，甚至是方法上的基本准则。如在舞蹈和舞剧的创作观念和方法上，苏联舞蹈家向我国舞蹈家作了“怎样做一个舞剧导演，如何编写舞剧剧本，关于现实题材的芭蕾舞剧”等专题讲座；介绍了舞蹈编导的创作理念与方法，认为“要善于从民间舞蹈中寻找能表现人民思想感情的动作。把陈旧的东西去掉，把不完全适合的稍加改编和发展，再赋予它新的热情就能表现新的生活”<sup>①</sup>。介绍了苏联发展民间舞蹈的创作经验。他们对发展民间舞蹈创作的三项原则是：（1）对已形成的民间舞蹈做艺术方面的解释；（2）根据民间的传统来创造新型的舞蹈；（3）把许多民间舞蹈形象概括在一个舞蹈中。在与中国舞蹈家交流的过程中，他们提出：“中国舞蹈工作者面对的问题是要搜集所有民间舞蹈中最具有鲜明的性格的成分并加以系统化，也要巧妙地、批判地运用中国古典剧的成果和经验，选出其中最具有独特民族性格的一切成分。有了这个

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第202页。

基础以后，便可以再从事提高民间舞蹈的演出形式的专业修养，提高技巧、改善形式，发展结构而不歪曲民间舞蹈的本质，更大胆地在舞蹈中体现新的现代的题材。”前苏联舞蹈的这些发展经验，对我国舞蹈的发展，从创作观念到方法，都起到了十分重大的作用。

前苏联舞蹈艺术教育对当代中国舞蹈教育的影响，表现在对新中国第一代职业舞蹈师资的培训和帮助建立北京舞蹈学校上，以及贯穿在日后的教学过程中，特别是对我国芭蕾舞剧和芭蕾舞的创作和教育中。1953年，苏联舞蹈专家奥尔格·亚力山德罗芙娜·伊莉娜应国家文化部之邀，来到北京，她的任务是帮助中国培训舞蹈教师，并筹建北京舞蹈学校。据此任务，伊莉娜担负了文化部舞蹈教员培训班的工作，并执教芭蕾舞和代表性民间舞。参加培训的学生如曲皓、张旭、陆文鉴、尹佩芳等人，日后均成为北京舞校芭蕾舞学科的带头人和骨干教师。

前苏联舞蹈艺术对我国舞蹈发展的影响还特别突出地表现在舞剧的创作上和剧团的建立模式上，前者如我国第一部大型民族舞剧《宝莲灯》和大型中国舞剧《鱼美人》。《宝莲灯》是北京舞蹈学校第一届舞蹈编导训练班的毕业作品，是集体智慧的结晶，而该班的首席教师就是前苏联舞蹈编导专家、俄罗斯共和国功勋演员维克多·伊万诺维奇·查普林；《鱼美人》是北京舞蹈学校第二届舞蹈编导训练班的毕业作品，同样是师生集体智慧的结晶，而该班的首席教师同样是前苏联专家彼·安·古雪夫。《中国近现当代舞蹈发展史》这样评说：《鱼美人》“是一部运用苏联芭蕾舞剧的创作经验和中国民族民间舞蹈相结合的大胆尝试，成功地以舞蹈的表现手段，塑造了鱼美人、猎人、山妖及人参老人、珊瑚女、蛇精等生动、鲜明的舞蹈形象”。这段评说，十分集中和准确地表述了前苏联舞蹈艺术对我国舞蹈和



舞剧创作的重大作用和影响。

前苏联舞蹈艺术对我国舞蹈发展的影响是全面的，它同样表现在我国各级音乐舞蹈艺术团体的建立中，包括体制、建制、规模、分工职责等。首先是体制上，中国的歌舞团体自上而下都是国立的，即是国家兴办，以财政拨款为根本而兴办的。它是由社会主义国家的性质所决定的。于是，各歌舞团体自然也就成为国家意志的文艺表达形式中的工具之一。其次是在建制上，各歌舞团体沿袭苏军红旗歌舞团或前苏联国立民间歌舞团的体制模式，一般分为歌队、舞蹈队、舞美队和乐队、创作室这样的建制结构，十分严格的专业化分野，细致的艺术生产流程和综合性表现方式。所有这些都充分说明前苏联舞蹈艺术对我国舞蹈艺术发展的影响是巨大的。研究和分析这一艺术现象，除去它特定的国际政治环境的影响和制约外，从舞蹈艺术自身的规律上也是有许多值得研究的地方，比如：我们的艺术为什么就受到前苏联艺术的影响，而不是其他社会主义国家的影响呢？前苏联艺术对我们的影响在文化上的深层原因是什么呢？为什么我们受到的是这样的影响而非那样呢？这些都不是从已存的艺术现象可以简单地推导出的。

### 三、当代中国舞蹈呈现全面复兴和初步繁荣的主要标志

在 1953 年—1957 年，当代中国舞蹈在经历了新中国成立初期歌颂与英雄主义的阶段后，迅速进入到了全面复兴，并呈现出勃勃生机和初步繁荣。它主要有以下标志：

1. 以大型民族舞剧《宝莲灯》为代表的舞蹈创作和演出的成功，标志着中国舞蹈和舞剧创作、表演逐步趋向成熟。1957 年，北京舞蹈学校首届编导班在苏联专家查普林和著名京剧表演艺术家李少春的帮助下，由学员李仲林、黄伯寿编导的毕业

作品——舞剧《宝莲灯》由中央实验歌剧院舞剧团在北京首演，并获得巨大成功，被公认为中国第一部大型民族舞剧。

《宝莲灯》是在我国流传广泛的古代神话故事。它讲述了美丽纯洁的三圣母遇才子刘彦昌，两人共坠爱河，三圣母不贪恋仙境，不畏惧仙规，与其兄长二郎神抗争，终被屈压在华山下。其子沉香在霹雳大仙的帮助下，智夺神灯，力劈华山，救出母亲，家人团圆，幸福美满在人间的故事。它表达了善战胜恶，光明战胜黑暗的美好理想。《宝莲灯》创造出了较为鲜明和完整的民族舞剧的艺术形式，适应了人民群众对舞蹈艺术的审美欣赏需要。在结构上，它重视国人重讲故事，求情节的审美心理。将全剧分为六场：一场，定情下凡；二场，沉香百日；三场，深山练武；四场，父子相会；五场，斗龙得斧；六场，劈山救母。并以此为主要情节脉络，以三圣母为争取人的合理生活，追求幸福而斗争为主题，以宝莲灯为贯穿主线，集中而紧凑地安排了戏剧冲突和矛盾的发展，最后以善战胜恶，光明战胜黑暗作结束，歌颂人间的真、善、美和幸福爱情。舞剧《宝莲灯》以传统戏曲剧目为蓝本改编，塑造了鲜明生动的人物形象，其中，三圣母的温柔痴情，刚毅果断，沉香的单纯可爱与勇武顽强，刘彦昌的文雅潇洒，二郎神的威严霸道，哮天犬的凶恶阴险，霹雳大仙的慈爱与豪放，都被刻画和表现得生动、鲜明。《中国近现代舞蹈发展史》如是评价：“《宝莲灯》创作和演出的成功，标志着我国舞蹈工作者在中国民族传统舞蹈的基础上，借鉴了芭蕾舞剧艺术表现形式所创造出具有浓郁的中国民族风格特色的大型舞剧，使得我国的舞剧创作，进入了一个新的历史阶段。”

《宝莲灯》创作和演出的成功，标志着当代中国舞蹈在经历了短短的几年时间已发展到一个新的水平和阶段；标志着中国



的舞蹈艺术家已经基本掌握舞蹈、舞剧创作的某些特征和规律；标志着在吸收外来文化的同时，已经具有一定的能力将其本土化；标志着中国的舞蹈表演艺术已经具备相当的水平，以及为生产舞剧这一大型艺术样式所需具备的艺术生产管理，组织能力。

2. 以“天马舞蹈艺术工作室”的成立为标志，毛泽东在文化艺术界所倡导的“双百”方针在舞蹈界得以真实的体现，从而显示出一种活跃、宽松的艺术、学术氛围。1956年，毛泽东提出“百花齐放，百家争鸣”的方针。毛泽东认为：艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。反对运用行政力量，推行一种压倒另一种。对于艺术和科学中的是非问题，应该自由地讨论解决，用实践去解决。他的这一闪耀着自由、平和、睿智的讲话，给了中国文化艺术科学界以极大的鼓舞。“天马舞蹈艺术工作室”就是在这样的社会条件和政治背景下建立起来的。1957年，“天马舞蹈艺术工作室”成立，吴晓邦为工作室主任。

“天马舞蹈艺术工作室”实际上是一个现代舞实验工作室，因为晓邦先生从日本接受了德国新舞蹈的影响，带回中国并在抗日战争、解放战争中起到过较大的积极作用。而新中国成立以后，由于特定的国际政治形势，在国内占主流地位的认识是“欧美的现代舞是对传统文化的反叛，是属于世界主义思想体系的，它是帝国主义进行文化侵略的工具。同时，现代舞的艺术主张，又与当时所提倡继承和学习民族民间舞蹈传统相悖，于是就历史地对现代舞采取排斥和批判的态度”<sup>①</sup>。毛泽东的讲话

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第220页。

解开了这一禁锢，“天马”才应运而生，它确实标志着艺术创作、实践和不同艺术样式共谋发展。“天马”成立以后，实践了晓邦先生的艺术主张，创演了《梅花三弄》《十面埋伏》《牧童识字》《平沙落雁》等20余个新舞蹈作品。“天马”建立以后，所创作上演的作品大致可分为三类：一类是晓邦先生的早期作品的恢复和演出，如《义勇军进行曲》《游击队员之歌》《丑表功》《思凡》，这一特定历史时期的作品，透现出强烈的政治性和爱民族、爱祖国的主题，突出地运用了现代舞中的创作观念和手法，从生活中提取舞蹈语汇。第二类作品是晓邦先生致力于“纯舞蹈”创作的作品，如《梅花三弄》《平沙落雁》《阳春白雪》等。它们的一个共同特点是运用古曲，取材于中国传统文化，给予现代舞方法上的体现。第三类作品是涉及或者是反映现实生活的作品，如《歌唱祖国》《牧童识字》等，它们运用现代舞的技法，或歌颂、或抨击了现实生活中的人和事、情和思。例如，《牧童识字》表现为摘掉文盲帽子努力学习、掌握文化科学知识；以讽喻的手法表现不安心劳动生产，但在群众的影响下变成劳动能手的《花蝴蝶》等。

“天马舞蹈艺术工作室”虽然受到“左”倾思潮的干扰，仅存在三年半的时间就宣告停办，但它在中国当代舞蹈发展史上，留下的痕迹足以使后人深思。

3. 以北京舞蹈学校的创办建立为标志，标志着当代中国舞蹈教育的一个崭新起点，标志着当代中国舞蹈教育的正式起步和与世界舞蹈教育的接续，标志着中国的舞蹈教育终于结束师傅带徒弟，口授身传的初级阶段，开始面向世界，面向现代。

4. 以1953年成立的中国舞蹈艺术研究会和在该机构的领导、组织下创办的《舞蹈通讯》和《舞蹈学习资料》为标志，当代中国对舞蹈艺术的研究与交流，对舞蹈史的理论的研究正



式起步，在此之前和之后，吴晓邦先生的《新舞蹈艺术概论》的正式出版发行和《舞蹈丛刊》的出版发行，结束了之前“中国没有出版过舞蹈专业的理论刊物，也没有出版过中国专家学者的舞蹈史、论方面的专著”<sup>①</sup>的历史，取得了历史性的突破和发展。

5. 自新中国成立以来，到1962年，以参加世界青年与学生和平友谊联欢节为标志，当代中国舞蹈在第二届到第八届的“世青联欢节”上共有55个节目获得各种荣誉与奖励，其中如《红绸舞》《荷花舞》《鄂尔多斯舞》《飞天》《孔雀舞》《春江花月夜》《蛇舞》《弓舞》《盅碗舞》《草笠舞》等，均成为脍炙人口的传世之作。这些作品的成就，标志着当代中国舞蹈开始走向世界，参与广泛的文化交流，并展示出自己独具的风格和一定的水平。

### 思考题

1. 了解与掌握这一时期舞蹈事业发展的基本状况和社会背景。
2. 简述舞蹈教育的兴办历程。
3. 简述前苏联舞蹈对当代中国舞蹈发展的影响。
4. 简述舞剧《宝莲灯》和它的意义。
5. 综述党和国家在这一时期对文艺界的政策及带来的作用与影响。

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第194页。



## 第五节 在调整中发展的舞蹈事业

(1958 年—1962 年)

舞蹈事业在 1958 年—1962 年这一阶段的发展，呈现出一种正确与错误相伴相生的状况，在一段时间内“左”倾冒进的错误思潮占主导地位，而随着国家政治形势的变化和政策的调整，又对那一段时间的错误予以反拨的状况。可以这样说，这段时间内的舞蹈事业是在曲折中调整发展的。

1958 年，在中国当代历史中是一个特殊的年份，在那一年，中国共产党第八次代表大会正式确定了建设社会主义的总路线，那就是“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”。会后，在全国范围内，在各行各业中，掀起了“大跃进”的高潮。这种“大跃进”的浪潮在舞蹈中具体体现在如下几点：一是在观念上充塞“大跃进”观念。1958 年，由国家文化部和中国舞蹈艺术研究会在北京联合召开了“现代题材舞蹈创作座谈会”，会议的目的是紧密配合工农业生产大跃进的形势和文化革命的高潮，大力提倡现代题材舞蹈创作，并通过广泛的群众性的舞蹈创作和演出活动，在全国范围内掀起一个舞蹈大普及运动。因此，在座谈会上，根据“大跃进”形势的要求，会议充分肯定了舞蹈界已经出现的新现象，如打破形式，政治挂帅等，对“强调舞蹈特殊性”和讲究技术等予以批判，提出“生活就是舞蹈的口号”。这样就把舞蹈创作导向到了忽视舞蹈艺术特点和规

55



律，不顾艺术质量，片面要求数量，片面强调现实题材和为当前政治服务的极不正常的大跃进的发展道路上去。在这样的政治氛围中，舞蹈创作的观念被扭曲，被错误地导向到简单图解政治，图解概念，活报剧式地表现现实生活的路上去了，于是就产生了诸如四场大歌舞《人民公社鲜花开》和舞蹈《和英美赛跑》《插红旗拔白旗》《矿工大跃进、两年超英国》《违反交通规则的人》等作品。二是对新中国成立以来舞蹈界所取得的成就和已形成的良好氛围，给予了错误的批判。

1960年7月，全国第三次“文代会”召开，这次会议的基调是在文艺界贯彻“大跃进”和“文艺为政治服务”的指导思想，并开展“反右倾”、“反对修正主义，反对资产阶级影响”的运动。在此期间，召开了中国舞蹈艺术研究会会员代表大会，在会上，周巍峙作了题为《在毛泽东文艺思想的旗帜下，争取舞蹈艺术的更大繁荣》的报告。这一报告强调了自1958年的大跃进运动开展以来，舞蹈创作“更加有力地配合了我国社会主义建设大跃进，人民公社化、技术革命和文化革命等重大运动，成了兴无灭资的有力武器，对广大人民起了很大的鼓舞和教育作用”<sup>①</sup>。同时，他批判了各种资产阶级的错误观点，例如：舞蹈是个人愁苦和快乐的表现，爱情是舞剧的永恒主题，舞蹈的特征就是美等等，强调了舞蹈是有阶级性的，是阶级斗争的工具。在“舞代会”后，一股本来就在舞蹈界蔓延的“左”的思潮得以泛滥。其具体的表现是：对新中国成立以来创作的部分舞蹈优秀作品予以了批判，如将舞蹈《花儿与少年》说成是留有“那将逝去的小资产阶级知识分子情怀的痕迹”，感受不到强

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第254页。

烈、鲜明的时代特征。并且，对以吴晓邦为代表创立的“天马舞蹈艺术工作室”展开了激烈的批判，将他说成是脱离政治、脱离生活、资产阶级自由化的、远离文艺为工农兵服务，为社会主义事业服务的政治方向的团体，而终于导致当代中国历史上第一个现代舞团的解体。从以上两件事就可以看到，在当时的舞蹈界，弥漫着浓烈的“左”的思潮，它造成了对健康发展的舞蹈事业的极大影响，从创作观念到实践，从理论到表演，带来了极大的混乱，同时，也对舞蹈界有效地贯彻“双百”方针在事实上带来消极影响。

当代中国舞蹈发展在这一阶段除了受到“左”的思潮的严重干扰以外，同时，也出现在曲折中调整发展的趋势。其表现有以下几个方面：一是在当时特定的政治环境下，我国继续与前苏联修好，这一国际政治关系的特点，带给舞蹈界的便是以学习和借鉴前苏联芭蕾舞剧的成功经验。芭蕾这一舞蹈形式，在“大跃进”这样一个特定政治氛围的年代里，不但未受到消极的影响，未被当作典型的资产阶级的东西大加批判，反而蓬勃而不受阻拦地发展着。从1957年—1960年期间，以北京舞蹈学校实验芭蕾舞团为代表，共排练演出了古典芭蕾舞剧《无益的谨慎》《天鹅湖》、《海侠》《吉赛尔》，演出获得了成功，造就了一代中国芭蕾的代表人物如白淑湘、曲皓、李承祥、赵汝蘅等表演艺术家、教育家、编导家。与此同时，还卓有成效地开展了以芭蕾为媒介的文化交流，如日本松山树子芭蕾舞团和苏联莫斯科大剧院芭蕾舞团分别于1958年、1959年访华演出，给中国舞蹈界带来了如《堂吉诃德》等欧洲经典芭蕾舞作品，还带来了如该团自行创作的根据中国歌剧改编的舞剧《白毛女》和交响戏剧芭蕾代表作《宝石花》。芭蕾这一艺术形式在当代中国那一特定的政治年代中的不同寻常的发展，除了已经客观地



显现出的积极作用外，其所展示出的特定含义，在今天仍然具有十分深刻的借鉴作用。第二方面是1959年举行的在全国范围内庆祝新中国成立10周年的舞蹈创作和演出与同年举办的全军文艺会演，而北京舞蹈学校第二届舞蹈编导班毕业所推出的大型舞剧《鱼美人》，则是那一时代里舞蹈所给予时代的特殊的亮色。

1959年，为庆祝中华人民共和国成立10周年，在全国范围内，各地的专业歌舞团体创作、献演了一大批舞剧、舞蹈作品。这批作品，以其题材的丰富多样性，在全国产生了较大的影响，标志着新中国成立10年来舞蹈界的成就。在舞剧创作的题材选择上，以革命历史为题材的有《小刀会》，上海实验歌剧院舞剧团创作演出，编导张拓、白水、仲林、舒巧、李群；《秦岭游击队》，西安市歌舞剧院创作演出，编导卫天西、章民新、张强等；《雁翎队》，北京军区战友歌舞团创作演出，编导黄伯寿、汪北雄等；《湘江北去》，总政歌舞团创作演出，编导胡果刚、张文明、薛天、夏静寒等。以现实生活为题材的如《珠穆朗玛展红旗》，中铁文工团歌舞团创作演出；《颗颗红心紧相连》，华南歌舞团创作演出。再如，以神话故事、民间传说为题材，如《抢亲》，全总文工团歌舞团创作演出；《雷峰塔》，中央实验歌剧院舞剧团创作演出，编导王萍、王希贤等。以少数民族生活为题材的，如苗族舞剧《蔓萝花》，贵州省歌舞团创作演出；蒙古族舞剧《乌兰保》，彝族舞剧《西山星火》。这些作品充分展现舞剧创作演出的兴盛。同时，在舞蹈创作上，由海南歌舞团创作演出（陈翹编导）的黎族舞蹈《草笠舞》，四川凉山州歌舞团创作演出的（编导冷茂弘）彝族舞蹈《快乐的啰嗦》，东方歌舞团创作演出的朝鲜族舞蹈《长鼓舞》，总政歌舞团创作演出的三人舞《解放》等作品，则是这一时期舞蹈作品方面的代表。

除了以上所列的舞剧舞蹈作品，随着全军文艺会演中所涌现出来的如《飞夺泸定桥》（男子群舞），编导邓代昆、张跃堂等，舞剧《五朵红云》《蝶恋花》等优秀作品，与新中国成立 10 周年庆祝演出的作品一道，共同构成和代表着那一时期的舞蹈艺术成就。与此同时，大型舞剧《鱼美人》的创作和演出成功，与以上这些作品一道，共同构成了新中国初期的舞剧、舞蹈的初步繁荣，并代表着那一时期的最高成就。下面，我们选其代表作向大家作一介绍。

1. 大型舞剧《鱼美人》。编剧：李承祥、王世琦、栗承廉。作曲：吴祖强、杜鸣心。主演：陈爱莲、陈泽美、王立章等。《鱼美人》共分三幕五场，取材于民间传说。大海的公主鱼美人向往人间的幸福生活，爱上了勤劳勇敢的猎人。美丽、善良的鱼美人被山妖擒走，猎人又被山妖的魔法坠入海中。在神奇的海底世界，鱼美人救醒了猎人，猎人谢绝了水族们请他当海王的盛情，带着鱼美人重返人间。在猎人与鱼美人举行婚礼之际，山妖又来施魔法，再次将鱼美人抢走。在妖洞中，山妖向鱼美人逼婚，遭到拒绝。猎人为解救鱼美人，闯进魔窟，经受了种种磨难，斩获了山妖，解救了鱼美人。最后，猎人与鱼美人结为百年之好。舞剧表现和反映了善与恶、美与丑的抗争。

2. 《小刀会》。编导：白水、舒巧、李仲林等。作曲：商易。主演：舒巧、李仲林等。《小刀会》根据 19 世纪 50 年代上海小刀会武装起义的史实而创作，故事描述了小刀会领袖刘丽川、潘启祥、周秀英秘密组织群众运制武器，准备发动起义。潘启祥因怒打美国神父而被捕，被清朝廷判处死刑。小刀会起义军乔装改扮，劫法场，并活捉上海道台吴健彰，占领上海县城。正当群情欢腾时，上海道台吴健彰乘隙逃跑，潜入英国领事馆，以丧权辱国条约为代价，乞求英帝国合力扑灭小刀会，



刘丽川率众前来领事馆抗议，要求追回逃犯。英领事百般狡赖并以洋兵持枪动武相威吓。刘丽川等拂袖而去。刘丽川命潘启祥突围送书太平天国请兵解围，潘不幸被捕。17个月后，敌人攻城愈烈，城内军民毫不畏怯，照常欢度除夕，斗志昂扬。周秀英率起义军不懈地操练杀敌本领。美国神父晏玛泰前来以高官厚禄诱降，后又以潘启祥被杀后的遗物相威逼，起义军不为所动。在群众的支援下，小刀会战士奋力突围，伤亡甚众。刘丽川手刃吴健彰后，不幸被洋枪击中壮烈牺牲。周秀英剑劈晏玛泰，杀退敌兵，继承刘丽川的遗志，高举义旗，继续战斗。

彝族群舞《快乐的啰嗦》。编导冷茂弘，编曲杨玉生。由凉山州文工团首演。舞蹈表现了经民主改革后的凉山彝族同胞，像展翅高飞的雄鹰一样，翱翔在自由的天空。舞蹈以快速的拐腿和手腕前后甩动为基调动作，表达了彝族人民自身解放后欢欣鼓舞的心情。

男子群舞《飞夺泸定桥》。1959 成都军区战旗歌舞团创作演出，编导邓代昆、张跃堂等。舞蹈根据红军长征途中飞夺泸定桥这个真实的英雄事迹而创作，突出地塑造了班长和小战士两个典型人物。舞蹈开始由班长率领一组战士迎着敌人的枪弹攀铁索，艰难地前进，班长冲上去的时候，不幸中弹倒下，他忍住巨痛继续冲锋，在敌人密集的火力下，他跪在铁索上，前进、前进，当他再次中弹后，仍向敌人投出最后一枚手榴弹，掉进波浪汹涌的大渡河中壮烈牺牲。班长的牺牲，激起战士们的无比仇恨，这时，小战士用“串翻身”沿铁索栏如飞前进，在他的头部，腿部受伤后，顽强地爬行，这时舞蹈运用了走丝翻身、扫堂、乌龙绞柱等技巧动作予以表现。最后，小战士只身冲进敌堡，炸掉桥头堡，用“高毛”从桥头翻出，形成一幅英雄群像造型。最后，舞蹈在“冲上去，把敌人消灭光”的歌声中，

英勇的战士们扑向火海，消灭敌人的场景中结束。

### 思考题

1. 如何理解 1950 年—1962 年期间，当代中国的舞蹈事业是在调整中曲折地发展？
2. 阐述芭蕾舞剧在这一时期发展的原因和所取得的成就。
3. 如何看待“天马舞蹈艺术工作室”的解散对我国舞蹈事业所造成的影响。
4. 阐述这一时期舞剧、舞蹈作品的代表作。

## 第六节 舞蹈界努力实践“革命化、民族化、群众化”的文艺发展指导思想

(1963 年—1965 年)

新中国成立以来，作为代表国家意志的主流意识形态，自始至终都强调这样的一种逻辑关系，即社会主义的文学艺术（当然包括舞蹈艺术）是社会主义的上层建筑之一，它理所应当为社会主义的经济基础服务。这种服务，具体到舞蹈艺术中，就是要求舞蹈艺术应当努力地反映这一伟大的时代，反映社会主义革命和建设，反映人民群众在伟大的社会主义建设中所表现出的革命精神和他们的思想、情感；要求艺术成为团结、鼓舞、教育人民的有力工具。这样的要求和对文艺作品政治标尺十分清晰的政策导向，自然就会反映到国家文化部门所制定的

61



文艺政策和政治导向上。而在新中国成立以后，各门类艺术在自身的发展过程中，都不同程度地存在着诸多问题，如舞蹈艺术，以当时的实际需要看，就存在着与当时的现实政治需要联系不够紧密，因而缺乏强烈的时代感；存在着对人民群众的思想情感，未能充分而深刻地表现；存在着轻视民族艺术，盲目崇拜西方艺术，照搬外国经验的倾向；也存在着创作生产的作品不为群众所喜闻乐见的问题。在这样的政治要求和现实情况的作用下，1964年1月由国家文化部、中国音协、中国舞协在北京联合召开了首都音乐舞蹈工作座谈会。由于会议的内容是集中讨论音乐和舞蹈的“革命化、民族化、群众化”的问题，以后就称为“三化座谈会”。“三化座谈会”是一个针对性很强的会议，它将在一段时间内表现出的种种不符合当时政治要求的现象，归纳为革命化、民族化、群众化的问题。会议总结性地提出了我们的音乐舞蹈艺术，是社会主义的民族的新音乐、新舞蹈，它要有鲜明的时代性，又要有显著的民族特色。加强舞蹈工作的关键，在于音乐舞蹈工作者，一定要深入到火热的斗争中去，去密切和工农兵的联系与情感，走与工农兵相结合之路，从而取得艺术创作的源泉，找到被群众所接受和喜爱的形式。在会议这一政治主张明确，思想、政策导向清晰的引导和要求下，在全国范围内掀起了一股舞蹈艺术家深入农村、厂矿，深入生活，批判脱离火热现实生活的热潮，从中央到地方的各个文艺团体的艺术创作人员无条件地下到基层第一线去，去体验生活，感受生活，从而把握时代的脉搏，拉近与社会、与人民群众的感情。

“革命化、民族化、群众化”理论的提出和实践的推行，其直接的成果是以1964年期间舞蹈作品的产生为标志、以活动的展开为载体来体现的，在这些大型舞蹈艺术活动和创作作品中，



产生了深远影响的是：创作首演了中国芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》；为庆祝中华人民共和国成立 15 周年而创作演出的大型音乐舞蹈史诗《东方红》；举行了第三届全军文艺会演和全国少数民族群众业余艺术观摩演出等大型艺术活动，并产生出如舞蹈《野营路上》《洗衣歌》《艰苦岁月》《三千里江山》和《草原女民兵》等优秀作品。为清晰地把握这一时期的艺术作品风貌，下面对部分作品作一介绍。

大型中国芭蕾舞剧《红色娘子军》，根据同名电影改编，由中央歌剧院芭蕾舞团 1964 年首演。编导：李承祥、王希贤、蒋祖慧。作曲：吴祖强、杜鸣心等。主演：白淑湘、刘庆棠、吴静姝、李承祥等。舞剧共分四幕六场，故事情节梗概如下：海南岛地区的受苦丫头吴青华（琼花），因不堪做奴隶的命运，从恶霸地主的皮鞭下逃出来，幸遇化装为南洋商人的中国共产党琼崖纵队党代表洪常青，在他的同情和指引下，吴青华投奔苏区，参加红军。在党的领导下，吴青华和战友们一起，以不屈不挠的斗争，打倒了土豪恶霸，活捉了南霸天，在革命先烈的精神激励下，建立了红色政权，并使娘子军连真正成长为一支有觉悟的革命妇女武装力量。舞剧突出地塑造了吴青华、洪常青这两个革命英雄人物形象，获得了艺术上的成功，其成功的主要标志是：

1. 将人物的性格发展放置在剧情的矛盾冲突之中，充分揭示出人物的个性。
2. 从舞剧结构的创作到舞蹈语汇的创新与运用，较为成功地处理好了芭蕾舞民族化的问题，使该剧既有芭蕾艺术的精髓，又有浓郁的民族特色。
3. 在创作手法上，吸收和运用了戏剧（曲）中分幕不分场，故事情节简练、集中、清晰、完整的特点，并充分尊重了



国人的欣赏和审美习惯。

芭蕾舞剧《红色娘子军》（简称《红》）在艺术上的成功，使其成为实践革命化、民族化的艺术主张在舞剧中的典型代表。

大型中国芭蕾舞剧《白毛女》，根据同名歌剧改编，在1964年创作演出小型舞剧的基础上，于1965年由上海芭蕾舞团首演于“上海之春”，并获得充分的肯定。此后，经修改完善，再度演出，即获得巨大成功。舞剧《白毛女》（简称《白》）共分八场，它反映和表现了佃农的女儿喜儿，受尽地主的折磨与凌辱，为逃出非人的折磨，住进深山野洞，过着非人的生活。八路军解放了喜儿的家乡杨各庄，救出已经被折磨成满头白发的喜儿，斗倒了恶霸地主，从此翻身解放。《白》剧的主创人员：编导胡蓉、程代辉等。作曲：严金萱。主演：蔡国英、茅惠芬、凌桂明等。《白》剧的成功，与《红色娘子军》相映成辉，是实践“革命化、民族化、群众化”文艺指导思想的成功。其成功的标志是：

1. 是较为典型的运用芭蕾形式表现民族题材的舞剧，在中国化的道路上更具代表性。

2. 充分运用了芭蕾中独、双、群舞等艺术形式，较好地表现了题材赋予的内容。

3. 在语汇上大胆吸收和融合了民间舞、戏曲舞蹈中的成分，并有机地统一在芭蕾风格之中。

4. 伴唱的运用，既保留了原歌剧的有益成分，又符合中国观众的审美习惯。

《红》《白》二剧的创演成功，标志着中国芭蕾艺术的发展，在创作和表演上进入一个崭新的时代。

音乐舞蹈史诗《东方红》，为庆祝中华人民共和国成立15周年，在党和国家的直接关心下，集中了几十位文学、艺术家，

创作了大型音乐舞蹈史诗《东方红》。《东方红》于1964年9月首演于人民大会堂，参演人员达3000余名。

《东方红》以史诗式的结构，由8场53段不同形式的艺术表演构成，内容表现包括自1921年党的诞生到新中国成立并进行伟大的社会主义革命和建设实践的40余年历史进程和光辉业绩。

音乐舞蹈史诗这一艺术体裁是以音乐、舞蹈为主要表现手段，综合诗歌、戏剧、电影、艺术等多种艺术成分，概括地、典型地表现一个较长历史时期的生活画卷的综合性的表演艺术形式。

大型音乐舞蹈史诗《东方红》以高昂的激情，倾力歌颂了党、祖国、人民、领袖，运用了革命现实主义与浪漫主义相结合的创作方法，调动多种艺术手段，讴歌、礼赞伟大的党、伟大的领袖、伟大的祖国和人民，是革命化、民族化、群众化的文艺理论导引下最为成功的作品之一。1985年，八一电影制片厂、北京新闻电影制片厂联合将其摄制成彩色影片，共收入第一至第六场。

群舞《洗衣歌》，西藏军区歌舞团创作，首演于1964年。编导：李俊琛。作曲：罗念一。舞蹈表现了一群背水的藏族姑娘，巧施计谋帮助解放军炊事班长洗衣服这样一个富有情趣的生活片断。通过“洗衣服”，通过姑娘们在“洗衣”过程的演唱，歌颂了党和人民解放军，表现了军民之间的鱼水深情。

《洗衣歌》采用了藏族传统的歌舞形式，将用脚踩洗衣服的动作与藏族踢踏舞巧妙地结合起来，民族风格浓郁，生活情趣盎然。《洗衣歌》以其明快的节奏，清新的格调，优美的舞动在当代中国舞坛上广为流传。

《野营路上》，北京军区战友歌舞团创作，首演于1964年。



编导：梁文馆、顾晓舟。作曲：王竹林。它通过反映一支小分队在军事野营训练中，渡激流，攀险峰，跨越障碍，冲击敌堡等情节，表现我军将士吃苦耐劳，勇敢顽强的英雄本色。

### 思考题

1. “革命化、民族化、群众化”文艺指导思想的提出和它的基本含义。
2. “革命化、民族化、群众化”文艺指导思想在舞蹈发展实践上的成果与标志。
3. 掌握《红色娘子军》《白毛女》舞剧和音乐舞蹈史诗《东方红》和部分代表作的基本知识。

## 第七节 新中国前 17 年舞蹈发展的 基本艺术特征与成因简析

新中国成立 17 年（1949 年—1965 年）以来，当代中国舞蹈以前所未有的速度和规模飞速地发展。它具体表现为，在党和国家主流意识形态的有效整合下，从中央到地方，各歌舞（音乐）团体的纷纷建立，为发展提供了最基础的保障；歌舞艺术活动（包括会演、调演）的举办，为发展给予了方向的引导和积极性的刺激，是当代中国舞蹈发展的基本载体和初步繁荣的表层特征；舞蹈教育的兴办，为发展提供了必要的人才保证；舞蹈理论与刊物的创办与发行，为发展给予了学术思想的支持；

舞蹈作品的大量产生，则是这一时代舞蹈发展最有力的证明。应当这样说，新中国成立 17 年来，舞蹈发展的状况呈现出：在党和国家主流意识形态的有效整合下，当代中国舞蹈呈现出全面发展和初步繁荣的景象。今天，当我们再次论及那一历史时期的舞蹈发展，提供给我们的启迪和经验到底有些什么呢？要弄清这个问题，或者说是回答这个问题，我们必须全方位的分析这一历史时期舞蹈发展的基本艺术特征。这一分析主要要从舞蹈作品的角度来予以阐述，以及产生这些作品的时代政治氛围和社会背景，要分析这一历史时期舞蹈发展的进程中起主导作用的文艺思潮，以及这种文艺思潮对舞蹈发展的各个方面即创作、理论、教育、表演所带来的作用与影响；要分析当代中国舞蹈的发展在特定的国际、国内政治环境中，特别是在受到前苏联舞蹈理论和观念的影响下发展起来的当代中国舞蹈，因为只有这样，才能给予我们历史的经验和启迪。

### 一、当代中国舞蹈发展所处的社会背景

新中国成立以后，当代中国舞蹈的发展所处的环境与近代相比是彻底地被改变了，紧张激烈的战争年代已渐渐远去，社会处在和平的环境下，虽然有抗美援朝战争，但那毕竟是短暂的；尽管有各式各样的深入生活运动，但也是为数不多的；虽然也有英、美帝国主义所制造的反共、反华势力，以及对我国实行长期的经济封锁，但毕竟我们可以自给自足，还有前苏联老大哥的支持呢！于是，作为舞蹈家（毕竟属于知识分子一族，用当时的话说，难免有许许多多布尔乔亚的情调）的心态就发生了明显的变化。这种变化，表现在舞蹈艺术上，就是在作品中表现出来的“纯舞蹈”倾向和远离现实生活的倾向。这种变化，引起了党和国家的主流意识形态的高度重视，于是，对文



艺界和文艺思潮的思想引导就大为加强。从新中国成立以后首次文学艺术工作者代表大会上，周恩来代表中央向大会作的政治报告到1964年“三化理论”（革命化、民族化、群众化）的提出与实践，其间，贯穿了一条非常明晰的主线，即明确了社会主义的文艺应当为人民服务，为社会主义服务并首先为工农兵服务的方向，明确了为社会主义革命和建设服务的新任务。同时，由党的主席毛泽东同志提出的文学艺术发展的“双百”方针（百花齐放，百家争鸣）成为文艺的一条工作方针。在那一历史时期，归纳起来，当代中国舞蹈的发展同文艺界其他艺术门类一样，是置身于：（1）文艺为社会主义服务、为人民服务（首先是为工农兵服务）的方向、任务、规范、规定之下；（2）“百花齐放，百家争鸣”成为指导、衡量艺术工作的基本指导方针。这就是新中国成立17年来党和国家主流意识形态对文学艺术界事业发展的政治要求和指导方针，当然就成为当代中国那一历史时期，整个文艺思潮产生、发展、变化的基本原则。

## 二、当代中国舞蹈发展的主导文艺思想

纵观新中国成立17年来中国舞蹈发展的历史足迹，在特定的时代环境和当时文艺思潮、氛围的规定控制下，在华夏传统文化、审美意识的作用下，在自身规律和特征的规定下，其发展历程中，呈现出一条明晰的主线——“歌颂”。“歌颂”是这一历史时期舞蹈的主旋律，尽管各个时期的侧重点有所不同，但都不影响这条主线的存在与明晰，如果我们对当代中国这一历史时期的舞蹈代表作品开列一个名录，就可以清晰地看到这一点。

体裁	1949年—1953年
大歌舞	《人民胜利万岁》

舞剧 《和平鸽》《母亲在召唤》《金仲铭之家》《罗盛教》

舞蹈 《坑道舞》《工兵舞》《轮机兵舞》《藏民骑兵团》

1954 年—1957 年

舞剧 《宝莲灯》

舞蹈 《花儿与少年》《孔雀舞》《长鼓舞》《三月三》《挤奶员》《花鼓灯》《胶州秧歌》《跑驴》《农乐舞》《梅花三弄》《歌唱祖国》《春江花月夜》《平沙落雁》

1958 年—1962 年

舞剧 《小刀会》《湘江北去》《秦岭游击队》《雁翎队》《乌兰保》《西山星火》《五朵红云》《鱼美人》《蝶恋花》

舞蹈 《解放》《快乐的啰嗦》《草笠舞》《长鼓舞》《飞夺泸定桥》

1963 年—1965 年

舞剧 《红色娘子军》《白毛女》

舞蹈 《洗衣歌》《野营路上》《三千里江山》

音乐舞蹈史诗 《东方红》

歌颂社会主义革命和社会主义建设以及在这一伟大历史进程中涌现出来的人和事，歌颂人民，特别是歌颂工农兵，歌颂新生活，是这一历史时期舞蹈发展的共同主题。无论是历史题材，还是革命历史题材；不管是现实题材，还是少数民族题材；不论是舞剧，还是舞蹈等艺术体裁，“歌颂”便是所有题材和体裁的舞蹈所拥有的共同本质，由这一本质反映在舞蹈艺术的审



美特征上，似乎是“单纯的美”成为这一时期舞蹈作品形象的基本特征。在那里，人物的思想情感是单纯的，人的集体的情绪是单纯的，其形象的塑造表现也是单纯的。在这单纯的美中，透现出一种集体主义，道德主义至上的力量，人的情感、人的追求变得如此的单纯和明净（即便是传说中的爱情故事如三圣母与刘彦昌之间的爱情，鱼美人与猎人的爱慕之情都退却到次要的地位以外，在表现上也还是为善战胜恶的主题服务）。在那里，我们几乎看不到一点个人的情欲，一切个人带有复杂、苦痛、幸福或是细腻而丰富的思想情感都消失了，都被对集体的功业和道德高尚的颂歌代替了。这一时代，体现出以群众气势、集体力量、道德光芒取胜的明朗而灿烂的图景，它确实是一种单纯的美。

单纯的美，明净的美当然好。它清澈见底，不带杂质，它充满了对人世间理想生活的憧憬与向往，起码让人们感到“净土”是那样的可爱。在当代中国舞蹈的发展中，尽管我们丝毫不否认这一历史时期所取得的巨大成绩，但我们在刻意而有效地追求单纯美的时候，确实也牺牲了许多其他，牺牲了生活的丰富，牺牲了人的丰富与复杂，牺牲了作为艺术家、思想家的真谛与艺术上的独立。这种整齐划一的艺术和艺术表现以及它所体现的强烈、明了的政治性和单纯的审美追求，最容易导致人思想的浅薄与刻板，最容易使艺术作品成为政治教条的话筒。在当代中国的舞蹈发展中，“大跃进”中舞蹈的惨痛教训，“文化大革命”舞蹈所经历的浩劫，已经是极为有力的历史证明。今天的舞者们，如何以史为镜，是个重要的理论和实践问题。

歌颂人民、歌颂祖国、歌颂革命、歌颂党成为这一时代文艺的基本特征，与这特征相对应的“是整个文艺古典之风的空前吹起”。“革命的”与“民族的”几乎成了不可分离的口号。



爱国主义与爱党、爱社会主义是划等号的，所以它是革命的；而艺术上的民族化、民族性是爱国主义最好、最直接的体现，于是，艺术上民族化、民族性的追求与实践，就与爱国主义紧紧联系在一起，当然这就成为革命化的具体表现。有了这样的认识，我们就能够较好地理解中国民族、民间舞广泛兴盛的现象，理解中国古典舞兴起与发展的最基本的社会原因和个体艺术家的努力心态；就能够理解吴晓邦的现代舞在那一时代被排斥和受批判的历史根由。在这一历史事实上，《中国近现代当代舞蹈发展史》中有一段话，我以为是较为客观而深刻地说出了其中的道理。“50年代，由于世界上两大阵营的划分，再加上西方一些国家对我国经济上的封锁、政治上的敌视和文化思想上的渗透，使得我们在经济、政治和文化建设上都采取了一面倒的方针，这也就直接造成了我国对西方舞蹈流派采取了拒绝的态度。一种占主流的看法是，欧美现代派舞蹈是对传统文化的反叛，是属于世界主义思想体系的，它是帝国主义进行文化侵略的工具。同时，现代派舞蹈的艺术主张，又和我们当时大力提倡的继承和学习民族民间舞蹈传统相悖，这也就历史必然地对这一舞蹈学派采取排斥和批判的态度。”<sup>①</sup>这一段叙述，虽然是缘由现代派舞蹈和吴晓邦现代舞在中国的历史命运，但也深刻地道出，当代中国舞蹈发展的走向是由其错综复杂的国际、国内经济的、政治的多方面因素制约决定的，是由中国的历史文化积淀下的传统力量的制约而形成的，是由当代中国的现实所决定的。这样的一种交织纵横的复杂的因素，是理解和把握当代中国舞蹈发展走向与现实的钥匙。

<sup>①</sup> 王克芬，隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史》，人民音乐出版社，1999年，第220页。



与理解现代舞在新中国建立以来 17 年的历史时期中的命运一样，在我们认识了这一时期的特定社会历史原因后，也就能从客观上理解为什么在那一最革命的年代，芭蕾这一最为贵族化的艺术样式，却能在中国那一特殊的年份，得到最充分的发展，那就是前苏联的影响与作用。由于西方一些国家在政治上、经济上的敌视和封锁，我们在经济上、政治上、文化上都采取“一边倒”的方针，这“一边倒”就是倒向前苏联。前苏联是世界社会主义阵营中的领袖、老大哥，在经济、政治、文化上，全世界社会主义阵营中的国家在前苏联面前都称为“小弟”，都唯前苏联的“马首”是瞻，在这里起决定性作用的仍旧是经济和政治的因素，所以，我们就能够理解在那“最革命”的年代，芭蕾舞剧却能够像“关不住的女儿”一样在中国畅行无阻发展的真正原因。

### 思考题

1. 理解与把握当代中国舞蹈发展（前 17 年）的国际、国内的社会环境。
2. 认识与掌握贯穿那一时期中国发展的文艺思潮和政治要求。
3. 思考当代中国舞蹈（前 17 年）“单纯的美”这一审美特征的含义。
4. 思考当代中国舞蹈自身发展历程中与经济、政治、文化的联系。

### 第三章 当代中国的舞蹈（下）

（1965 年—2000 年）

#### 第一节 当代中国舞蹈在“文化大革命”时期的畸形流变

73

当代发生的“文化大革命”是一场十分特殊的政治运动，它影响之广，危害之烈，可以说在新中国成立以来是空前绝后的。“文化大革命”给中国的经济带来灾难性的崩溃，给中国的政治带来超乎异常的混乱和祸害，也使当代中国的文艺遭到全面的摧残和践踏，造成“百花”凋零，“一花”畸形独放的局面（“一花”就是“样板戏”）。关于“文化大革命”，中共中央在《关于建国以来党的若干历史问题的决议》中，有一段定性的话语：“历史已经判明‘文化大革命’



是一场由领导者错误发动被反革命集团利用，给党、国家和各族人民带来严重灾难的内乱。”这个“灾难严重的内乱”反映在当代中国的舞蹈事业发展上，是畸形流变，全面瘫痪。所谓畸形流变，是在“文化大革命”时期，舞蹈舞台上只有芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》作为样板戏得以行政命令式的广泛普及和推广，其余的民族、民间舞蹈一律被斥之为“封、资、修”的毒草被封杀、铲除。一时间，全国舞台上，几百上千个洪常青、吴青华、白毛女在“跳跃”，芭蕾在中国舞台上一花独放，一家独尊。这种畸形的局面带给今天的思索应当是深刻的。而这种畸形的流变带给今天的中国舞蹈界，带给中国大众审美意识上的隐性祸害在以后还将显现。所谓“全面瘫痪”，是指全国除演出样板戏的团体外，全部被停止活动，人员下放到“五七”干校，接受“斗、批、改”。从那时起，全国上千个音乐舞蹈团体，处于实质上的“停办”，原本正常发展的事业被人为地中断，全国的舞蹈事业已经处于“停滞”状态。

在“文化大革命”期间，由林彪、四人帮结成的反革命集团为达到他们的政治目的，在文艺界鼓吹和推行他们反动的“文艺思想”和创作原则，他们实行对新中国成立17年来中国文艺（包括舞蹈）界采取全部否定的策略，称其为文艺黑线专政，所产生的优秀作品全是“封、资、修”的毒草；在否定了17年文艺界的成就后，提出他们的文艺理论——“根本任务论”。所谓“根本任务论”，是指分别在1966年和1975年，由林彪、四人帮写作班子集中提出的统治当时的文艺理论和指导思想。1966年，《部队文艺工作座谈会纪要》中明确提出“我们要满腔热情地——努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”。在1975年出笼的《京剧革命十年》一文中更加明确地提出：“无产阶级明确提出，塑造无产阶级英雄典型

是社会主义文艺的根本任务，这就从根本上划清了我们的文艺运动同历史上一切剥削阶级文艺运动的界线。”这个“根本任务论”的提出和推行，实质上就是给各门类艺术工作划定了一个框框，只要是符合“根本任务”的，就是无产阶级的；而其他则统统是封、资、修——剥削阶级的。这个理论的有害之处在于它是违反艺术创作规律的；其次，完全抹杀和无视各艺术门类的差别，实质上等于取消某些艺术门类，如相声，如山水、花鸟画，再如工艺品、实用艺术等，当然也包括抒情舞，因为上述艺术门类根本无力担负起“根本任务”。与“根本任务论”相呼应，“四人帮”一伙又提出了文艺创作的方法和原则，那就是盛极一时的“三突出”的原则。所谓“三突出”的创作原则是，“在所有人物中突出正面的人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出中心人物”。“三突出”的创作方法和原则的推行，造成了在文艺创作这一最为活跃、最为丰富的领域，却形成了千篇一律，概念化、公式化充斥和横行的局面。“根本任务论”和“三突出”创作原则，统治中国文艺界达十年之久，其危害是造成大量概念化、公式化的文艺作品横行，禁锢和扭曲了人们的审美观念和文艺思想。

在“文化大革命”那一特殊的年代，舞蹈事业与文艺界的其他领域一样，备受践踏与摧残，“三突出”和“根本任务论”在舞蹈界大肆泛滥。它具体表现在：

1. 革命样板戏的畸形普及：《红色娘子军》《白毛女》两部舞剧形成了普及的热潮。1967年6月，《人民日报》发出了“把革命样板戏推向全国去”的号召。之后，于1969年10月《红旗》杂志第十期发表文章，提出“学习革命样板戏，保卫革命样板戏”的口号。在“文化大革命”那样的政治形势下，对待样板戏的态度竟然成为革命与不革命甚至是反革命的界别。于



是，作为革命样板戏，在舞蹈界，《红色娘子军》《白毛女》两剧就得到了史无前例（也可以说是空前绝后）的畸形普及。这种畸形的大普及、大发展，一方面形成了全国舞蹈舞坛上，成百上千个洪常青、吴青华、喜儿在“跳跃”的景观；一方面对当时和现在的舞蹈观念、审美心理造成了潜移默化的负面影响。

2. 1976年1月在北京举行了全国舞蹈（单、双、三人舞）调演。这次调演的指导思想是“以阶级斗争为纲”，学习革命样板戏的创作经验，以“三突出”的创作原则，满腔热情的塑造工农兵的英雄形象。在这次会演中，产生了被称为“反映阶级斗争的好作品”《铁路哨兵》《金色种子》《渡口》等作品。而历史证明，这些在当时被称为好作品的舞蹈，却是概念化，毫无生命力的作品；而真正的优秀作品却拂去岁月的尘垢，今天仍发出它诱人的艺术魅力，如《水乡送粮》《火车飞来大凉山》《老两口送饭》等，都是这次调演中涌现出来的优秀作品。

3. “文化大革命”时期，全国人民的文化娱乐生活是十分单调的。对于这种现象，广大人民是不满意的。对这种文艺畸形发展的现象，毛泽东也有所察觉。于是在1972年，毛泽东对“现在的电影，文艺作品少了”提出了批评。在毛泽东的直接干预下，文艺创作开始有了松动，有了些文艺团体，文化部门在借助样板戏的普及而恢复工作后，也抓起了新的创作。这一时期的代表性作品主要有：舞剧《沂蒙颂》《草原儿女》，舞蹈《喜送粮》《雪山上的好门巴》《战马嘶鸣》。由于是在特定的年代产生的作品，像《草原儿女》这样的作品存在着“三突出”创作原则的影响和较为严重的痕迹，它在很大程度上影响了作品的艺术性。

“文化大革命”在当代中国的发生，自有它十分错综复杂的社会原因，而“文化大革命”时期舞蹈艺术被引入到以塑造工

农兵英雄人物为根本任务和以“三突出”为创作原则的畸形发展道路上，应当说，有许多历史的经验和教训值得总结和给我们今天以启示。

1. 中国的“文化大革命”所造成的政治悲剧，不能不说是个人崇拜发展到极端，导致专制主义的悲剧，这一悲剧中包括了知识分子在内的全民族的文化心理中的悲剧性因素在内。

2. 中国传统文化中“文以载道”积极介入现实生活的积极因素，如不加以正确的、积极的把握和引导，其包含着与政治简单地等同这一因素被不恰当地引发，会导致艺术作品的概念化、公式化、简单化。而这一概念化、公式化、简单化的艺术创作模式，往往会以“干预生活，积极介入现实生活”的面貌而出现，并较为容易地被大多数人的观念所认同。

3. 任何一个国家，不管它属于哪一种政体和意识形态，其对文化艺术的控制和导向都是必需的。只有通过国家主流意识形态对各种思潮（包括文艺思潮）的有效引导和整合，才能凝聚人民大众的思想和情感。在这一点上，所有国家和民族都是一样的。问题的重点在于，国家主流意识形态应当采取一种什么样的手段和方法来贯彻自己的意志，以一种什么样的心态来实现自己的意志；是以开放的、兼蓄包容的，还是专制的、封闭的。两种不同的心态和方法，不仅仅体现一个国家和民族对待文化艺术的态度，更体现出该国政权掌握者们自身的气度和自信。与此同时，在确立了国家主流意识形态对意识形态领域的有效整合指导思想以后，用一种什么样的制度或机制来保障和保证，能够沿着这条正确的道路，排除掉一切来自人为的干扰来实现这个目标，则是关系到良性秩序的建立问题。近来，有关人大代表提出文艺立法，笔者理解，是想从法制的角度，从根本上保障正确的文艺指导思想长久而稳定的实施。



4. 在具体对待和认识“文化大革命”时期的舞蹈作品的时候，应当将包含着广大舞蹈工作者的心血所创造出来的优秀作品与林彪、“四人帮”所强力推行的文艺创作“根本任务论”和“三突出”创作原则的指导思想下所产生的“概念化”、“公式化”作品区别开来，如革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》与《铁路哨兵》《渡口》等。

5. 应当认识到，艺术家特别是艺术创造者，应当是一个对国家、民族、社会有良知的人，他应当具有优秀的政治素养，精湛的艺术技能，正直的人格品质。在“文化大革命”时期，产生了被后来所承认的优秀舞蹈作品，这些作品的产生应当是以上综合素养的最好反映。一位真正的、正直的艺术家，应当对社会、国家、民族、人民负起责任，不随波逐流，不阿谀奉承，始终坚持以自己的良知，反映和表现人类的“真、善、美”。

6. “文化大革命”所留给我们的苦痛，从特定的意义讲，是一笔财富，它用历史的教训告诉我们，在艺术发展的历程中，我们既要以艺术家的良知，对社会、国家、民族切实负起责任，以自己的身躯去舞动出“真、善、美”，积极地干预和介入现实生活。同时，又要防止将艺术作品与政治概念简单地划等号。我们不能因为反对艺术作品的概念化，而走向另一个极端，即推崇艺术作品是纯粹的个人意志、情感的宣泄，进而对现实生活不闻不问。那种逃避生活，逃避责任，将艺术作品看作是个人意志、情感的宣泄的思想和行为同样也是不可取的。

“文化大革命”留给我们许许多多值得引以为戒的教训，在今天，重拾这个话题，正是应了“以史为镜，可以知得失”的古语。

当噩梦般的“文化大革命”终于成为历史，当历史进入当



代中国改革开放时期以后，我们所面临的是同以前所完全不同的世界。即使是在舞蹈艺术领域，其所产生的万千新气象也是前所未有的，更是当时的人们所始料不及的。于是，我们不得不将目光再向今天聚焦，以我们的理性去探究当代中国自 20 世纪 70 年代末到 20 世纪末，当代中国舞蹈在置身于中国社会急剧变化、发展中而出现的巨大而多彩的变化，从中能够得出一些有益的启迪。同样，我们也要知道，近距离地观照是最为艰巨的一项事情。对于还在发生着的今天的中国舞蹈，我们怎样透过现象，去理出它的头绪，去揭示它的面目呢？所有这一切，都是需要勇气和力量来完成的。于是，我们也就更需要同学们的理性和睿智，让我们一道来做这道难题。

### 思考题

1. 了解和认识“文化大革命”时期舞蹈发展的畸形流变和全面瘫痪现象。
2. 思考“文化大革命”对舞蹈艺术发展所造成的灾难性影响及其启示。

79

## 第二节 当代中国新时期的舞蹈艺术

1976 年 10 月，“四人帮”被粉碎，它标志着“文化大革命”的彻底结束，中国的历史翻开了新的一页。1978 年，党的十一届三中全会召开，中国进入了改革开放的新时期。从此，当代



中国舞蹈事业的发展进入了一个春风和谐的新时代。自党的十一届三中全会以来，到 20 世纪末，我们暂且将这一时期称作当代中国的新时期。舞蹈艺术在这一时期里的发展，汇同于时代的交响，交织在整个文艺思潮中，呈现出以下几个阶段：

1. 第一阶段（1977 年—1979 年）
2. 第二阶段（1980 年—1989 年）
3. 第三阶段（1990 年—1999 年）

以上的阶段划分，大致上是按照年代和舞蹈发展进程中所呈现出来的基本特性来划分的，其中内在的联系和延续是不可分割的。

要叙述和讲解当代中国舞蹈发展，并从中得出一些规律性的启示，将是一件十分困难的事。因为，当代中国在这一历史时期，正经历着它前所未有的剧变，这种社会的剧烈变革反映在文化艺术上，直接地表现为以下几个方面：一是“文化地图”的边界日渐模糊；二是大众文化、市场文化的兴起，它几乎主宰了人们的趣味和情调；三是在世界经济、文化相互交融，渐趋一体化的时代，文化艺术在各个国度的发展进程中呈现出一种多元化的价值趋向和多格局的发展趋势。就当代中国的舞蹈在新时期的发展来看，以上几种情况都实际的存在。为总体地把握当代中国舞蹈在新时期的发展，我们先对这一时期的社会文化背景作一个大致的勾勒和介绍。

### 一、文化地图由清晰而渐变模糊

人的生活方式和行为方式，是受到人所处的社会文化环境的制约的。这种制约，隐形地但却强有力地规定着我们的思想行为方式、情感表达传递方式和生活方式。形象地说，我们都受制于“文化地图”为我们标示的方向。所谓“文化地图”，是

由意识形态、价值观念、偶像认同以及经典文本的持续表达构成的，它是统治我们意识的观念形态。

意识形态是一个人进入并生活在一个社会中的许可证书。一个人只有通过教化与一种意识形态认同，才能被与以这种意识形态为主导思想的社会认同。所以老黑格尔告诉我们，一个人在社会中接受的教化越多，他在该社会中就愈有现实力量。可以说，每个人都受到某一种意识形态的教化和规范。

价值观念是人们行为方式的准则和尺度。人们因此而确定自己的行为 and 关怀目标，并以此对事物作出判断，也习惯并认同于社会以这一尺度对自己作出评价。一般来说，有益的、善的、美的，被认为是具有价值的，如最近国家颁布的《公民道德建设实施纲要》中指出“当前，社会的一些领域和一些地方道德失范，是非、善恶、美丑界限混淆，拜金主义，享乐主义，极端个人主义有所滋长，见利忘义，损公肥私行为时有发生，不讲信用，欺骗欺诈成为社会公害”。所以，要在全社会大力倡导“爱国守法，明礼诚信，团结友善，勤俭自强，敬业奉献的基本道德规范”。

偶像认同是意识形态教化和价值观念流行的必然结果，它以时尚的形式传达出不同时期的意识形态取向和价值目标在民众中的反映。在文化地图上，它最具短期效应，在相对时间里，它就是方位和目标。在开放的社会里，它的功用甚至可以取代意识形态的刻意教化。

经典文本，是人类共同拥有的文化遗产，它总是同人性、崇高、理想、正直等联系在一起，在文化地图上，它为人们指示着终极性的目标。

意识形态，价值观念，偶像认同，经典文本共同构成了文化地图，这个文化地图从不同的角度为我们的生活和行为标示



着方向，使我们能够找到明确的意义世界。但是如同自然界一样，文化地图不是恒定不变的。特别是在社会变革期，当人们与历史失去联系之后，原有的文化地图就失去了它的时效和有效性。于是人们就不能够在文化地图上明确自己的位置，思想、行为方式也就方向不清。在当代中国的 20 世纪 90 年代以来，社会所产生的巨大的变化，产生了巨大而激烈的文化冲突和心理冲撞，在这样的社会文化环境下的中国舞蹈艺术，必然经历着这一剧变所带来的种种变化，而这种变化也必然全方位、多角度地、多层次地反映在舞蹈发展的历程中。

二、市场文化的兴起，动摇着主流、精英文化的中心地位，重塑着大众的文化趣味

文化的开放是改革开放的重要内容，随着社会主义市场经济体制的确立，市场经济规律成为社会生活中的主导，在市场经济规律的作用下，市场文化成为市场经济的必然产物。市场文化它以中性的面目出现，消解着文化一体化的中心地位；它在市场经济规律的支配、作用下，在温情脉脉、新奇刺激的外衣包装下，将一切文化形态和资源都纳入其追逐利润的目的之下，并且以一种想象的方式，向人们展示着它多彩多姿的魅力，而不与人们的生存现实发生直接的关联。市场文化具有极大的解构能力，当它存在之时，它与主流文化形态和精英文化形态的激烈冲突就已在所难免。在这样的一种局面下，当代中国舞蹈艺术的发展，必然会受到这种环境制约下的文化冲突的影响，而市场文化在舞蹈中的恣意发展，本身也在消解它原有的政治热情和中心地位，舞蹈也难以保证它的相对单纯性，一种更为开放的舞蹈发展格局在新时期已经形成。

三、全球经济一体化趋势的加剧，促使文化交流交融的进程加快，舞蹈文化也在一种新的重新整合的局面下，重新审视与发展自己

全球经济一体化的发展趋势，是一个不以人的意志为转移的客观事实。在当今世界里，各国、各民族的经济都汇入全球经济发展的总格局中，哪家伤风、感冒必会引起另一家的咳嗽，甚至是发烧，谁也不能孤立地存在于全球经济发展的格局之外，已经是一个不争的事实。伴随着经济的全球一体化，文化间的相互交流，交融也愈加频繁，相互间的影响也更加剧烈，特别是经济发达国家的文化类型和发展模式对落后国家文化发展的侵入更加明显。在这样一个社会文化环境愈来愈明显地呈现出国际化的趋势里，当代中国的舞蹈在新时期的发展就更加多样化。纷繁的、多姿多彩的舞蹈形态，各式各样的舞蹈种类，在中国当代并行不悖地存在着。中国当代的舞蹈确实面临着多元化发展与冲突的格局。

综合以上三条对当代中国舞蹈发展社会文化环境的简要描述，就可以感到我们现在所处的文化环境是多么的丰富和纷繁，但我们却别无选择，只有循着这样一条道路走下去。



### 第三节 新时期舞蹈发展的第一阶段

(1977 年—1979 年)

1976 年 10 月,“四人帮”被一举粉碎,它标志着“文化大革命”继续坚持下去的条件已经不存在,标志“文化大革命”的实际结束,特别是在党的十一大召开以后,明确宣布“文化大革命”以粉碎“四人帮”为标志结束了。在当代中国舞蹈界,“四人帮”的被粉碎,“文化大革命”的结束,意味着压在人们身上的紧箍咒被彻底击碎。舞蹈界、舞蹈事业又迎来了一个新的春天。在 1977 年—1979 年三年时间内,当代中国舞蹈经历了几次大规模的艺术活动,标志着新的艺术春天的来临。

1. 清算“四人帮”的流毒,复、排演了一大批被“四人帮”否定的优秀节目。
2. 积极创作,以高涨的政治热情,歌颂领袖,缅怀英雄。
3. 在庆祝新中国成立 30 周年的献礼演出中,产生了一大批好作品。
4. 召开了舞蹈家协会第四次代表大会,从组织上和理论上对“四人帮”造成的舞蹈界内的流毒予以肃清,提出了新的奋斗目标。

#### 一、复、排演了一大批优秀节目

自 1977 年—1979 年,随着“四人帮”的打倒和“文化大革

命”的全面结束，舞蹈界突出地以复、排演新中国成立 17 年来的优秀作品这样的一种形式，来批判“四人帮”对舞蹈事业的破坏。

在 1977 年—1979 年期间，一大批优秀作品先后复排：

1. 1977 年初，复映舞台艺术片大型音乐舞蹈史诗《东方红》。

2. 1978 年，北京复演舞剧《宝莲灯》，上海复演舞剧《小刀会》，广州复演舞剧《五朵红云》，中央芭蕾舞团复演《天鹅湖》。一时舞台上佳作连台，各地纷纷恢复上演了一大批优秀舞蹈节目。

3. 为抒情舞、表现花鸟鱼虫等多样题材、多种风格的舞蹈作品正名。

对于这种艺术上的强烈反差现象，前苏联的马克思主义理论家普列汉诺夫在他的美学论著《论艺术》中曾经明确地指出：“很大一部分习俗的起源是由于对立的原理引起的对立。‘它是社会原因引起的。’如塞内冈比亚妇人中因贫富的差距而引起审美趣味的差异是十分明显的。”由阶级斗争所引起的对立原理的心理作用强烈地反映在审美概念上。他在书中列举了莎士比亚在法国和英国的实例。法国、英国的贵族们认为莎士比亚的戏剧作品是一个“烂醉的野蛮人”写出来的，《罗密欧与朱丽叶》是糟糕的，《仲夏夜之梦》是愚蠢的和可笑的剧本，而《奥赛罗》是平平常常的剧本。与贵族阶级不同的是，在英国、法国具有民主主义思想和平民的观众，则对莎士比亚的剧作表现出一种持续而强烈的爱慕。这就是由阶级间的斗争，由对立的心理原理所起的作用，导致审美趣味的差异和变化。当代中国在 20 世纪 70 年代末期的舞蹈现象，再一次证明了普列汉诺夫理论的一语中的。那些被“四人帮”及其爪牙所否定的作品，被斥



为封、资、修的毒草恰恰是人民群众所喜爱的作品，那些表现花鸟鱼虫类的舞蹈作品也正是具有艺术魅力的好作品，而被他们所认定的革命的“好作品”却被时代和人民所唾弃了。

二、高涨的政治热情，积极创作了许多歌颂领袖，缅怀英雄的作品

在与林彪、“四人帮”的斗争中，人民群众所压抑的愤怒在打倒“四人帮”以后，在舞蹈界通过缅怀、歌颂领袖、英雄人物事迹迸发出来，如成都市歌舞团1978年创作演出的《永远的纪念》，中央歌舞团的女子群舞《红云》，北京舞蹈学校的现代芭蕾舞剧《红岩青松》，芭蕾女子独舞《缅怀敬爱的周总理》都以中国人民所敬仰的周恩来总理为创作源，集中抒发了人们对领袖的缅怀之情，从另一个侧面反映了人民群众对“四人帮”一伙的痛恨。与此同时，沈阳军区前进歌舞团创演的大型舞剧《蝶恋花》，总政歌舞团创演的大型舞剧《骄杨颂》，中央芭蕾舞团创演的舞剧《骄杨》，三部以毛泽东的词《蝶恋花·答李淑一》为题材，以舞剧这一艺术表现手段，从另一个侧面表达了文艺工作者对“四人帮”的痛恨之情。

三、歌颂为真理而献身的勇士

在“四人帮”横行之时，曾有许多英勇的共产党人，对“四人帮”的倒行逆施，挺身而出，进行过不屈的斗争。其中，张志新烈士便是其中杰出的一位斗士和勇士。在“四人帮”被打倒以后，舞蹈界以张志新烈士为原型，由沈阳军区歌舞团和总政歌舞团在两地同时创作了两个不同类型的舞蹈，分别命名为《无声的歌》和《割不断的琴弦》。除此以外，总政创演的《刑场上的婚礼》等，也同属这一类作品。



#### 四、在庆祝新中国成立 30 周年的庆祝活动中，产生了一大批优秀舞蹈作品

为庆祝新中国成立 30 周年，由国家文化部主办，自 1979 年 1 月 5 日至 1980 年 2 月 7 日，在北京举办了献礼演出。其时间持续之长，范围之广，规模之大，为历史之最。先后共有 137 台剧目参加了这次献礼演出，其中舞蹈（包含舞剧和歌舞剧）就有 28 台，占 1/5。这些剧目，绝大部分是打倒“四人帮”以后，解放思想、积极创新的成果，因此，在选择题材、选用的体裁、所表现出的风格上都显得十分丰富多样，在思想性和艺术性上，都有新的发展和突破，并且达到了一个新的高度。在这次献礼演出中，舞剧《丝路花雨》获创演二项一等奖，舞剧《召树屯与楠木若娜》获创作一等奖，《文成公主》获演出一等奖。获一等奖的舞蹈有《观灯》《为了永远的纪念》《彩虹》《割不断的琴弦》等作品。在这一时期，全国各地的舞蹈创作十分活跃，其中，舞剧作品和舞蹈作品均大量涌现，如上海歌舞团创作的舞剧《半屏山》《奔月》等作品，南京前线歌舞团创演的《金凤凰》；舞蹈作品，除已举例的以外，还有《泉边》《鹤舞》《出征》《保育员》《看水员》等等。

综上所述，我们可以感到，舞剧、舞蹈在题材内容，形式体裁，风格表现的多样性上是较之以前更加广泛和丰富了，与“文化大革命”时期更是有天壤之别。这种变化的根本原因来自政治上的“拨乱反正”。1978 年 12 月，党的十一届三中全会召开，从思想和路线上确立了中国以社会主义经济建设为中心的正确路线，进一步强调和倡导解放思想、实事求是的政治思想路线，这一“拨乱反正”的重大举措在舞蹈界的实践就是对新中国 17 年来的成绩予以了充分的肯定，对以社会主义建设为中



心这一工作重点的转移，就舞蹈事业如何为之服务做了要求，对“双百”方针的贯彻、“二为”方向的坚持做了进一步的强调。它具体地反映在中国舞协的第四次代表会上和文化部周巍峙、林默涵两位副部长的讲话上。如林默涵说，文艺工作要适应新形势，首先是要繁荣创作，努力反映实现四个现代化伟大事业中的各种英雄事迹，鼓舞人们为“四化”奋斗。同时，他还指出，为适应人民的多种需要，艺术作品的题材应当广泛，艺术品没有样板，必须保证有个人的独创性和作品的多样化，这就为舞蹈事业的发展提供了新的正确的政治保证。

### 思考题

1. 总体把握新时期舞蹈发展的社会背景。
2. 掌握新时期第一阶段舞蹈发展的主要现象。
3. 理解“对立的原理”所引起的审美趣味差异及其在当代中国舞蹈发展历程上的表现。

## 第四节 在洋溢着欢乐的文化氛围里 走向开放的新时期舞蹈

(1980年—1989年)

20世纪80年代，当代中国的文艺界，弥漫在这样的一种文化氛围中：一方面洋溢着乐观主义，另一方面充满着感伤和探索、追求的文化气息，这两者共同构成了20世纪80年代占据

着主导地位的文化背景和文化氛围。产生这种文化氛围的原因有两个重要的时代、社会背景：一是党的十一届三中全会的召开，它标志着中国在社会主义革命和建设上的全面“拨乱反正”，重新拾起近代中国百年来富国强民，实现现代化的梦想，确立将全党、全国的工作重心转移到经济建设上来的战略方针；另一个是重新确定解放思想、实事求是的思想路线，为主流意识形态权威的树立，奠定了必要的政治基础。当代中国的舞蹈便是在这样的一种文化氛围下发展自己，并呈现出合乎自身规律的特点。

20 世纪 80 年代，有首著名的歌曲，名字叫做《年轻的朋友来相会》，它的歌词是这样的：

年轻的朋友们，我们来相会 / 荡起小船儿，暖风轻轻吹 / 花儿香 / 鸟儿鸣 / 春光多明媚 / 欢歌笑语伴着彩云飞。啊，亲爱的朋友们 / 让我们自豪地举起杯 / 挺胸膛 / 笑扬眉 / 光荣属于 80 年代的新一辈。

这首歌词写得充满了诗意和理想主义情怀，配以轻快，欢乐的旋律，唱出了 80 年代青春、多情、单纯和充满期待的幸福感。它透现出那个时代特有的一种乐观主义氛围。在那里，没有迷惘，没有怨恨，所有的只是欢乐和期待，人们精神和情绪是高昂的。它与其他歌曲如《外婆的澎湖湾》《我的中国心》《金梭和银梭》以及充满着英雄主义礼赞的《血染的风采》等一道，印证了 80 年代这一特定而伟大的时代所特有的一种文化氛围，这种反映表现出当代中国的民族文化心理和审美情趣。当代中国的舞蹈在这种文化氛围下展开了自身多彩、开放的发展之路。

1980 年夏季，在海滨城市大连，由国家文化部和中國舞協共同主办，举行了第一届全国舞蹈（单、双、三人舞）比赛。



从这届舞蹈比赛上产生的优秀舞蹈作品来分析，大致有以下四类的文化走向：第一类是以明快的充满着欢乐向上的情绪，表达着人们对幸福生活的歌颂、憧憬与期待，如独舞《水》《海浪》，双人舞《追鱼》《啊！明天》《塔里木夜曲》等作品；第二类表达对英雄主义的礼赞，如《再见吧！妈妈》《金山战鼓》《无声的歌》；第三类是表现出对内心世界的追求与探索，对未来的求索，如《希望》等作品；第四类是表现出一个文化上的古典主义倾向，如《敦煌彩塑》。这几类作品表现出的文化走向，再加上民族民间舞在内涵上和思想主题上的着意开拓和在艺术创作上现代创作手法的运用，构成了80年代舞蹈事业发展的主调与交响中的主旋律。

以1980年第一届全国舞蹈比赛（单、双、三人舞）为发端，当代中国舞蹈迎来了争奇斗妍的新时期、新局面，为便于掌握，我们将这一时期的舞蹈现象作一个大致的分类与归纳。

### 一、全国第一、第二届舞蹈比赛和全军舞蹈比赛

全国第一届舞蹈比赛于1980年盛夏（8月1日—7日）在海滨城市大连举行。全国第二届舞蹈比赛于1986年盛夏（8月5日—8月13日）在北京举行，同时，由中国人民解放军总政治部主办的全军舞蹈比赛于1986年8月2日在北京举行。这三次全国性的舞蹈活动，集中地反映了20世纪80年代中国舞蹈艺术的总体格局和文化走向。在第一届全国舞蹈比赛中，涌现出了如《金山战鼓》《再见吧！妈妈》《追鱼》《水》《海浪》《塔里木夜曲》《小萝卜头》《敦煌彩塑》等优秀作品；在第二届全国舞蹈比赛中，涌现出了如《海燕》《黄河魂》《奔腾》《踏着硝烟的男儿女儿》《雀之灵》《新婚别》《小溪、江河、大海》等优秀作品；在全军舞蹈比赛中，又涌现了《士兵进行曲》《秦王扫

六合》《盛京建鼓》《囚歌》《祥林嫂》《采蘑菇》等优秀作品。综合上述的优秀作品，我们可以看出这一时期的舞蹈在文化上的走向。

1. 礼赞革命英雄主义，如《再见吧！妈妈》《踏着硝烟的男儿女儿》等作品。

2. 歌颂中华民族英雄历史人物、革命先烈，传达出当代人的精神追求，如《金山战鼓》《小萝卜头》《囚歌》《秦王扫六合》等作品。

3. 以意境的追求，雄浑气势的渲染表达出一种情感情绪走向与力度，表达一种思想的作品，如《海燕》《黄河魂》《奔腾》《小溪、江河、大海》等。

4. 以一种明快的情绪意象，表达出一种乐观的、积极向上的情调，传递人们对幸福生活的追求与向往，如《追鱼》《水》《啊！明天》《雀之灵》《采蘑菇》。

5. 对舞蹈历史文化追寻，在文化上高扬古典精神的作品，如《敦煌彩塑》《秦王扫六合》。

6. 在文学名著中，重新诠释生活感受的作品，如《新婚别》《祥林嫂》等。

从以上作品所透现出来的文化走向看，在 20 世纪 80 年代这一时期中，对革命英雄主义的礼赞和洋溢着乐观向上而明快的情调是这一时期舞蹈发展的主调。同时，它表现出题材选择领域的扩展，审美视角的解放，创作手法的丰富和舞蹈艺术自身规律、特征的把握与表现的提高与丰富。它突出地表达出当代中国舞蹈正逐渐趋于成熟。产生这种可喜局面的基本社会背景，如前所述，是党的十一届三中全会的召开，重新确立了解放思想、实事求是的思想路线；重新确立以现代化建设为中心的建设社会主义祖国，开创社会主义建设事业的正确方向，它



重新燃起了中国人民延续百年的富国强民之梦想。理想的树立势必导致热情的高涨，同时这种高涨的理想与热情，使得一代舞蹈人发自内心地讴歌英雄主义、讴歌新生活。新的精神追求，这是这一时期革命英雄主义与乐观主义在舞坛弥漫的主要社会文化原因。从舞蹈自身发展的角度认识，如同已有人指出的那样，在上述的舞蹈活动中，所表现出舞蹈“创作主体意识的觉醒”和“舞蹈艺术特征的复归”以及“形式多元化的发展”，是最显著的变化和特点。而也正因为如此，才真正显示出舞蹈艺术摆脱长期束缚在为政治简单的服务的桎梏，完整而健康地走上符合自身发展规律的道路，这一点不仅体现在上述的全国、全军舞蹈比赛中，也体现了这一时期舞蹈发展的其他方面。

二、以舞剧《丝路花雨》为发端，一种在文化上的古典精神的回归和历史文化传统的表达在这一时期被空前地张扬

1979年，自大型舞剧《丝路花雨》创演成功，获得巨大的反响以来，配合着整个文艺思潮中的传统文化热和寻根热，舞坛上曾一度高扬着古典精神和历史文化传统的旗帜。它主要从歌舞和舞剧这两大类别中得以体现，如1982年陕西省歌舞团首演的《仿唐乐舞》，1983年湖北省歌舞团首演的《编钟乐舞》，1984年武汉歌舞剧院首演的《九歌》，1989年北京歌舞团首演的《盛世行》等大型歌舞作品；在舞剧作品方面，其题材涉及的时间跨度几乎遍及中国古代史的各个朝代，如舞剧《凤鸣岐山》《孔子畅想曲》表现先秦文化，《秦俑魂》表现秦代文化，《孔雀东南飞》《铜雀伎》、《屈原》《项羽》《霸王别姬》《七盘舞》等舞剧、舞蹈作品表现汉代文化；《木兰飘香》表现魏晋南北朝的故事，《长恨歌》《杨贵妃》《文成公主》则与《仿唐乐舞》《长安乐舞》一道，表现出盛唐气象，《岳飞》反映出宋代

的民族斗争，《牡丹亭》《画皮》《梁祝》等作品则取材于明清的戏曲或小说，具有那一个时代的特点，而《红楼梦》《林黛玉》则与歌舞《盛世行》、舞蹈《盛京建鼓》等一道，具有清代的特征。

绵长的时间跨度，涉及了中国古代的几千年历史。综观这些作品，从其共同构成的文化空间占有形式来看，《仿唐乐舞》《长安乐舞》《杨贵妃》等代表的中原文化，以《九歌》等为代表的江汉文化，以《云岗曲》为代表的鲜卑文化，以《盛世行》《盛京建鼓》为代表的满族文化，以《丝路花雨》《文成公主》等为代表的中原文化与异域文化的交流。就上所述来看，20世纪80年代，以高扬古典文化精神为旗帜的舞蹈，它表现出的一个基本特点就是巨大的时空覆盖面。在那一时期，这一古典文化精神在舞蹈上的回归与复兴，其速度是快速的，范围是广阔的，规模是巨大的，就其整体而言，它远远超过了新中国成立以来任何一个历史时期。它留给人们探索与研究的空间与它的规模和范围一样是巨大的。就其社会历史文化传统来看，中国文化传统中自古以来就有诗、歌、舞三位一体构成“乐”的艺术表现传统，这一艺术表现形式，由于其集说唱、舞蹈为一体，便具有较大的、较自由的艺术空间，也能更为自由地表达出创作者的主观审美态度和思想、情感，一直被人们所运用。这一文化传统，延续至当代，便有了《人民胜利万岁》《东方红》《中国革命之歌》，便有了《仿唐乐舞》《编钟乐舞》，也便有了直至今日，无论是政治性的庆典活动，还是商业性庆祝活动中，歌舞这一艺术表现形式的存在。在当代的今天，包括今后，它都将极广泛地被运用。

由于中国有着悠久的历史文化传统，它为各门类艺术的创造提供了取之不竭的题材源泉，这是一个客观的基础，再加上



新中国建立以后，无论从历史文化传统的角度和当代中国特定的政治、文化、经济角度，爱国主义是一直高扬的一面旗帜，而爱国主义在大多数情况下，总是与民族主义交织在一起。在当代中国初期，便提出过舞蹈艺术创作的“革命化、民族化、群众化”的三化方向，而这民族化的最佳诠释便是古典文化精神的张扬与表现。而当中国在打倒“四人帮”，呈现出思想界、艺术界轻松的政治、文化氛围后，将目光投向古典的、古代的应当是最为妥帖的方式之一。因为，它在政治上是安全的，在艺术上是有价值的。谁能够对表现民族的古典文化精神的东西作更多的横加指责呢！在当时，流行着一句话，能典型的代表那一时期的政治主张在艺术创作领域的思想：越具有民族性，便越具有世界性。这一观点，综合了政治的艺术文化上的主张和思想，成为这一时期艺术创作上最具代表性的理念。所以，在那一时期，在舞蹈创作中，洞窟、壁画、图册、拓片均成为舞蹈家们热衷研究与表现的东西，可以用的都已经尝试过了。在“文化大革命”时期，文艺为政治服务被推到极致，致使艺术创作从外部形态到内部心灵都被扭曲；“文化大革命”以后出现的政治上的宽松，在文艺界出现“有益无害”的舆论，将目光投向古典的、古代的既能符合当代的审美潮流，又具有政治的可靠与安全，更能表达个人的自由意志和情感，一举几得，便成为艺术创造家们趋之若鹜的对象。

对于中国古典舞而言，在那一年代，它的地位是被大大提升了。如此巨大数量的舞剧、舞蹈、歌舞作品所构成的中国古典舞，确实是以前所不能比拟的。中国古典舞的语汇体系被极大地扩容了，无论是汉代的束腰扬袖，还是唐代的飞旋踏歌，都占有一席之地；而占主导地位的便是融会了时代精神，吸收了外来文化的有益成分，以戏曲舞蹈为母体而脱胎出来的当代



中国新古典舞。1984年，北京舞蹈学院首届中国古典舞专业本科毕业生带给全国舞蹈界一次猛烈的冲击，它呈现给舞蹈界的是一种几乎是全新的中国古典舞，于是，就有人将它称为“中国新古典舞”、“中国舞”。它的特点是：在保持了中国戏曲舞蹈中沉淀下来的，积淀着中国历史文化传统精神在身体文化上的“拧倾圆曲”形态特征和动作运行规律“从反向做起”的逆向动作规律的运动时空观、得意忘形的人体审美观的同时，以科学和理性的观念、方法，吸取了包括中国武术，外来文化中的芭蕾舞、现代舞的方法和某些动作规律、方法，使得中国新古典舞更具有时代性。从形态上它更加挺拔，修长，升腾，并体现了努力向上，向外拓展的意识；在动的规律上，它或抑扬顿挫，或升腾盘旋，或行云流水，显得更加成熟与丰富和丰满，它极大的丰富了中国古典舞的舞蹈语汇系统，呈现出一个相对较为完善的舞种体系所具有的成熟感和魅力。舞蹈是动作语汇的集中体现，中国古典舞这种在身体形态、动作语汇系统的丰富，为中国古典舞带来了实质变化，成为当代中国占主导地位的舞种之一。

以上几点，综合起来使得这一时期古典精神在舞蹈上的回归与复兴，便具有了它合理的逻辑起点和超出一般意义上的特质，也使得这一时期以中国古典舞为代表的古典舞蹈的复兴成为当代中国新时期舞蹈艺术繁荣的主要标志。

三、现代意识的复苏，现代手法的运用，呈现出舞蹈发展的多元化态势

在20世纪80年代这一时期，党和国家对文化艺术事业的发展继续采取了大力扶持的政策和政治导向，除却上述已经讲到的20世纪80年代初中期举行的全国、全军专业舞蹈比赛以



外，在 80 年代末期，1987 年—1989 年三年中，举办了三次全国性的大型艺术活动。其中，1987 年和 1989 年分别举行了中国第一届、第二届艺术节，1988 年举行了羊城国际舞蹈节和舞剧创作研讨会。在这三次大型舞蹈艺术活动中，除却前面已经提到的作品和它们所体现出的时代精神、文化走向以外，较为突出的是表现出现代意识的复兴和在创作上现代手法的运用，一时间，民族的、外来的舞蹈艺术竞相争妍，古典的、现代的、传统的、民间的百花齐放，舞蹈事业的发展真正出现了百花齐放，各种流派竞展风采的大好局面。

如舞剧作品（含主题舞蹈晚会）中，广东创作歌剧舞剧院舞剧团创作演出的舞剧《神猴调扇》，山西省歌舞剧院创演的《黄河儿女情》，大庆歌舞团的《高粱魂》，香港舞蹈团的《玉卿嫂》《黄土地》，北京军区战友歌舞团的《曹禺作品印象》等作品，再加上以现代文学名著和现实生活改编、创作的舞剧，如南京军区前线歌舞团的《繁漪》，成都市歌舞剧院的《鸣凤之死》，舞剧《高山下的花环》，济南军区前卫歌舞团，兰州军区战斗歌舞团演出的《青春交响曲》等等。这些作品共同的特点，都表现出对现代意识的宣泄与表露，创作者舞蹈主体意识的增强和创新精神的追求与探索，现代手法的大胆运用的特点。如舞剧《神猴调扇》力图探索一条雅俗共赏的“通俗舞剧”之路；《黄河儿女情》为 80 年代民间歌舞的振兴，创造性地走出一新的里程，它强烈的民族的情魂，独具特色的地方色调，现代的风格，动人的美感，表现了 20 世纪 80 年代的新水平。

总体而言，这一时期的舞蹈艺术还进入了一个“探索的世界”，这是一个向各方面特别是向内心世界探索追求、寻找的世界。探索什么呢？探索追求着人的理想，真善美的力量。生命的本质与本义，探索与这种意义世界相吻合的表现方式，探索

形式美，探索新的语言结构方式语汇系统。如舞剧《高山下的花环》，剧中人指导员蒙生的内心视像的外化，表现出人物内心思想与情感的矛盾、苦痛，甚至是煎熬。面对英雄的亡灵，英雄母亲、妻子的质朴行为与语言，他的懦弱，他的心灵的卑下无一不在受着鞭笞与煎熬，更体现出隐藏在这之后的人的良知的责难与拷问和对现行社会制度中不合理的抨击。再如《繁漪》，编导从繁漪的视角结构全剧，使事件、矛盾、人物形象、冲突等一切都演化于繁漪的主观视角，编导借人物思想的自由驰骋，从人物的内心世界的舞蹈外化，深刻地揭示了作品的思想内涵，获得极大的情感张力。再如《鸣凤之死》，鸣凤在投河前与觉慧“生离”的双人舞（心理视像的外化）等等，都是现代意识追求的具体表现，它具体地投射出这一时期文艺思潮中的“探索追求”主调在舞蹈艺术中的反映；它明显地表现现代主义艺术中诸如“意识流”等创作手法在舞蹈创作中的具体运用；它鲜明地带有这一时期人对自身、生命、意识、内心世界探求的文艺思潮特征。这一切使得中国的舞蹈艺术在舞种的划分上出现了新的问题，过去的界定很难在这些作品中得以清晰而完整、集中地区别，你很难给它以古典舞、民族舞、民间舞等舞种的界定，但它又确实是具有浓郁的中国风格和中国气派的作品，于是有人就给它以一个含混的名称叫做“当代中国的创作舞蹈”。这种现象，一方面说明了舞蹈艺术的发展已经出现了“多元化、多样化”的新格局，它很难以某一类型或舞种来予以界定；另一方面也说明舞蹈理论与研究的滞后。因为，对于那些难以作出舞种或风格界定的艺术作品，总不能长期冠以当代的、现代的，这样一种含混的，仅带有时间、年代特征的名称来涵盖。



#### 四、市场文化在悄然兴起，流行舞蹈登堂入室

中国正在追求实现现代化。实现现代化的一个基本国策，就是实行改革开放，就是确立和实行社会主义市场经济体制，这就是我们现在身临其境的社会大环境。实行改革开放，有两层基本的含义：一是经济的开放，二是文化的开放。文化开放的制约性力量，除自身的规律以外，还必然受到经济开放的制约。就文化的开放而言，它是构成改革开放的重要内容，同时，它具备以下几点特征：

1. 现代化的过程，必然要伴随着一个世俗化的过程。这一过程表现在经济上，也表现在文化上。这种文化上的表现，就是多样化时代的到来，就是文化一体化时代的彻底结束，就是文化权威话语的失落。

2. 文化的开放，必然引起对传统文化的反思，必然引起文化交流加深、加快。融合加剧的到来，必然会导致多种思想意识的并存，如马克思主义、新马克思主义、弗洛伊德、存在主义等文化思潮，以及存在于民间的流行价值观念，它消解着文化一体化时代的结构，在特定情况下会出现文化秩序的散乱和无序。

3. 文化的开放既然是一个交流融合时代的到来，就必然会导致一个文化选择机制的产生，它交流什么？融合什么？要通过国家的政策导向和民间的流行价值观念的整合来发挥作用。

4. 文化的开放必然引起市场文化的产生和出现，市场文化所具有的娱乐性，对严肃的、正统的文化艺术形式将带来巨大的冲击。

以上的几点说明了这样的一种现实，中国追寻现代化的过程，必然要伴随着世俗化的过程。这一过程，反映在文化上，

就是市场文化的兴起。而随着社会主义市经济体制的出现与确立，市场文化的便堂而皇之地登堂入室。市场文化的本质特征是市场经济的产物，它的本质特征是尽可能最大限度地占有市场并获取最丰厚的商业利润。在这一目的——利益驱动原则的驱使下，所有的文化资源都有可能被市场文化的——这一文化形态所纳入，在新的符合市场文化的原则的发掘包装以后，成为文化消费品。

市场文化的本质特征是中性文化。它没有自己坚持的固定立场，只有在市场规律支配下的利益原则。市场文化是幻觉文化，它所有新奇刺激和温情脉脉，都是以想像的方式指向人们的，它与人们的生存现实并不发生直接关联。

市场文化具有巨大的解构力、浸染力和吞噬力，它以新奇、刺激、流变为其特点，以迎合性为其手段，来为其获得商业利润，实现商业动机的目的服务。

在20世纪80年代，这一时期舞蹈发展中自然会包含这种带有市场文化特征的舞蹈形态的介入。这种介入，一般而言，它包含了三大类型：

第一，它着重表现在观念上的变动。

市场文化所具有的解构力和吞噬力，使得精英文化在一定程度上也不得不作出退让、妥协甚至是向它靠拢的姿态，如广东创演的《神猴调扇》就公开宣称它是一部力图实现的“通俗舞剧”。同时，在满足广大观众审美趣味的口号下，各种形态的舞蹈作品纷纷随着通俗、流行歌曲的流唱，摇首摆臀地登上舞台。同样，在经典的舞剧作品中，为了更进一步符合观众的审美趣味，原被删减的舞段又被重新编排后加上，如舞剧《白毛女》中的爱情双人舞。这都是作为精英文化向世俗文化变动的例证。

第二，市场文化使舞蹈成为感官刺激的有效载体，成为烘



托情绪氛围，展示色彩的工具。

市场文化的特点便是刺激。刺激性是指对人体的感官而言，它通过人视觉和听觉的综合，作用于人的心理。随着市场文化的日益兴起和繁盛，以邓丽君为起始代表的软性歌曲在中国内地广泛流行，这种流行的基础便是客观存在于民间的世俗化生活情调的需求。软性文化具有明显的商业性质，为了商业动机的实现，它的迎合性就会成为必然采取的手段。从邓丽君软性歌曲开始而兴起的流行歌曲潮，标志着一种以消费为特征的文化生产方式和文化市场的逐渐形成和蔓延，带动了娱乐业也包括文艺的商业性演出的发展。于是，各种形态的、多种舞蹈风格的舞蹈便带着它的娱乐性，堂而皇之地登上了舞台，它或激情飞扬，或柔美绵绵。这种演出状况，一方面对一体化文化状态确实带来了冲击与解构；另一方面，它也调动了世俗化的生活情调，以至于民间的低俗的欣赏趣味，稍有条件，就肆无忌惮地表现出来。在舞蹈界，对演出中存在的“露、透、瘦”的服饰现象给予了批评。但这种批评，在巨大的商业利润追逐面前，除了显示文化间的冲突外，未能起到任何作用。

第三，流行舞蹈的风行，在青年一族中形成新的文化景象。

从邓丽君的软性歌曲开始，标志着流行歌曲在大陆的流行。随着开放程度的不断加大，这种流行便在文艺的各个领域蔓延。在20世纪80年代到90年代这段时期，舞蹈界和大众的舞蹈生活中，许多令人眼花缭乱的舞蹈，伴随着各种新鲜的名词而进入大众的视野，并被迅速地接受。最先复苏的是社交舞蹈，或称为是舞厅舞，其中除了华尔兹、探戈、狐步等，还有伦巴、恰恰、吉特巴等舞种，令人目不暇接，舞厅舞的普及和学习成为大众开放与潇洒的一种身份标志。随此之后的是迪斯科、摇滚、爵士舞等，它带给人们的是更大的心理的、生理的刺激，

动态上的摇首摆臀，心态上的奔放与无拘无束，使青年一族趋之若鹜，一时间，随着欢呼声也伴随着愤怒的责难声，迪斯科、摇滚（包括今天的“街舞”）等流行风靡。记得有一部电影叫《摇滚青年》，反映的就是这种生活状态的一面。

20 世纪 80 年代中国当代的舞蹈呈现出一种全方位开放的态势，它表现在观念的开放和格局上的开放。这种观念上的开放，表现在舞蹈创作主体意识上的突出和舞蹈艺术特征在创作中的确立。舞蹈创作逐渐克服和消除了极“左”文艺思潮的影响，突出地表现了艺术作品对社会生活的反映是经过主体的审美选择和评价所做出的一种有个性特征的审美反映。在作品中，突出地表现出它克服了单一的，受戏剧、文学、戏曲作品模式的影响局限，呈现出舞蹈化的特点，从选择到结构，从动作的选择到编排，都表现出舞蹈化的特点。同时，20 世纪 80 年代的舞蹈在结构格局上是开放的，一种多元化的格局已在初步形成，一种多样化的发展局面已经出现。

20 世纪 80 年代的当代中国舞蹈也是喧闹、纷繁的。这种纷繁的喧闹是伴随着开放的衍生物，它表现在观念上，也表现在舞蹈的种类与形态上，更表现在商业文化冲击下的在文化市场占一席之地的舞蹈文化的变异和迁动上。

20 世纪 80 年代舞蹈的主调是充满着乐观、理想主义，在舞蹈的主流中，始终高扬着乐观向上、理想主义的旗帜。所不同的是，它更带有个体强烈的审美意识的介入与表现，因此，也更具有丰富的色彩。同文艺思潮一样，舞蹈也在探索、追求中渡过了这一时期。

## 思考题

1. 总体把握与理解 20 世纪 80 年代舞蹈的概貌。



2. 理解中国古典舞在这一时期发展的文化原因。
3. 理解市场文化的特性与对舞蹈发展的影响。

## 第五节 在交流、冲突中，在多元化的格局中 发展着的当代中国舞蹈

当历史进入到 20 世纪 90 年代，当代中国正在以一种空前博大的胸怀书写着新的辉煌的史篇。那是一个史无前例的年代，中国确立了改革社会主义计划经济体制，建立社会主义市场经济体制的方向，它意味着中国正在进行着一场彻底的全方位的革命，它是涉及经济的、政治的、文化的，涉及亿万人日常生活领域的一场革命。为此，从 20 世纪 80 年代后半期开始，中国进行了一场加入全球经济贸易组织的谈判。直到今天，这场谈判终于以中国的进入而划上圆满的句号。但接踵而来的问题是，涉及亿万人生活的一场实质性的革命正在来到。关贸的壁垒不见了，全球经济越来越呈现出一体化。这一不可阻挡的趋势，将给人们的思想、观念，给国家的经济秩序带来重大的调整。我们不得不面临这样的现实，随着全球经济一体化趋势的加剧，东西方文化间的交融已以一种前所未有的姿态蔓延着。那是个风雷激荡的年代，香港、澳门的回归，使中国以自 1840 年以来前所未有的雄姿屹立于世界，中国是越来越强大了。那是个充满着文化上的交流与冲突，交织着情感上的欢乐与迷惘的时代，那更是一个呈现出文化艺术发展上多种走向、多元化



发展趋势的时代，各种文化形态、各式艺术形式都找到自身合理存在的一席之地。世界是精彩的，在当代中国的文化发展更是精彩的。当代中国舞蹈发展历程中，国内的经济、政治、文化的变化与发展，投射在中国 20 世纪 90 年代的舞蹈发展历程中，同样也是明显的。你看，在舞坛上，中国古典舞、中国新古典舞、中国民间舞、中国新民间舞、当代中国舞、现代舞、芭蕾舞、爵士舞、拉丁舞以及各类流行舞蹈风潮一批批一潮潮风起云涌；你看，剧场舞蹈、广场舞蹈、娱乐性舞蹈、健身舞蹈等摩肩接踵，目不暇接；你再看，从节庆晚会到专题庆祝，再到商业庆典，无处不舞动着舞者飞扬的身影；从企业文化、校园文化、社区文化中到处闪现着跳动的旋律，再有大型的舞蹈活动连年不断，国内的、国外的商业性演出令人应接不暇；舞蹈教育普遍兴办，既涉及高等教育，也涉及普及教育。可以说，整个舞蹈界的形势从来没有像今天这样活跃过，它的生命力，不仅仅体现在国家的政策导向上，更体现在具有强劲生命力的文化市场里，扎根在大众的需求中。

面对 20 世纪 90 年代如此活跃而纷繁的舞蹈现象，我们必须将它归纳成一条线索，一条便于把握的线索，同时，我们又必须要有所预测，当代中国的舞蹈会呈现何种发展趋势。

在 20 世纪 90 年代，在当代中国舞蹈发展历程中，需要总体把握这样几条线索：

1. 中国民族、民间舞因注入新的观念，运用新的手法，取得了巨大的成功，它以专题晚会《乡舞乡情》和《献给俺爹娘》为代表。
2. 现代舞在中国迅速发展，并取得了令世人瞩目的成就，它主要以广东和北京舞蹈学院的实验剧团和现代舞教育为代表。
3. 全国舞剧观摩演出活动的举办，迎来了中国舞剧的第三



次发展高潮，它以云南省歌舞团创演的《阿诗玛》等优秀剧目为代表。

4. 第三、四、五届中国艺术节的举行，文华奖，“五个一”工程奖，荷花奖，梅花奖等国家级奖项的出台，保证了舞蹈艺术事业发展的主旋律方向。

5. 社会舞蹈的兴起，节庆舞蹈（歌舞）活动的不断举办，既标志着舞蹈文化的表层繁荣，又给人以新的思考和启迪。

6. 历届“桃李杯”舞蹈比赛，全国单、双、三人舞蹈比赛的举办，更进一步刺激了教育与创作的活跃，促使人才涌现与成长。

7. 以国际舞蹈会议的召开为标志，中国舞蹈加速了与世界舞蹈文化的交流与融合。理论、学术的交流，演出的交流进一步加深，专著、译著的发行，激光视盘的发行，表明时代已在发生巨大的变迁。

8. 舞蹈在市场文化的潮流中，提出严肃舞蹈通俗化，通俗舞蹈严肃化的口号，提出通俗而不媚俗的口号，表明精英文化的迁动和对待流行舞蹈观念的渐趋成熟，而“不媚俗”口号的提出也是针对了世俗化过程中所必然产生的市场化“迎合性”，从文化上提出的批评和要求。

总的趋势是：舞蹈，作为一种文化，其多元化格局已经形成，这是一个不可阻挡的趋势。交流在深入，交融在加剧，冲突在所难免，在交流与冲突中发展的今天，中国舞蹈应当如何选择自己的路，这一重大课题正在新的探索的过程中。

### 一、中国现代民间舞的蓬勃兴盛

中国民族、民间舞，在当代，一直是中国专业舞蹈团体，社会舞蹈团体表演的主干舞种。在 20 世纪 80 年代，随着当代

中国古典舞、现代舞、芭蕾舞的发展及所取得的成就，中国民族、民间舞的主体地位受到冲击与动摇，以致产生了“民间舞还有没有生命力”的疑问。90年代初，一批以民间舞蹈为载体的作品问世，从根本上扭转了民间舞在发展中呈现的下滑趋势。在90年代初，由北京舞蹈学院创演的专题晚会《乡舞乡情》和《献给俺爹娘》是继80年代末《黄河儿女情》之后的又一次民间舞大展示，它与在此之后的舞蹈系列剧《月牙五更》《跳云南》等作品一起，成为中国民族、民间舞蓬勃兴盛的标志。究其原因，我们应该认识到：

民族、民间舞蹈克服仅以动律、色彩等风格性展示的一般层面，大力拓展表现人的心理、情感的空间，从而塑造出真实而鲜活，具有深刻内涵的人物形象。

中国民族、民间舞在现、当代舞蹈发展历程中，历来以它独具风格而著称，于是，对独特风格的追求，就成为当代中国民族、民间舞蹈创作在很长一段时间内的共同模式。具有浓郁的风格的作品固然令人称道，但长期的风格展览式创作方式，必然造成作品在创作模式上的大同小异，甚至是千篇一律。当代中国民族、民间舞如《乡舞乡情》《献给俺爹娘》的创作成功，正是克服了当代民间舞创作中的这一弊病，如《残春》（朝鲜族男子独舞），朝鲜族舞蹈中特有的动律、节奏都被统一在为表现作品思想、情感内涵的载体，就连一呼一吸也成为人物表现对生命的眷恋的有效载体，它完全摆脱了原有的民间舞堆砌素材的模式，成为现代民间舞创作作品成功的范例之一。再如舞蹈《一个扭秧歌的人》，作品通过对一个“垂暮”的民间老艺人一生的刻画，简练地烘托出一个民间艺人对秧歌的眷恋。这秧歌如同他的生命，生命因有了“秧歌”而显得光彩夺目，从而将“秧歌”这一最普通的农业文化产物，赋予了新的不凡的



内涵。运用富有特点的、风格浓郁的民族、民间舞蹈语汇表现鲜活的具有丰富个性色彩的人，是这些作品取得成功的根本所在。

中国民族、民间舞在 20 世纪 80 年代改革开放的新时期呈现下滑趋势，又在 90 年代初中期逐渐扭转下滑颓势，其中的原因绝非简单的文字所能表述，作为思索性的探讨，可以从以下几个方面去探究它的原因：

1. 中国是一个大陆型的农业国，生活在这片广阔土地上的各民族，以他们所赖以生存的社会经济、历史、地域、文化环境，孕育出富有农业经济文化特征的民族、民间舞。在这些民族、民间舞蹈中，沉积着该民族长期流传延续在民间的，积淀着他们的民族审美心理特征的舞蹈。然而，随着改革开放的到来，城市文化所占据的中心位置已不可阻挡地显现出来。城市文化是随着城市的崛起和扩张而逐渐形成的，作为现代化的城市文化，它的特质与农业文化，与农村、乡村文化有着显著的区别，而植根于农业文化的中国民间舞，在遭遇改革开放后以强劲面目出现的城市文化的挑战，其内含的文化上的不适应性就突出地表现出来，造成下滑也就在所难免。在经过一段时间的适应之后，以当代所特有的文化观念去改造中国传统民间舞，使它更具时代特征，符合当代人的审美趣味，是中国民间舞从外部形态的改造和表现观念更新的必然，也是它遏制下滑趋势，逐渐走向复兴的主要社会原因。

2. 衡量一种艺术形态有无强劲的、活跃的生命力，有两条主要标准：一是该艺术形态是否能够从内部自身不断地再生和再造，以适应和符合时代、社会变化着的审美心理需求；二是在一个开放的社会系统中，该艺术形态自身所具备的包容性和特质能否在开放的社会系统中，在文化间交融不断加剧的环境

里，具有独立存在的合理性。中国民族、民间舞在其遏制下滑、呈现复兴的趋势中，正是表现出它自身所具有的强劲而活跃的生命力。文化观念的改变，使中国民间舞摆脱了作为民俗文化展示的线性结构和单一性，克服了“见物不见人”的浅层次表现模式，走向人的精神世界，表现人在丰富、复杂的社会生活中呈现出的立体的、多样的丰富性。同时，民间舞蹈语汇的改造与创新，使得这一富有特质的人体语言系统，既具有浓郁而风格独具的民族特质，又具有鲜明的时代风尚，从而在新时期进一步确立了自身所不可替代的价值和地位。

3. 制约甚至是决定一种艺术形态兴衰的文化原因的探讨，应将其放置在更为广阔的文化背景中，应当还有传统文化和国家主流意识形态的规定和制度文化的制约，这两者通常结合在一起，以权威的面目对艺术文化起着决定性的作用。在中国民族、民间舞的发展历程中，其所蕴含着的深厚历史文化传统，本身就是民族、民间舞特质的一个主要成分。在新时期，国家主流意识形态对民族历史文化传统（包括艺术文化）的重视与政策上的扶持（包括思想观念上的，制度措施上的，经济物质层面上的），从根本上保证了中国民族、民间舞的发展。

4. 较之与历史文化传统的延续和国家制度文化的制约对艺术文化形态所起的作用而言，还有一种更为突出的、更为广阔博大的“文化大传统”在影响着每一种艺术形态的发展，那就是全世界范围内的工业文明。市场经济浪潮所带来的包括文化在内的冲击和相互激荡，以至于这种冲击和激荡可以轻而易举地取消地域的、民族的特色，这是一个更为剧烈的变迁。各种富有时代特色，先进的文化观念、手段都在毫无保留地交融。中国民族民间舞在其发展中所取得的成功，自然也包含着对这种世界性的人类文化成果的汲取与运用在内。也正因为如此，



中国的民族民间舞在 20 世纪 90 年代才红红火火地发展壮大起来。

## 二、现代舞的发展

一个国家，一个民族，一个地区，现代舞的发展状态与水平，标志着其与世界现代主义文化之间的交流、接纳与吸收、融合状况和水平，标志着该国家所属的文化艺术界的开放程度与水平。世界的现代舞蹈史是在 19 世纪末，随着西方古典芭蕾的逐渐衰微，随着“古典芭蕾一点儿也不美”的口号开始的；中国的现代舞在现代中国 20 世纪的三四十年代，由著名舞蹈家吴晓邦先生率先引入并身体力行开始。其间，历经曲折，一直到 20 世纪 80 年代，才逐渐兴盛起来。在中国，现代舞的发展状况可分为两大块面：一大块面是在祖国大陆，另一大块面是在中国台湾、香港。

在祖国大陆，以吴晓邦先生“天马舞蹈艺术工作室”为发端的中国现代舞，随着社会、时代的变迁，意识形态的变化，遭受着曲折的发展历程。直到 20 世纪 80 年代末，在政治、文化中心北京，在改革开放的前沿广东，才逐渐发展起来。

在中国香港与台湾，现代舞的发展也是不均衡的。在中国台湾，由于特殊的政治格局，台湾对现代舞的接触和吸纳始于 20 世纪 60 年代，并与美国现代舞一脉相承。经过若干舞者的艰苦努力，台湾的现代舞以成功融合了东西方的舞蹈技巧与剧场观念而著称，被公认为中国现代舞。

中国香港对现代舞的接触及兴盛，是以香港城市当代舞蹈团的创立为标志，代表香港现代舞事业的发展。

无论是在中国的内地，还是在中国的香港、台湾，现代舞的发展总是与经济的发展，政治的安定，社会环境的相对开放

和宽松联系在一起。在具备了艺术事业发展的经济、社会条件的保证后，有一大批矢志为现代舞事业奉献的杰出人物，则是现代舞发展的重要条件。在香港，论及现代舞，就自然联系到了其代表人物曹诚渊和黎海宁以及他们的代表作品，如《安魂曲》《都市浪漫》《粉墨登场》《九歌》《春之祭》，他们以出色的艺术实践，回应着舞团的宗旨：“体现香港当代文化及积极推动现代舞剧创作。”短短的十几年，该团的作品总量已达 220 个（部）。

在中国台湾，现代舞的发展，更是与“云门舞集”的代表人物林怀民、游好彦、刘凤学等杰出人物联系在一起。

林怀民（被誉为台湾文化的旗帜），1972 年自美国深造后回到台湾。1973 年，创立“云门舞集”职业化舞团，同年 9 月，首演于台中的中兴堂，有作品《育》《秋思》等问世。随后，其所创作的力作《白蛇传》《薪传》等相继上演，被传播到海外，被誉为“辉煌而成功地融合了东西方的舞蹈技巧与剧场观念”。

游好彦在美修习格莱姆舞蹈技术，1982 年学成后回到台湾，代表作有舞剧《鱼玄机》《屈原传》《菊豆与天青》等。

刘凤学，台湾舞蹈界的资深前辈，又是一位具有旺盛创作活力的现代舞编舞家、教育家。1976 年，她创建“新古典舞团”，20 年间，共创演舞蹈作品 100 余部，其作品的特点被概括为“充盈的动作张力，清晰的空间调度，复杂的时间纬度，凝重的历史厚度，活跃的现代意念，浓郁的中国色彩和鲜明的个人风格”。其代表作如《十面埋伏》《现代三部曲》《布兰诗歌》等。由于她的杰出努力，1977 年她获得了美国舞蹈研究委员会授予的“杰出的舞蹈学者”称号。

在中国内地，现代舞的发展，除了现、当代中国舞蹈的一代大师吴晓邦先生的“新舞蹈艺术”，由于特定的国际、国内的



社会环境因素，现代舞在中国内地的传播与发展曾被中断一段时间，也被阻隔过一段时间。现代舞在中国内地的发展，是在党的十一届三中全会以后，随着改革开放国策的推行而发展。在新时期，现代舞率先在中国内地的广东和北京登陆。

在中国内地，现代舞在 20 世纪 80 年代末、90 年代初率先在广东和北京登陆。1987 年 9 月，广东舞蹈学校在得到了政府的支持和美国亚洲文化基金会、美国舞蹈节的帮助下，成立了该校的现代舞实验班，学制四年。自此，中国内地的现代舞教育开始成规模地、开放地发展起来。经过三年的学习，在 1990 年 11 月在法国巴黎第四届国际舞蹈大赛中，以作品《传音》和《太极印象》参赛，由乔扬、秦立明表演，一举夺得现代舞双人舞大奖。至此，中国内地的现代舞走上了坚持以自身的特色，不断加强国际文化间交流的健康发展之路。1991 年，该现代舞实验班顺利圆满完成学业毕业。1992 年，成立了广东实验现代舞团，杨美琦任团长，艺术指导为曹诚渊。自此，该团先后创作作品如《太阳依旧升起》《投影》《青白月光》《不眠夜》《旧故事》《躲》《谪仙》等，在中国舞坛和国际舞台上崭露头角，多次摘取国际性大赛的奖牌。广东实验现代舞团以在中国传统文化的基础上，吸收融合国际现代文化之精华，创造中国现代舞，促进现代舞事业在中国的新发展为己任，做出了和正在做着十分有意义的工作。

在北京，现代舞的发展，是以北京舞蹈学院现代舞培训班的开办和现代舞专、本科班的开设和招生，即现代舞教育的推行为标志的。同时，北京舞蹈学院已故的国家一级编导王连城，前院长吕艺生和致力于现代舞教学、创作表演的中青年教师王玫、张守和及后起之秀万素等人，均为现代舞在中国内地的发展贡献着才智和心血。我们以大事年表的形式列出现代舞在北



京舞蹈学院的发展历程，从中显示出现代舞兴起、发展的历史轨迹。

1984年，王连城老师自美国、加拿大学习现代舞归国，在全国各地举办了现代舞短训班，为现代舞教学和创作积累了一定的经验和基础。

1987年，在北京舞蹈学院前院长吕艺生的支持下，北京舞蹈学院设立了现代舞研究室，并开办了第一个现代舞培训班。

1988年，北京舞蹈学院第一个现代舞培训班开学，为期6个月，它在中国传统精神和西方现代舞蹈形式的结合及形成有中国特色的现代舞体系等方面作了进一步的探索和研究。

1993年，北京舞蹈学院组建成立现代舞教研室，张守和为主任，并启动大专班的招生工作。同年9月，大专班开学，由张守和、王玫主教。此后，现代舞专场晚会《问世》的出台，及以后《红扇儿》《两个身体》等现代舞作品的出现。现代舞在他们的努力下，呈现出蓬勃发展，并表现出一发不可遏制的良好势头。此后，北京、广州的现代舞作品和演员在国际大赛中屡次获奖，显示出较强的创作、表演实力和对现代舞深层的思考和认识。

现代舞在中国的发展已成为当今舞坛的一支主要力量。它的迅速兴起及非凡成就的取得，本身就是中国改革开放成果的文化标志，也是中国文化在吸纳、借鉴、融合世界现代主义文化的一种直接体现。同时，我们应当看到，现代舞在中国的发展是不均衡的，除了北京、广东、上海等开放程度较高的城市以外，现代舞在大部分地区、城市的发展仍处于萌芽的低级阶段。这种现象，一方面表现出文化艺术发展的多元化格局；另一方面，我们也应当看到，现代舞发展的这种不均衡本身蕴含着文化上的冲突，即现代舞作为西方现代文明的产物，在传入中国以后，它从观念到



表现方式与有着深厚的历史文化积淀的中国文化的冲突，与民族审美心理的冲突，随之而带来的现代舞作为一个舞种自身的多元化发展问题，自然也包括它的本土化问题。但是，我们已经看到，现代舞确实已经成为中国舞蹈文化多元化发展格局中的一个重要组成部分这一事实，是值得欣喜的。

三、一种具有中国特色的多格局、多元化，舞蹈事业繁荣发展的蓬勃局面已经形成

20 世纪 90 年代舞蹈事业在当代中国的发展，其丰富多样、色彩斑斓确是前所未有的。它表现在党和国家在新形势、新条件下对文化艺术发展的有效引导上，以“弘扬主旋律，提倡多样化”和“以优秀作品鼓舞人，以高尚情操陶冶人”的提出为标志，为舞蹈事业在新时期的发展，既提供了明确的政治方向和政府要求，又给予了宽松的政治环境。在 20 世纪 90 年代，当代中国舞种的众多呈现是前所未有的，中国的、外国的、东方的、西方的、古代的、现代的、经典的、通俗的，统统并行不悖地存在；职业的、业余的在剧场舞蹈上难分伯仲，社区的、企业的、校园的多种舞蹈文化现象并存，流行时尚的、健身的、健美的、严肃的、娱乐的、庆典（节庆的）多种方式共处。要说到 90 年代的舞蹈现象，挂一漏万是在所难免，而归纳出几条主要线索则是最为可行的办法。

各级、各类舞蹈活动的举办，有力地保证和促进了舞蹈事业的健康发展。作为意识形态领域内的一个重要组成部分的舞蹈艺术，党和国家历来十分重视。在新时期，党和国家对艺术事业的发展提出“弘扬主旋律，提倡多样化”的方向和要求，又提出艺术作品要以“优秀作品鼓舞人，高尚情操陶冶人”的具体要求，在这样的总体时代政治氛围下，舞蹈艺术同其他门

类艺术形式一样，迎来了发展的大好机遇。在 20 世纪 90 年代，国家沿袭在 80 年代业已形成的中国艺术节，分别举办了第三届（云南昆明）、第四届（甘肃兰州）、第五届（四川成都）、第六届（江苏南京）中国艺术节，舞蹈作为艺术节上的一支主力军，展示了自身的魅力和在新时期的新的发展水平，涌现出一大批优秀作品。如舞剧《阿诗玛》，民间歌舞《跳云南》，大型音舞诗画《唐宋风韵》《铜鼓乐舞》，舞蹈诗《西出阳关》，群众文艺优秀节目歌舞《群星灿烂》，乐舞《敦煌古乐》，新疆歌舞《天山彩虹》，舞剧《远山的花朵》《边城》，大型舞集《如此》等。

全国舞蹈比赛、全国舞剧观摩演出活动、“桃李杯”舞蹈比赛、全国少数民族舞蹈比赛的举行，以及由中央电视台这一主流媒体介入的电视舞蹈大赛，这些活动的不间断地举办，有力和有效地促进、刺激了舞蹈艺术事业的发展和繁荣。与以上这些活动载体相对应的国家级奖项设立，便有“文华奖”、“五个一工程奖”、“梅花奖”、“荷花奖”等奖项。这些奖项在强调艺术作品的政治方向性（内容）与艺术性之间的完美结合的同时，各有所侧重，成为各级文化艺术主管部门、团体、艺员个人奋力追求的目标。由于党和国家的导引，自然就引起地方各级、各团体纷起追求，于是，各省、各市也纷纷举办了各类艺术活动，促使形成了舞蹈艺术事业普遍繁荣的局面。

1992 年 11 月，在辽宁、沈阳举办的全国舞剧观摩演出活动，被誉为是中国舞剧发展的第三次高潮，它集中了全国选送的 13 台剧目，呈现出题材的广泛多样性和表现手法的广泛与丰富，如戏剧式结构，心理式结构，交响化手法，色块铺陈手法各领风骚，标志着舞剧——这一舞蹈艺术领域中需要较高艺术素养和驾驭能力的艺术形式，正在被广大的舞蹈艺术工作者所掌握，标志着中国舞蹈艺术的成熟。同样，这种成熟也表现在



舞剧的民族特色、地域特色的展示，如云南的《阿诗玛》，上海的《吴越春秋》，大连的《枣花》等，都充分展示出各自不同的民族、地域特色。

在20世纪90年代的当代中国舞蹈发展进程中，无论是社会舞蹈（群众舞蹈）还是节庆活动中的舞蹈、歌舞；无论是剧场舞蹈，还是广场舞蹈；无论是中国民族、民间舞，还是现代舞，芭蕾舞；无论是严肃的，还是通俗的，都融会在中国实行改革开放，进行社会主义市场经济体制建设这一时代氛围中。这样一种新的历史条件，舞蹈作为文化形态之一，呈现出城市舞蹈文化，舞蹈艺术的个性化发展和与市场文化相对接，相交融，相冲撞的总体特征。

施本格勒在《西方的没落》一书中说：“人类所有伟大文化都是由城市产生的。”在当代，城市文化占据着文化发展历程的中心位置，无论是“传统与现代化，西化和民族化，大一统和多样化等这些当代基本的文化冲突和文化运动，正是在城乡对立的新的情势下，以城市为中心展开的”。舞蹈作为城市文化，是以一种多样化、多层次交织的面孔出现的，剧场舞蹈中交织包含着商业性消费文化的成分，娱乐性大众的舞蹈文化中，也不时有严肃的舞蹈出现，广场舞蹈中有大量的职业舞者的介入，而在剧场舞蹈中也时常出现群众性的社会舞蹈，包括企业的、校园的舞蹈等等。在这些舞蹈现象中，城市以其中心的面貌向周边发散出诱人的气息，表现在舞蹈上，则是在取材，立意，表达意象，表现形式上传递着城市人的情感和趣味，哪怕是历史题材和其他各类题材，它所表达出的意趣与时代，与城市的品格、风格是息息相关的，较之过去是大大的不同了，尽管不同的城市由于地域性的差别和传统文化间的差异有所不同，但它所表现出的共同走向——舞蹈城市化趋势已成为发展的主流。

舞蹈在新时期的发展中，逐渐呈现出个性化的趋势。这从国家举办的各类舞蹈活动中，从以市场为导向的消费性的舞蹈、歌舞演出中，都可以看到这一点。它表现在作品的个性化追求中，在这多样化、个性化的追求中，以青年舞蹈家杨丽萍为突出代表，她对舞蹈和作品个性化的追求效应是十分显著的。杨丽萍的《雀之灵》《版纳三色》等作品无论是作品的意象传递、表达，在语汇的构成表现，在表演的个体风格上，都是独树一帜的。而现代舞的兴起与快速发展，更是为追求个性化的艺术表达提供了契机和空间。就连中国古典舞、民间舞等舞种，其所表现出的新意象，极其鲜明的个性化的艺术追求也是随处可见的。如果宽泛地说，艺术的个性化是艺术魅力之所在，那么这样的个性化，就可以理解成为特色。

我们已经认识到，市场文化有着巨大的解构力和吞噬力，这种解构力和吞噬力也同样表现在舞蹈上。进入 20 世纪 90 年代以后，随着社会主义市场经济体制的确立，市场文化以全面侵入的强劲态势席卷各个角落，闲适潮流的兴起便是它最为典型的证明。在闲适潮流面前，所有的文化形态都不同程度地受到了它的影响，在旅游文化中，在休闲文化中，在娱乐文化中，随处都呈现市场文化的魔影在起着作用。舞蹈在这其中作为一个主要的色块在疯狂地助长着人们的欲望，夜总会里的轻歌曼舞，促销现场的劲歌劲舞，旅游文化中的色彩展示，风情摆弄，就连“红色经典”《红色娘子军》《白毛女》在 market 文化追逐最大商业利润的面前也改头换面，别有一番滋味在心头了。

1996 年，现代芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》经市场启动和包装后形成“红色经典”狂澜的景观，是市场文化全面解构和吞噬精英文化的典型例证。据策划者分析，由于市场上一些通俗作品其先天性贫血而造成的未老先衰和经典作品寥寥无



几的真空境地，使得他们在周密调查、精心策划和细心核算以后，推出以上作品演出。这些情况表明，是市场的驱动力才使“红色经典”再掀起热潮的。为了达到这一目的，演出也是尽可能使其充满诱惑力，如《白毛女》增加了曾被删去的大春与喜儿的爱情双人舞，《红色娘子军》由原创剧团上演等。这一典型的根本在于，“红色经典”的重新出现，它的价值是以经济的形式给定的，从而实现了由意识形态到市场的巨大转变，它以经济的方式创造了解构意识形态霸权的合法方式。我们可以这样认识，市场是传统意识形态最大的解构力量，它以世俗化的方式拆散了历史曾赋予艺术作品原有的意义和价值，并使其原所蕴含的单一的意识形态指向逐渐脱去，向世俗化靠近、靠拢。

“红色经典”如此，面对市场文化，昔日曾义高于天的英雄主义同样如此。在20世纪中国，由于特殊的历史环境，无论是在金戈铁马的战争年代，还是在风和日丽的和平环境，时代孕育出了无数英雄，而那些当代英雄就成为当代中国不同历史时段文艺作品主旋律的主要歌颂对象。无论是历史英雄还是现实英雄的塑造，其结果都会让人由衷地产生庄严的追随和献身意愿，使人在其镜子式的映像中反观自身后获得启示或觉悟。可以这样说，当代中国20世纪五六十年代，是一个英雄主义的年代，那一年代的英雄主义文化确实培育了中国大众的英雄主义情怀，人们不仅接受这一文化的想像和熏染，并且愿意在社会生活中去实践它，这也是造就单纯、明朗社会风气和文化环境的因素之一。在当代中国舞蹈发展历程中，歌颂英雄主义这一主线是十分明显的。20世纪五六十年代的《罗盛教》《三千里江山》《骄杨》《蝶恋花》等等，不用太费心思，就能开列出一长串英雄主义歌颂作品。80年代的《再见吧！妈妈》《一条大河》《踏着硝烟的男儿女儿》《海燕》、《红梅祭》，尽管作品表现手法

不尽相同，甚至带有鲜明的时代特色，但是，对英雄主义的歌颂这条主线却是一脉相承的。

但在进入 20 世纪 90 年代以后，就时代英雄题材而言，它起码失去了独领风骚的局面。对英雄的崇拜和献身的渴望也早已成为过去，日益丰富的文化市场使读者和观众有了多种选择的可能。虽然英雄题材仍然是一个主要开掘的文化资源，但在商品经济、市场文化的影响下，精神产品也受到经济规律的制约和影响，最为典型的例子是电影《离开雷锋的日子》。雷锋无疑是当代英雄，雷锋在当代，在今天，已成为一个时代，一种忘我无私、乐于奉献、善良、正直社会风气的形象代言人，包括今天在内，我们仍然在期待着这样的社会风气。电影《离开雷锋的日子》正是利用了人们的这种心理期待，采取了一种“新闻性”和借助于体制命令运作的发行策略而获得成功。其中，最为独到的是“新闻性”。人们都知道的，雷锋是因公殉职的，但雷锋的战友乔安山与雷锋之死的关系却是鲜为人知的，这一带有“秘闻”性质的故事，就带有十分强的“卖点”。这一符合市场文化操作规则的运作，充分说明了艺术作品在市场文化的制约和影响下，其在符合艺术规律的同时，也要符合市场规则。这一实际，也显现在舞蹈作品的产生与运作上。在 90 年代，舞蹈作品的评论中，曾经有一句使用频率非常多的话就是“可看性”，什么是“可看性”，在当今社会它等于是“丰富的色彩”、“撩人的情怀”、“强烈的煽情方式”，独到的切入视角，能唤起人的情绪、情感的某种走向等等，就充分说明这一点。

在 90 年代，由于现代媒体的全面介入，舞蹈更具有另一番样子和天地了，中央电视台举办的 CCTV 电视舞蹈大赛，电视舞蹈作品的问世，使得舞蹈又呈现出另一番样子了。它以完全超出剧场艺术、广场舞蹈等传统意义上的范畴，打破地域和空



间界限，使你足不出户，就可以欣赏到色彩丰富、技艺精湛的舞蹈表演。它的出现，完全打破了“三堵墙空间”的限定，天上人间自由驰骋。电视以一种全新的方式改变着我们的舞蹈，也改变着我们的日常生活。在电视中，地球变小了，明星变近了，异国风情、本土往事清晰可见，触摸可及；在电视舞蹈里，一切并非现实的技艺，色彩都可随心所欲地尽现，这种带有幻像性的电视舞蹈文化，既为舞蹈的发展提供了前所未有的机遇，又给舞蹈的发展布满了陷阱，因为只要稍加把握不住，就容易迷失自我。

#### 四、节庆文化的兴盛和群众性舞蹈活动的蓬勃发展

节庆文化，在中国的历史传统中，由来已久。在当代中国的20世纪90年代，这种节庆文化呈现出更加广泛、普遍的景象，大到国家政治性庆祝纪念活动，小到商业性庆典礼仪，都必有歌舞相随，而且往往是规模巨大，动则耗费数十万元到数百万元。这一类以歌舞活动为主的节庆文化，其特点有三个方面：一是具有突出而鲜明的主题性或专题性，如庆祝国家建立的纪念年、日，某地撤地建市等等，因而时效性强，往往耗资数百万，耗时数月，演一场就结束。二是在体裁上往往以大歌舞的形式，因而阵容庞大，一台专题晚会动用数百名舞蹈演员是常事。而在市场文化兴起的今天，一般以邀请明星加盟为必备的操作手段，以获得更大的宣传和市场效应，于是这一类晚会便以明星领衔，阵容庞大，铺陈华丽为其艺术的特点。也正因为如此，也具有相互攀比，愈演愈烈的趋势。三是这一类晚会往往以场馆或广场艺术的形式出现，并辅以电视媒体的介入，所以，也呈现出参与性广泛的特点。

节庆文化，作为人民大众表达情感的一种民间艺术聚会形



式，本身无可厚非。但在当代中国，由于政治性因素的介入，政府的参与和商业性运作的推波助澜，使得节庆文化一方面出现广泛普遍的景象，从而带来某一时段、某一地区的文艺事业的表层繁荣。另一方面，由于其时效性强，主题集中突出，在艺术创作中，往往借助了明星效应，庞大阵容为手段，再借助铺陈华丽的舞美、灯光、服装，从而导致艺术本体上的粗劣，这种现象也是屡见不鲜的。

舞蹈在节庆文化中，总是充当了主力军的角色。没有哪一台节庆性综合文艺晚会离得开“舞蹈”，它渲染情绪，烘托、营造氛围，色彩铺陈，赏心悦目；同时，在节庆性综合文艺晚会中，舞蹈又总是处于一种陪衬的地位，它或是作为晚会的点缀，或是成为歌星的陪衬，或是作为阵容的展示。面对这种忧喜参半的现状，喜的是社会生活离不开舞蹈，忧的是舞蹈在这样的一种氛围中，有可能迷失自己的方向，偏离自身发展的正常轨道。对此，舞蹈和舞蹈界自身是需要有清醒认识的。

群众性舞蹈活动的蓬勃发展，既和宽松、安定的社会生活环境相连，又与民众的生活状况的改善，对生活质量提高的追求和闲适潮的兴起是分不开的。一时间，从企业到社区，从中老年到幼童，各级、各类舞蹈活动层出不穷，蓬蓬勃勃地兴盛起来。其中，90年代初，沈阳的“秧歌节”是群众性舞蹈活动的代表。

群众性的舞蹈活动的开展，有着强身健体、陶冶情操的美育功能，特别是人们生活状况的改善，人心向美成为舞蹈活动普及开展的基础。而国家、社会对素质教育的政策导向，如艺尖生的加分，舞蹈业余考级等政策措施，又在很大程度上良性地刺激了群众性舞蹈活动的发展。

当代中国进入20世纪90年代后，其舞蹈发展的现象是繁



荣、兴盛，是多元化的呈现，多元化便是当代中国舞蹈在新时期乃至今后的一种基本格局。多元化，是舞蹈作为文化的一种形态其存在的一个重要特征，因为，任何一种舞蹈种类的存在，都有其独特的价值，而任何一个舞蹈存在的魅力，便是它的个性化，因为只有是自己独有的，才能充分地显示其存在的价值。

在多元化发展格局形成、交流加深的总体发展趋势中，当代中国舞蹈应当如何选择自己的路，似乎可以这样讲，在立足民族文化历史传统的坚实根基上，站在时代审美意识的高度，坚持自己的个性，充分张扬这一个性的魅力来对待交流。因为，交流便是交换，发扬艺术的个性魅力是交流的条件，只有积极的发扬自己才能最好的保持自己，这是一个总体的趋势把握，而在每一舞蹈种类的发展历程中，路总是要坚实地一步步走的，这种新的探索将伴随着 21 世纪中国舞蹈的始终。

### 思考题

1. 把握 20 世纪 90 年代舞蹈发展的总体概况。
2. 理解与探究中国民间舞兴盛的文化原因。
3. 掌握现代舞发展的基本状况。
4. 思考舞蹈发展与社会生活的关系。

## 第六节 走向新世纪的中国舞蹈

星移斗转，转瞬间，人类已经迈进 21 世纪。新世纪的到

来，带给人们新的希冀，也带给人们新的问题。无论是希冀还是问题，其实都表明着人们的一种心理期待，人们期待着新世纪将会给人类带来什么？在交织着充满期盼、欣喜、忐忑不安的心理期待中，人们走进了 21 世纪。当代中国的舞蹈也随着这种社会性的心理期待一道，走进了新世纪。

要讲述新世纪的中国舞蹈，做如此近距离的观察，难度是不言而喻的。但是，面对教室内一双双求知的眼睛，我们感到有责任、也应当有勇气贡献出对当今中国舞蹈的所思所想，于是提起笔写下了这段文字，作为一家之言，或许从一特定的视角能够为众人的思考提供帮助。

自 2000 年到 2004 年，新世纪开头的五年中，我们可以将中国舞蹈的状况归纳成如下几个方面：

1. 社会舞蹈进一步蓬勃兴盛，与略显低迷的职业舞团（歌舞团体）状况形成了明显反差。
2. 国家级的比赛活动连年举办，刺激了舞蹈发展的方方面面，也显现出不少问题。
3. 多元化的舞蹈发展现象，当代人文精神全方位的探索与进步，同样表现在舞蹈领域，引发更多人对舞蹈界现状及发展趋势的思考。
4. 现代舞及多种新的思维方式、新的表现样式所引起的震动，还正在引起积极或消极的效应。
5. 舞蹈文化间的交流更加扩大与深入，国家主流意识形态引导和制约下的文化选择机制和民间中衍生的文化、审美选择机制，相互作用，相互交织，对舞蹈文化的交流起着作用。
6. 舞蹈教育更加显现出它的兴盛，特别是高等教育的大规模兴办与扩张，为中国高等教育进入大众化阶段起着不可低估的作用，同时，也引发许多令人深思的问题。



以上六个方面的状况，基本上是当代中国舞蹈界在新世纪来到的五年所存在的真实情况。为进一步说明当代中国舞蹈界在新世纪开初的状况及其他，就需要对存在的舞蹈现象做一些分析。

2001年岁末，中国艺术研究院舞蹈研究所研究员欧建平在《今日艺术》中撰文《中国舞蹈的脉搏》，对中国舞蹈界在进入新世纪的头一年发生的舞蹈现象作了评述。文章集中对中国专业舞蹈界的状况以第五届全国舞蹈比赛为切入点作了分析，提出“尝试为国内舞蹈的健康状况把脉”。他认为，第五届全国舞蹈比赛所涌现出来的舞蹈作品，从集中在“获奖作品精品晚会”的作品来分析，大致可以分为三类创作走向：第一类是根据传统动作素材和民俗风情略为改编和发展而来的结果，如独舞《扇舞丹青》、群舞《酥油飘香》等。第二类是在大框架、大情调、大气势比较中玩动作、摆造型、耍技巧的结果，如《穿越》《路漫漫》《创造者》等等。第三类是从各自不同的文化背景、动作素材，甚至是民俗风情出发，灵活运用了现代舞基本观念和技法，并大胆出新的成果，如男子独舞《风吟》《太阳鸟》。对以上三类创作作品的走向，作者的主张和倾向性是十分明确的。除认为第一、二类作品“观念模式陈旧、语言陈腐、平铺直叙”以外，更倾向心仪第三类作品的创作走向。基于此，作者对以第五届全国舞蹈比赛为标志的舞蹈界导向提出了批评，认为“20年来，在现代舞对全国的舞蹈创作已发生了重大而深刻的影响，极大地丰富了国内舞蹈的创作观念、方法和技术”<sup>①</sup>的今天，现代舞似未能占据它应有的位置，给予它应得的地位和评价，感到“似与中国舞蹈的前进步伐格格不入，并且过于

<sup>①</sup> 欧建平：《中国舞蹈的脉搏》，载《今日艺术》，2001年12月，第115期，第25页。

落伍”。这样的批评，从一个方面反映出国内舞蹈界存在的真实状况。深入地讲，自改革开放以来，舞蹈界虽然已经有了长足的进步，但在特定的文化体制制约下，“破”与“立”的关系和问题，仍然未能得到很好的解决。“舞蹈艺术作品是面向大众化生产和演出，还是服从特定的政治需要，满足表层的繁荣，只为圈内的喧闹而存在”的论争，本身导引出中国舞蹈界现状的深层次问题，如同中国的电影体制一样，中国舞蹈界的象牙塔精神，艺术作品的圈子化，所谓的精英化现象更加严重，它更加呈现出与中国现代化前进步伐的格格不入，才是真正的过于落伍的原因所在。

从艺术创作的观念、技法方面看，中国的舞蹈创作必须以打破程式化、格律化的长期稳定甚至是停滞状态，去寻找新的具有现代形态的创作观念与技法。应当说，这方面的探索者与成功者在国内舞蹈界也不乏其人，如丁伟的《妈勒访天边》，杨丽萍的《云南映象》，都从不同的角度为寻求艺术表达的现代形态提供了可资借鉴、讨论的样品。同样是由第五届全国舞蹈比赛所引发的思考与讨论，李承祥在《观摩第五届全国舞蹈比赛随想》一文中指出：“当前阻碍舞蹈创作的重要原因之一就是急功近利的浮躁心态。”认为创作就是掌握一些编舞技法就万事大吉了，以至于一心只为奖项而去，他们忘记了“舞蹈艺术的主体构成应该是面向大众的，特别是在面对市场的今天，舞蹈艺术的根本方向是吸引尽可能多的观众”。这样的批评也同样反映在对第四届中国舞蹈“荷花奖”的评论上。《舞蹈》杂志在第四届“荷花奖”结束以后，发了一组“第四届‘荷花奖’五人谈”的短文集，专家、学者指出，第四届“荷花奖”虽然不乏如《云南映象》《霸王别姬》这样的佳作，但大多数作品的总体水平不高。在这一表层后面隐藏着的舞蹈创作的问题，令人焦虑



不安。那么，隐藏在“总体水平不高”后面的问题究竟是哪些呢？首先是艺术创作心态浮躁，盲目追求华丽的包装，缺乏舞蹈艺术作品应有的文化内涵。其次，“圈子”化倾向严重。几乎每一次大型的舞蹈活动，似乎是舞蹈界的一次大聚会，圈内喧闹圈外冷是普遍存在的现象。这种表面看似热闹的景象，实质掩盖不住舞蹈界自身文化市场品格的不成熟和舞蹈艺术自身文化品格与时代、与大众的不合。应当说，中国舞蹈进入 21 世纪以来，除却已经归纳的六个方面以外，还有一个突出的变化，即理论、批评的健康深入和渐显尖锐。无论是 2001 年欧建平在《今日艺术》中撰文《为中国舞蹈把脉》，对舞蹈创作存在的平庸、陈腐与落伍的现象提出尖锐批评，还是 2004 年刘建针对第四届“荷花奖”中表现出来的“原创”、“原生态”等新名词的针砭。冯双白撰文对 2005 年春节文艺晚会中产生轰动效应的《千手观音》以及引起的纷争辨析，直至在 2005 年中央电视台“第三届舞蹈电视大赛”结束后，赞誉与批评纷至沓来的话语，都显现出新世纪开初以来，中国舞蹈界的一种变化。这种变化显示出，中国舞蹈界变得更加成熟和理性，它能够直面审视自身发展中存在的问题，敢于尖锐地提出不同的甚至是相反的意见。其中，所采取的方法是科学的、实际的、讲道理的。如冯双白的《千手观音》《千手观音辨》。它表明中国舞蹈界的理论批评建设已初见成效，已经抛掉那种文过饰非、僵化思维模式的不良风气。这种理论风气的养成，对于中国舞蹈在发展中纠正自己的偏向，解决自身的问题，建立起健康、良好的发展氛围，都会带来极大的益处。

值得一提的是中国舞蹈高等教育。在新世纪的头几年，舞蹈高等教育正以令人振奋的速度飞速发展着。数以万计的莘莘学子在各地各校中进行着专科、本科及以上学历的舞蹈教育，

如此大规模的舞蹈高等教育，对提升中国舞蹈界的文化品格带来了厚实的基础，对中国舞蹈的建设与发展带来积极的影响。随着舞蹈高等教育规模的迅速扩大，潜在的问题也随之突出地显现出来。这些问题集中反映在如下几个方面：

1. 舞蹈高等教育如何确定与培养起自身独立的大学品格，以及所包含的大学精神与大学制度，是关系到中国舞蹈高等教育质量的关键问题。目前，自南到北，各种舞蹈艺术院校林立，但教学模式、管理方法都极其相似。中国的舞蹈高等教育如不能在创造富有特色的办学模式上闯出一条路或者说是若干条路，若不能在培养人才的方式上与目前中国教育的积弊彻底决裂，那么要想真正提升自身的文化品格恐怕是可望而不可及的梦想，更遑谈跻身国际一流水准。

2. 大学是现代高等教育的代名词。大学之大，是指大师云集。也正因为大学有无数品格超群的大师，才能培养出一代代具有追求真理、不倦探索精神的学子。当代中国舞蹈高等教育在快速发展的进程中，尤其在面临转型期社会的大格局中，在高等舞蹈教育快速发展，亟待建设完善的进程中，最急迫的事情莫过于建设与培养起一支高素质的师资队伍。目前，充塞在舞蹈高等教育的师资队伍可说是良莠不齐，中国高等舞蹈教育要想与其他门类学科比肩，不尽快采取切实可行的措施解决这一问题，是难以有真正的作为，并且将贻害无穷。

3. 舞蹈高等教育在中国的发展，必须克服与解决浮躁、急功近利的问题，必须专心致力于学术建设，以舞蹈的文化发展建设为己任，结合社会与时代的需求，从基础到实用，从技术到文化层面给予全方位的建设。

中国的舞蹈高等教育已进入一个新的发展空间，也面临着极好的机遇。



中国的舞蹈高等教育同样面临着许多棘手的问题。

新世纪前五年的中国舞蹈是繁荣的，舞剧《情天恨海》《圆明园》《大红灯笼高高挂》《梅兰芳》《霸王别姬》《云南映象》，第七届“桃李杯”、第五届全国舞蹈大赛、第四届“荷花奖”比赛、CCTV二届、三届电视舞蹈大赛、军旅作品《一个士兵的日记》、2005年春节文艺晚会中涌现出并产生轰动效应的《千手观音》，以及在历次、历届各类赛事中涌现出来的无数佳作，如《酥油飘香》《扇舞丹青》等不胜枚举的作品。与国内舞坛的繁荣相同，外来舞蹈文化的交流活动也是频繁的。法国莫里斯·贝雅的现代芭蕾《生命之舞》，让-克洛德·加洛塔的新型舞剧《马可·波罗的眼泪》、美国保罗·泰勒现代舞团来京公演以及难以一一列举外国团体来中国的商业演出。这一切无不佐证着在中国、在新世纪的前五年，舞蹈是繁荣的，同时，也是喧闹的。现象与活动的丰富与频繁，必然会带来媒体的鼓噪。在一个多元文化的时代里，各种声音出现本身是文化多元化的一种正常表现，但在这多种喧闹的声音里头，明晰地有一种嗓门在高叫，中国舞蹈、中国舞蹈界应当清醒地审视自身，透过繁华的表象，去探求那更为令人心动的问题，于是，有了“中国古典舞学术论坛”，有了“全国舞蹈院校系、科主任论坛”和“2005舞蹈高峰论坛”的相继举行。于是我们听到了这样的一些声音，“当前的舞蹈是否过于杂技化”，也听到了对浮躁之风的批评，更听到了对国家级大赛评委们权威的质疑。所有这一切，似乎让我们有理由相信，中国舞坛正在从自闭中走出，正在以一种清醒的理性的思维审视着自身。于是，我们就应该相信，社会转型期中国舞蹈的发展，最终将朝着健康而良性的轨道迈进。



## 思考题

1. 理解与把握新世纪前几年舞蹈发展的基本概况。
2. 思考中国舞蹈高等教育的现状与发展问题。
3. 思考中国舞蹈在新世纪的发展方向和现实存在的问题。



## 主要参考书目

[1] 金素明. “文化大革命”史稿. 成都: 四川人民出版社, 1995

[2] 李泽厚. 中国现代思想史论. 北京: 东方出版社, 1987

[3] 孟繁华. 众神狂欢——当代中国的文化冲突问题. 北京: 中国出版社, 1997

[4] 普列汉诺夫. 论艺术. 北京: 生活、读书、新知三联书店, 1974

[5] 王克芬, 隆荫培. 中国近现代当代舞蹈发展史. 北京: 人民音乐出版社, 1999

[6] 吴晓邦, 叶宁, 陆静. 当代中国舞蹈. 北京: 当代中国出版社, 1993

[7] 伍松乔, 王治安, 程宝林. 星光作证——中国艺术节. 成都: 四川人民

出版社，1998

[8] 谢长，葛容．人体文化．成都：四川人民出版社，  
1987

[9] 杨东平．城市季风．北京：东方出版社，1994



## 后 记

史载，新中国成立后，产生了中国历史上第一部舞蹈理论专著，它是吴晓邦先生的《新舞蹈艺术概论》。半个世纪过去了，舞蹈类的专著虽然有了数量上的增加，但与其他学科相比较，舞蹈类学术性著作依然太少！太少！少得与这门古老而又年轻的艺术形态的“身份”太不相符，少得与这门艺术形态的辉煌成就太不相符。

今天，高等舞蹈教育在中国，正在以一种前所未有的速度和规模兴办、发展和扩张。于是，成千上万的学子、舞者怀揣着各色希冀，涌进了艺术院校，进入了人类璀璨文明、先进文化的集中地——大学，开始了对他们人生的光荣与梦想的编织。于是，大学，应该输入给他们什么样的人生理想与价值，又该如何培养他们的创新精神和务实

技能。

21 世纪的今天，全球的经济、文化间的交流与融合以一种令人不可抗拒的强势快速推进，先进的、优秀的文化成为全人类的共同财富，被全人类所共同享用。于是，也就更加彰显了民族文化所显现的独特个性和价值，中国的舞蹈亦是如此。

面对上述种种，就有了《中国现代、当代舞蹈发展概论》《中国古典舞基本功教材教学法》《舞蹈文化》《中国古典舞身法韵律教材教学法》等几本教学用书的陆续问世。

以上几本教学用书，在出版发行之前，作为内部教材，得到了四川音乐学院，四川音乐学院教务处、舞蹈系的鼎力支持，在若干届本、专科课程教学中得以使用和接受反馈，使得这几本教材得以修改、验证、完善。同样，这几本教学用书亦得到四川舞蹈家协会的大力支持，召开了专家论证会，征得了许多专家、前辈的宝贵意见，使得这几本书稿日臻完善。所以，这几本舞蹈教学用书的出版，并非是编作者的一己之功，乃是若干部门、众多专家合力的结晶。

舞蹈，是文化的一种艺术形态。舞蹈高等教育应当以文化的张扬为方向，以文化的传承为己任。其中，舞蹈专业教材的建设是舞蹈高等教育文化建设的一项重要工作。基于这种认识，作者虽才疏学浅，仍愿以己绵薄之力，为我国方兴未艾的舞蹈高等教育贡献力量。

值此几本教材陆续出版发行之时，要感谢四川大学出版社徐燕女士及她的同仁，是他们给予了这几本教材出版发行全方位的支持，使得这项工作能得以顺利出版。

还要感谢刘建国先生，为此书的出版所做的文字打印、图片刻录等工作。

愿这几本舞蹈专业教学用书，能为蓬勃兴起的舞蹈高等教





育的坚实发展起到抛砖引玉的作用；愿我们的舞者，在拥有精湛的“舞艺”的同时，也拥有深厚的文化底蕴。

作 者

2005 年岁末