

序 言

欣逢盛世舞翩跹

——新中国 50 年舞风纵览

徐尔充

我们将这本书奉献给广大读者 是想请广大读者和我们一起共同来回顾 50 年来中国舞蹈艺术所取得的巨大成就 来欣赏由新中国舞蹈家们所创造 在世界舞坛上曾屡获殊荣的 极富民族特色的舞蹈艺术美。进而增强对舞蹈艺术的了解和兴趣 提高对舞蹈艺术美的欣赏能力 从而丰富我们的精神世界和舞蹈文化生活。

舞蹈是什么？

由于舞蹈是一门古老的艺术形式，早在人类的童年它就和人类发生了密不可分的关系，人类对它的性质和特征也就开始了探知和认识。两千多年前古希腊大哲学家柏拉图就称舞蹈是“以手势讲话的艺术”其弟子亚里士多德继而补充道：“舞蹈者的模仿则只用节奏，无需音调 他们借姿态的节奏来模仿各种‘性格’、感受和行动。”生于一千多年前的另一位希腊哲学家琉善在他的理论文献《论舞蹈》中，全面论述了舞蹈的各个方面 其中 在谈到舞蹈的功能时说：“舞蹈是一种彻底和谐的艺术 既净化心灵 又锻炼身体。”当代美国的美学家苏珊·朗格则称舞蹈是一种“动态形象”。在有悠久乐舞传统的中国，同样在两千多年前 就有学者指出“舞主形 乐之容也”。舞蹈是“情动于中”的表现形态。当代著名舞蹈家吴晓邦认为“舞蹈是一种人体动作的艺术”。以上古今中外的学者和舞蹈家对舞蹈特性所作的概括无

疑都是十分正确的，他们从舞蹈和情感的关系、舞蹈的形态特征和社会功能等方面告诉我们什么是舞蹈。为了进一步理解舞蹈的本质，让我们再认识一位我国著名的学者闻一多先生，看看他是怎样来阐述舞蹈的本质。

闻一多先生说：“舞蹈是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最简单而又最充足的表现。”他还说：“生命的机能是动，而舞便是节奏的动，或更准确点，有节奏的移易地点的动，所以它直接是生命机能的表演。”不仅如此，通过自身直接参与舞蹈或观看别人舞蹈还会得到一种觉得自己是活着的感受，“感到自己和大家一同活着，各人以彼此的‘活’互相印证，互相支持，使各人自己的‘活’更加真实，更加稳固”，“这群体生活的大和谐的意义，便是舞的社会功能的最高意义。”（闻一多《说舞》载《闻一多诗文集》）这是迄今为止从生命科学哲学的高度关于舞蹈和人类关系的最完整、最精辟的论述。

诚然如此，舞蹈和生命同在。舞蹈是一种生命形式的跃动，有生命的地方就有生命形式的跃动，也就有欢悦的舞蹈。初生的婴儿哇哇落地，就用手舞足蹈、大喊大叫来宣告自己来到这大千世界。儿童最喜欢舞蹈，幼儿园里的孩子们最喜欢唱歌跳舞，青少年总爱用舞蹈来表达他们那火样的青春热情。人到中年，事业和家庭两方面的压力都增大许多，即便如此，以舞蹈为乐事者也大有人在，为的是求得生理和心理的平衡。人的老年是否就与舞蹈无缘？君不见，每日清晨，各大城市的公园、广场，几乎全成为了老年舞蹈爱好者的“领地”，秧歌、交谊舞、迪斯科、民族舞……林林总总，千姿百态。可见，舞蹈伴随着人的一生，人的一生都离不开舞蹈。

舞蹈美在哪里？

从宏观来看，舞蹈可分两大类，即生活舞蹈和艺术舞蹈。生活舞蹈

就是和人类生活密切关联的舞蹈 是大多数人经常参与和可以参与的舞蹈活动 如前所述 即为普通人均可参与的用以自娱、健身或社会交往的舞蹈 此外 过去还有在祭祀和宗教活动中跳的舞蹈等。这类舞蹈大多是人们在情感高度激动时的表现形式 是生命的欢歌、是心灵的咏叹、是人体律动的诗篇 自由、舒展、激越、奔放 美在真实自然 身心一致 具有旺盛的生命活力和强烈的感染力。

另一类是艺术舞蹈 就是在舞台上、电视里或特定的空间和区域，由少数具有一定专业技能的人表演出来供大众欣赏的舞蹈作品。艺术舞蹈具有丰富的内容和较强的形式美感 结构完整 技艺高超 在表现形态上则有独舞、双人舞、三人舞、群舞、组舞、歌舞、舞蹈诗、舞剧等不同形式。

中华民族是一个有着悠久舞蹈传统的民族 早在史前期 我们的祖先就用手之舞之、足之蹈之来表达他们最激动的思想情感了。那时的舞蹈活动几乎渗透到人类活动的一切领域 劳动、狩猎、战争、祭祀、娱乐和性爱 可以说 没有一项重大活动能离得开舞蹈。从那以后 随着社会的发展 舞蹈的题材内容和形式技巧也随之有很大的发展。呼风唤雨、通神显灵的巫舞 怪异而神秘 祭祀祖先、歌颂英雄的乐舞 庄严而雄伟 宴享娱乐、供人观赏的舞蹈 抒情优美 技艺高超；至于那广泛流传在各民族人民中间的舞蹈更是千姿百态，色彩斑斓，风格各异。这些历史悠久而又不断嬗变的舞蹈艺术 以其别种艺术形式所无法替代的魅力与成就 成为我国灿烂的古代文化的一个重要组成部分。

舞蹈在由群众性的自娱活动向专业水平提高的过程中不断涌现出许多才艺双全的舞蹈家 她们是我国舞蹈艺术传统的继承者与创造者 传说中战国时期的玄天二女（旋波与提谟）舞蹈时如轻烟旋

绕 似羽毛随风飘摇 身体像丝絮般柔和 在铺着香屑的地面上跳舞竟然能不留足迹。又如能穿木屐跳舞的西施“善为翘袖折腰之舞”的戚夫人“身轻若燕 能作掌上舞”的赵飞燕 把“鸂鶒舞”跳得惟妙惟肖、形神兼备的谢尚 还有那“一舞剑器动四方”的公孙大娘 首演《霓裳羽衣舞》的杨玉环……直到一百年前将西方芭蕾和现代舞引进中国的裕容龄 她们都可谓技艺高超 光照舞坛。

华夏大地 幅员辽阔、民族众多 不同的自然条件、人文习俗 不同的宗教信仰、历史文化 不同的民族性格、审美情趣 形成了不同的舞种和舞风。中华民族历史悠久 文化积淀深厚 对舞蹈艺术的理论思维也有十分精辟和深刻的概括。早在两千多年前我国学者们就指出了舞蹈的动因：“情动于中而形于言 言之不足故嗟叹之 嗟叹之不足故咏歌之 咏歌之不足 不知手之舞之足之蹈之也。”就是说舞蹈是人的情感在十分激动时的表现形式 那么 人的情感何以如此激动呢 答曰：“人心之动 物使之然也。”是客观存在的外在事物作用于人的内心世界的结果。其后 在东汉人傅毅的《舞赋》中 在盛唐的诗文中 在明人朱载堉提出的“舞学”中 在融唱、做、念、打于一体的戏曲艺术理论和戏谚中 都保存着十分丰富的舞蹈艺术理论遗产。

因此 我们可以说 中华民族是一个舞史悠悠、舞星灿灿、舞风多样、舞学精深的民族！

中华民族有着十分丰富的舞蹈文化传统。在数千年的历史长河中 虽然几经沉浮 几度枯荣 甚至流失散落 萧条杂陈 但是 主流仍像一股川流不息的活水，直到今朝。今人的舞蹈作品即是继承和发展了古代优秀舞蹈艺术传统的产物。

本书介绍的作品，就是新中国建立以来，艺术舞蹈中比较优秀的部分。

由于种种历史原因(如 19 世纪以来国力日衰、宫廷乐舞活动逐渐为综合性表演艺术——戏曲所替代、民间舞蹈尚未形成能在城市舞台上生存发展的表演艺术、专业舞蹈家的队伍力量薄弱等等)中华人民共和国建立以前的舞坛,虽有几位前辈舞蹈家在积极活动,但毕竟人单势微,未能像戏剧、音乐等艺术那样有较强的专业队伍和大量的观众。

新中国建立后,新舞蹈艺术作为一门独立的艺术形式,开始跻身于社会主义新文艺之林。在国家文化部门的积极扶持下,中央和地方普遍建立起专业歌舞团体,独立而完整的艺术舞蹈作品大量涌现,成为新兴的歌舞团体演出节目中的重要组成部分。人民群众特别是青年观众对舞蹈艺术也开始有所了解并产生了浓厚的兴趣。新舞蹈艺术事业在这种条件下得到前所未有的迅速发展,年轻的新舞蹈工作者也表现出高涨的学习热情和强烈的敬业精神,因此在那个时期,创作演出的舞蹈作品,具有浓郁的生活气息和强烈的时代精神。如《红绸舞》、《牧马舞》、《战士游戏舞》、《轮机兵舞》歌舞剧《乘风破浪解放海南》和舞剧《和平鸽》、《母亲在召唤》等。

20 世纪 50 年代中期,继承和发展民族民间优秀舞蹈遗产成为舞蹈工作者的指导性方针,在这一方针指导下出现了大量优秀的舞蹈作品,这些作品大致可分两类,一类是在原有民间舞基础上加工改编的,如:《采茶扑蝶》、《跑驴》、《荷花舞》、《龙舞》、《孔雀舞》、《花鼓舞》等;另一类是运用民族民间舞的动作素材表现现实生活的新作品,如:《红绸舞》、《挤奶员舞》、《快乐的罗嗦》、《不朽的战士》等。这些作品在世界性舞蹈比赛和国内各种会演中曾受到广泛好评。

我国大型民族舞剧的创作和演出实践是从舞剧《宝莲灯》开始的,此后随之而来的是《小刀会》、《五朵红云》、《蝶恋花》、《湘江北去》等,这类舞剧具有浓郁的民族风格;《鱼美人》在当时虽被认为属于另一种

类型的中国舞剧，但它在舞蹈化方面所取得的成就，给人们留下了深刻的印象。

在庆祝中华人民共和国建立 15 周年期间 中国舞坛异彩纷呈、千姿百态。先是在全军第三届文艺会演期间演出了《丰收歌》、《洗衣歌》、《三千里江山》、《野营路上》、《狼牙山》等一大批思想性、艺术性俱佳的舞蹈作品。接着，由我国舞蹈工作者自己创作演出的反映当代革命斗争生活、塑造当代人物的中国芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》登台亮相了；与此同时，中国舞蹈界的精英和其他姊妹艺术形式的艺术家们合作，创作演出了大型音乐舞蹈史诗《东方红》。

正当中国的舞蹈艺术事业方兴未艾之时，妖风浊雾卷地而来，一时间，舞坛凋零，群芳黯淡，新生的艺术横遭戕害。但是，充满生命活力的舞蹈艺术和舞蹈工作者们是不屈不挠的，在文化大革命后期，一批具有生动鲜明的舞蹈形象的作品《喜送粮》、《战马嘶鸣》、《水乡送粮》、《我爱这一行》等突破种种束缚脱颖而出，被誉为是一束报春的红梅。

历史的车轮滚滚向前，倒行逆施的反动势力终被粉碎，乌云散尽，冰雪化解，中国的舞蹈艺术事业和中国舞蹈家们重又迎来了一个春风和煦的新时代。

在为期一年零三个月的庆祝建国 30 周年献礼演出中，舞蹈艺术大放异彩。舞剧《丝路花雨》的出现，以一种既新颖又古老的“敦煌舞”风格打开了人们的眼界，“S”型曲线人体律动和“反弹琵琶”的姿态造型给人们的启示是：有着数千年文化艺术传统的中华民族，其古典舞蹈的风格和体系是多种多样的，绝非戏曲舞蹈一种。

在参加庆祝建国 30 周年献礼演出活动中，共有舞蹈节目 120 多个，既有反映了人民群众对粉碎“四人帮”的欢呼《观灯》），也有对“四人帮”罪行的控诉《割不断的琴弦》），既有对老一代革命家的歌颂和

怀念《为了永远的纪念》)也有对革命历史斗争和革命先烈的颂扬(《刑场上的婚礼》)既有对劳动和幸福生活的歌颂《看水员》、《喜雨》)也有外国童话题材《卖火柴的小女孩》和中国神话题材《猪八戒背媳妇》的作品。

1980年在大连举行的第一届全国舞蹈比赛,是一次集中展示独舞、双人舞、三人舞创作水平和表演水平的比赛。这是建国30年来中国舞蹈界首次举行这类性质的活动。通过这次比赛涌现出一批高质量的舞蹈作品,如三人舞《金山战鼓》、双人舞《再见吧,妈妈》、《追鱼》、《塔里木夜曲》、独舞《水》、《希望》、《敦煌彩塑》、《海浪》等。它们有的是在传统的基础上创新和突破,有的是巧妙而成功地借鉴了其他艺术的表现手法(文学上的意识流、音乐上的复调变化等)。人物形象鲜明,艺术风格清新,给人以较强的审美感受。此次参赛的作品,题材丰富、风格多样,现实生活、古代生活、神话传说、童话寓言、自然景物、花鸟鱼虫等都有所涉及,在反映生活的深度、塑造形象、表现手法的生动丰富方面都有所发展和突破。尤为可喜的是,中央和各地舞蹈团体和院校经过几年的努力,训练培养出了一批优秀的表演人才,并在这次舞蹈比赛中大显身手。

1980年秋天在北京举行的全国少数民族文艺会演,集中展现了多年来我国艺术家们在抢救和整理民族艺术遗产、推陈出新反映现实生活方面的新成果。如壮族舞蹈《花山战鼓》、彝族舞蹈《喜背新娘》和《铜鼓舞》、高山族的《杵乐》等,都是在挖掘艺术遗产的基础上加以创新的。这些节目既具有鲜明的民族风格和浓郁的艺术特色,又有新的时代气息。还有一批作品,是运用传统的民族形式和表现手段反映现实生活,如延边朝鲜族舞蹈《分配的喜悦》、广西彝族舞蹈《赶墟归来阿哩哩》等,生动地表现了新时期以来农村经济的发展,使少数民

族地区人民生活水平不断提高而带给人们的喜悦心情。

中国古代称之为‘乐’的艺术 是一种音乐、舞蹈、诗歌相互交融配合 共同表达作品思想内容的艺术形式。这种形式有歌有舞、声情并茂 既可抒情又能叙事 表现手段自由灵活 题材选择比较广泛 对内容的表达也比较充分 同时 又有较为强烈的审美感染效果。因此 歌舞艺术从古到今都深受我国人民群众的欢迎并广为流传。中华人民共和国建立后 这种艺术形式也受到重视 从迎接新中国诞生的《人民胜利万岁》大歌舞到音乐舞蹈史诗《东方红》 都是植根于中华民族传统的歌舞艺术形式，在新的生活内容的土壤里生长出来的瑰丽花朵。20世纪80年代以来 中国艺术家们本着弘扬民族文化的精神 深入挖掘民族音乐舞蹈的宝贵遗产，努力探索和扩展音乐舞蹈的艺术功能和表现领域 依据有关文字史料、古代服饰以及遗存的壁画、岩雕和墓室石刻中的舞蹈姿态 悉心研究 再度创造 陆续演出了《仿唐乐舞》、《编钟乐舞》、《九歌》等几部大型乐舞。与此同时继《东方红》之后 于庆祝建国35周年之际 创作演出了音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》。

此后 载歌载舞的形式向地区化、通俗化的方向发展 出现了具有浓郁黄土高原风情的《黄河儿女情》、《黄河一方土》和‘关东味儿’的《月牙五更》 它们均以鲜明的地方特色和生动有趣的表演博得广大观众的喜爱。

1986年举行的第二届全国舞蹈比赛，集中展演了80年代以后创作的优秀舞蹈作品 比赛项目除独舞、双人舞、三人舞外还有群舞 因此其规模大于第一届 形式和风格也更为多样。不仅如此 从一些优秀的作品《海燕》、《奔腾》、《小溪·江河·大海》、《踏着硝烟的男儿女儿》、《雀之灵》、《小小水兵》中 我们可以明显地看到 创作者对舞蹈化、个性化的追求更加自觉了。曾经长期担任政府文化部门的领导人、

对音乐舞蹈艺术十分关心的老艺术家、中国文联主席周巍峙曾对第二届全国舞蹈比赛做如下评价：“在这次比赛中，新人新作不断涌现，且题材广、立意新、质量高，这本身就体现了舞蹈事业的繁荣。”所谓的“新”，一是新的题材领域在不断被开拓，它表现在作品创作不局限于民族民间舞蹈的单一基础之上，不局限于一个故事、一个细节的简单再现，而是追求整体的表现力，表现一种精神状态，一种哲理，一种理想”；二是新题材促成了新的构思”；三是新的手法”。“新的题材、新的构思和新的手法又形成了新的创作风格，参加这次比赛的大多数作品在思想性和艺术性上都上升到了一个新的高度。”尽管这段话是针对第二届舞赛而言，但我们认为它也可作为对新时期以来舞蹈艺术创作的宏观总体评价。

新时期以来，中国的舞剧艺术同样得到了空前的发展。据不完全统计，在近20年间，我国从中央到各省、市、自治区的艺术团体，创作演出了大中型舞剧约200部左右。这些舞剧作品，题材广泛，形式多样，风格各异，无论在思想性、艺术性方面都比过去有较大的提高，使中国舞剧进入了一个新的历史发展时期。这首先表现在舞剧题材的新拓展，其中令人瞩目的一点就是许多舞剧编导都把自己的视点转向了古典的和现代的文学名作，从中汲取艺术的营养，选取可以改编成舞剧的题材。根据文字、戏剧名著改编创作的舞剧，人物形象都比较鲜明，内容亦有相当的深度。其次是形式、风格多样，表现手法广泛，戏剧式结构、篇章式结构、心理式结构，交响化手法、回旋式手法、色块状手法等都登台亮相，各显神通。随着舞剧艺术实践的不断发展，对舞剧艺术规律的认识、把握和研究也逐渐引起舞蹈界的重视，对舞剧艺术规律的深入探究，反过来又促进了舞剧艺术创作实践的提高。在1988年的舞剧创作研讨会和1992年的全国舞剧观摩演出期间，演出了多部有特色

和有研究价值的舞剧 如《玉卿嫂》、《黄土地》、《高粱魂》、《春香传》、《人参女》、《阿诗玛》、《枣花》、《丝海箫音》、《森吉德玛》等 连同新时期以来创作演出的许多优秀的舞剧 《丝路花雨》、《召树屯与楠木诺娜》、《奔月》、《蔡文姬》、《鸣凤之死》、《祝福》、《铜雀伎》、《青春祭》等 来看 中国舞剧经过 60 年的探索和发展 从舞剧的表现形式和塑造舞蹈形象的舞蹈语言体系及其所采用的表现手法来看 已经逐步形成了以下几种不同的风格 即中国古典舞剧、中国民间舞剧、中国现代舞剧和中国芭蕾舞剧。如果说，中国舞剧的创作和表演人才过去比较集中在京、沪、穗、沈一带的话 如今 可以说已是群雄并起、遍地开花。从在北京的文化部直属院团到各省、市、自治区 乃至少数民族自治州和盟一级的歌舞团 自 20 世纪 90 年代以来 均有较高水平的作品出现。这表明，舞剧艺术——这种舞蹈艺术领域中需要较高专业水平才能驾驭的艺术形式 已逐渐为较多的舞蹈编导所掌握 它预示着中国舞剧艺术乃至整个舞蹈艺术事业将有一个较大的发展。

以上对中华人民共和国建立以来当代舞蹈艺术创作的发展脉络 做了一个粗略的介绍 意在为赏析本书的读者起一个导引的作用 有道是“顺藤摸瓜” 这篇文字 就权且算是一根瓜藤吧 为的是能让走进舞蹈艺术园地的朋友们欣赏到丰美甘甜的舞蹈瓜果。

作 品 赏 析

《牧 马 舞》

蒙古族男子独舞

编导、表演 贾作光

首 演：1947年

《牧马舞》描写一个年轻的牧人 赶着马群 踏着露珠 迎着朝霞，来到了水草肥美的牧场上。马儿悠闲地吃着青草，牧人在晨风吹来的歌声中领受着大自然的熏陶。忽然，有一匹烈驹跑了，牧人拿起套马杆 跳上马背 勇敢地把烈驹套回了马群中。

这个舞蹈通过对一位牧民牧马劳动生活的描写，表现了蒙古族人民纯朴、憨厚、剽悍、勇敢、坚强的性格和精神风貌，具有浓郁的生活气息。舞蹈结构简洁、舞蹈语言流畅，舞蹈动作有很强的技艺性。他表演时，动作潇洒，舞步矫健，特别是表现驯马、套马时的“翻”“跳”“转”等技巧动作娴熟、利落，出色地塑造出内蒙古牧民的舞蹈形象。在 20 世纪 50—60 年代，《牧马舞》是贾作光经常表演的舞蹈之一，也是最受广大观众欢迎和喜爱的一个舞蹈作品。1994 年在“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中《牧马舞》获经典作品金像奖。

《红 绸 舞》

群 舞

原 作：长春市歌舞团集体创作

改编、导演：金明

编 曲：刘 文 金

舞 美 设 计：郁风、夏亚一

首 演：1951年

团 体：中央歌舞团

《红绸舞》通过舞者手中红绸不断飞舞流动的各种线条所组成的丰富多彩的画面直接抒发出 20 世纪 50 年代中国人民获得解放后开始新生活的那种强烈的兴奋喜悦心情 以及对新中国如火如荼的更加美好未来的憧憬和祝愿的炽烈情感。舞蹈开始，一群男女青年高举红色火炬来欢庆节日 火炬突然从众青年手中散开 在火炬中跃射出无数条鲜红的长绸升腾高空 像焰火般飞舞起来……优美抒情的女子绸舞 豪情奔放的男子绸舞前后交迭 女子舞单绸后是男子的舞双绸 他们各种高难度的舞绸技巧动作相互交错 组成一幅幅美丽的画面。最后男女青年围圈向台中心以在身左身右飞舞大车轮的舞绸动作所形成的放射形的火团造型 像是腾空燃起的熊熊火焰 使舞蹈表现的炽热情感达到了高潮。

《红绸舞》是根据汉族民间秧歌舞中的舞绸动作和传统戏曲中表现仙女御风而行、轻盈飘逸飞舞的“长绸舞”进行加工发展创作的 由于较好地表现了 50 年代中国人民的思想感情，使其内容和形式达到

了完美的结合与统一 既具有强烈的时代气息 又有浓厚的民族风格 , 因此焕发出震撼人心的艺术力量。《红绸舞》演出后 受到群众热烈欢迎和好评 很快在全国各地得到广泛普及 , 一些专业和业余歌舞团体争相学演。

《红绸舞》1951 年在第三届世界青年与学生和平友谊联欢节上获一等奖。1964 年《红绸舞》被收入北京电影制片厂拍摄的影片《彩蝶纷飞》中。1994 年在“ 中华民族 20 世纪舞蹈经典 ” 评比中 , 《红绸舞》获经典作品金像奖。

《轮机兵舞》

群 舞

编导：梁中、张立功、张友文、陈瑞琚

作曲 杨振维

首演：1952年

主演：梁中、张如炎

团体：海政歌舞团

它是第一部反映海军舰艇部队生活的成功作品。在 1952 年 8 月北京举行的全军第一届文艺比赛中获一等奖。

20 世纪 50 年代初期，人民海军刚刚组建，为了掌握现代化的技术 部队开展了官教兵、兵教兵、官兵互教互学的活动。专业舞蹈工作者在深入舰艇部队的生活中，从水兵业余创作中吸取营养，编导在加工中充实了兵教兵的内容，舞蹈上则摆脱了自然主义模拟生活的状态 增强了舞蹈的思想性与艺术性。

舞蹈一开始 在欢快的音乐中，一群头戴工作帽 身着海魂衫的女青年拉着手不停地转动，双脚前后移动发出清脆的“嗒嗒嗒嗒”的声响 极巧妙地创造了拟人化的‘轮机’形象。新兵、老兵伴随着‘轮机’出场 加油、紧螺丝钉 不停地忙碌着。他们边工作边交流 老兵专心地教 新兵虚心地学 轮机‘运转’正常，一路前进，一路欢歌。

老兵离去后 新兵一人值班。突然 轮机停止了运转。新兵东找西找 就是找不到故障的原因 拟人化的‘轮机’像似故意和他逗趣一样

不听他的调理。正当他不知所措时老兵来了 通过轮机不同的画面变化 找到了“毛病”新兵立刻上前熟练地排除了故障“轮机”又正常地运转了。

《轮机兵舞》是 20 世纪 50 年代的优秀作品 直到 90 年代观众仍然喜欢它。解放军艺术学院舞蹈系将它列为教学剧目 在罗马尼亚演出时也受到好评。

《轮机兵舞》的成功 首先在于它在舞蹈中巧妙地创造了拟人化的“轮机”形象 这形象不仅舞姿健美 而且还带有情感变化 通过她们风趣的表演 把新兵碰到故障时的尴尬 和在老兵帮助下排除故障后欢快的心情生动地表现出来。它以明快的节奏 鲜明的舞蹈形象 真实地再现了海军初创时期 面对全新的事物 全体海军官兵为建设强大的人民海军 互教互学 积极钻研 掌握过硬本领的动人情景。因此 它保留演出至今天 仍然使观众感受到舞蹈欢快、清新的艺术魅力。

《采茶扑蝶》

群 舞

编导：曾红西、李涵

编词 陈炜萍

编曲 刘春曙

首演：1952 年

主演：李涵 等

团体 福建省文工团

作品根据福建民间舞蹈整理加工改编 表现 20 世纪 50 年代初期，福建茶乡人民勤劳生产的热情和丰收后的喜悦心情。

全舞共分正采、倒采和扑蝶三段 由八个采茶女和一个蝴蝶 小男孩扮演 表演。舞蹈的基本动作为小碎步和单手采茶、双手采茶。舞蹈队形以“穿花”为主，有“水圈花”、“双水圈花”、“篱笆花”、“八字花”、“蚯蚓行”、“螺旋花”等 以队形变化表现上山、下山、在茶林中穿梭采摘茶叶 最后 以众姑娘的扑蝶嬉戏形成舞蹈的高潮。由于该舞富有浓郁的民族风格和地方特色 反映了解放后的茶区农民新的生活和精神风貌 受到了广大观众的喜爱 曾被国内众多的歌舞团体学演。

1953 年 中国青年艺术团排演了此舞参加第三届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛 荣获二等奖。

《 跑 驴 》

三 人 舞

编导 周国宝

首 演 :1953 年

表 演 :周国宝、周国珍、张谦

团 体 :河北省代表队

1953 年在北京举行的第一届全国民间音乐舞蹈会演中，由河北省代表队表演的河北地秧歌《跑驴》 轰动了京城。一时间各个歌舞团体争相学演《跑驴》 当时流行的顺口溜说 南京到北京 跑驴荷花灯 ”，可见《跑驴》普及之广。

《跑驴》表现在初春时节 小两口去走亲戚 妻子抱着小孩骑在毛驴上 丈夫在旁赶驴。倔强的小毛驴一会儿放步快跑，一会儿又磨蹭着停步不前 好像故意和主人在开玩笑。丈夫打它一鞭子 它却回敬他一蹶子 正好踢在他的屁股上……好不容易 小毛驴才又起步 欢快地在田野上奔跑。突然 小毛驴陷入了泥坑卧下不起。丈夫用前拉、后推、赶等各种办法 都不能使小毛驴脱出困境。丈夫寻视四周 见不远处有位青年农民在大田里劳动。这位农民发现毛驴陷入泥坑后 放下手中的活计 热情地前来帮忙。一个在前拉，一个在后推 才把小毛驴拖出了泥坑。夫妻二人谢过青年农民后 又欢欢喜喜地上路了。

三人舞《跑驴》以河北地秧歌为基本舞蹈语汇 演员在表演时 根据情节内容可自由发挥、即兴创造。扮演妻子的演员腰间系毛驴道具，

上身表演人物的表情动作,下身模拟毛驴的动作形态。这个舞蹈幽默、风趣、生动、活泼,运用了传统的民间舞蹈形式,表现了20世纪50年代新中国农村中新的生活风貌。由于这个舞蹈的创造者和表演者,都是常年跳河北地秧歌的民间艺人,所以,《跑驴》创作和演出的成功,也就有了不同一般的意义。

河北地秧歌传说始于元代,原由“秧歌”、“吹歌”和“民歌”三部分组成。以后,歌唱部分脱离地秧歌,地秧歌成为了一种纯舞蹈的形式,一般在逢年过节或喜庆日子演出。地秧歌分大场、中场和小场。大场,也叫“跑套子”,为几十人上百人在领舞者带领下,变换各种舞蹈队形,非常红火热闹。中场与大场基本相同,只不过人数少于大场。小场是有情节的小节目。传统的小场节目有:《扑蝴蝶》、《锯缸》、《王二小赶脚》、《傻柱子接媳妇》、《顶灯钻席筒》、《瞎子摸杆》等。

河北地秧歌的独特风格主要表现在身体各部位相互配合的扭动,尤其肩、胯、膝、手腕的运动灵活多变,最具特色。人物之间在扭逗中妙趣横生。《跑驴》就是根据地秧歌小场子的表演形式改编创作的。由于它反映和表现了新时代的生活内容,塑造了新时代人物形象,很自然地就发展了原有的舞蹈形式,给河北地秧歌注入了新的血液。《跑驴》的创作和演出,也说明了民间舞蹈随着社会和时代的前进和发展,从内容到形式都会不停顿地进行着推陈出新,在不断地革新创造中,生发出新的艺术生命力量。

1953年,中国青年艺术团的恽迎世、王希贤、杨兆仲学演了这个节目,并把它带到罗马尼亚的布加勒斯特参加第四届世界青年与学生和平友谊联欢节。在舞蹈比赛中获三人舞二等奖。

《荷花舞》

女子群舞

编 导 :戴爱莲

作 曲 :乔谷、刘炽

作 词 :程若

舞美设计 :郁风、张正宇

首 演 :1953 年

主 演 :徐杰等

团 体 :中央歌舞团

据舞蹈家戴爱莲回忆 这个舞蹈的总策划是周恩来总理。1952 年在我国要召开“亚洲太平洋区域和平会议”印度代表团也将要来参加这个会议。印度人特别喜爱荷花 再由于荷花象征着和平和幸福，所以周总理向中央戏剧学院舞蹈团提出，希望该团在这次和平会议期间能演出一个带有荷花形象的舞蹈。当时中央戏剧学院就组成了《荷花舞》创作组 由院领导李伯钊负责 刘炽、刘行、乔谷作曲 程若作词 由戴爱莲、马祥麟、刘炽编舞。舞蹈的基本素材采用的是流行在陇中一带的秧歌舞中的小场子“莲花灯”(又名“走花灯”)舞者身穿长裙 裙下坠荷叶盘 盘上四面各有一枝亭亭玉立的荷花 荷花女的形象极为优美。

这个版本的《荷花舞》共分三段。第一段由戴爱莲编舞 是“群荷”的出场 她们在舞台上用移动变化的队形 展现出一幅和平、宁静的图

景。第二段由马祥麟编舞 采用了昆曲的表现手法 表现两对青年女子在春光明媚的百花园中观赏荷花的情景。第三段由刘炽编舞，舞蹈表现出欢快的情绪 结尾由众“荷女”组成一朵向阳开放的大荷花。这个舞蹈在和平大会演出后，在我国的观众中反映不一。许多艺术界人士认为：作者意图虽好，但是由于要表达的东西过多，使得主题模糊不清 三段舞蹈形式风格不统一 而且也欠连贯。舞蹈构图上过多地模拟荷花的自然形态 缺乏生动鲜明的舞蹈形象。

1953 年，戴爱莲为了准备参加世界青年与学生和平友谊联欢节的舞蹈节目 她又对《荷花舞》进行重新的艺术构思 在舞蹈的主题、舞蹈的结构、舞蹈的艺术表现手法等方面都进行了新的设计。她于 1953 年的春节还专程到陕北观看了农民群众在正月十五演出的“莲花灯”。于是一个崭新的《荷花舞》产生了。她把程若写的配歌作为《荷花舞》的主题歌。“蓝天高 绿水长 莲花朝太阳 风吹千里香。祖国啊 光芒万丈 你像莲花正开放。”这就是舞蹈所要表现的主题。她摒除了原来《荷花舞》的一些情节 使其单纯、含蓄 更富于象征性 着重抒发作者对祖国无限热爱的感情和描绘新中国一派生机的欣欣向荣的景象。

新版本的《荷花舞》共分五段。第一段通过荷花群在舞台上川流不息 时而回旋 时而蜿蜒 借以表现自然环境的优美 抒发自由、舒畅的心情。舞步轻盈、平稳 动作顺畅、舒缓 构图多为圆形的各种变换。第二段 音乐由中板变为慢板 群荷由圆形变化为两行面向观众 以“碾步”向两旁轻轻移动 展现出荷花在微波中涟漪荡漾。第三段是领舞白荷花出场 表现白荷与群荷之间亲密无间的情感联系。白荷花象征着纯洁和崇高、理想和幸福。第四段是白荷花与众荷花一起抒发情感的场面 再伴以主题歌 使全舞达到了高潮。第五段是尾声 音乐回复到

第一段的基调，一朵洁白的荷花带领众荷花在夕阳中漂向了远方……舞蹈结束了，但这群拟人化的荷花女在舞台上以圆润流畅的舞步徐缓移动变化着各种队形画面形成了浮游流动和涟漪层起的意境塑造出亭亭玉立、出污泥而不染的圣洁和美丽的形象令观众久久难忘。

1953年 在罗马尼亚布加勒斯特举行的第四届世界青年与学生和平友谊联欢节上，《荷花舞》由于它圣洁、美丽的形象表现了中国人民热爱和平、热爱祖国的深切感情 获得了集体舞二等奖 为祖国争得了荣誉。自此，《荷花舞》在全国广泛地普及开来 很多专业或业余的舞蹈团体一时争演《荷花舞》。

在 1994 年‘中华民族 20 世纪舞蹈经典’评比中 该舞荣获经典作品金像奖。

《鄂尔多斯舞》

蒙古族群舞

编导：贾作光

作曲：明太

首演：1954年

主演：贾作光、斯琴塔日哈

团体：内蒙古自治区歌舞团

《鄂尔多斯舞》由五男五女表演。舞蹈为两段体结构。第一段为铿锵有力的中板，男子五人以大甩手迈步的基本舞步出场，用双手撑腰移动肩部的动作来突出蒙古族舞蹈的风格特点。在舞蹈构图上，以出场的直线、平线队形画面的移动，展示出牧区辽阔的环境和牧民们的性格特征，塑造出鄂尔多斯男子汉剽悍、粗犷、豪迈的舞蹈形象。第二段是活泼的小快板，五个女子以从生活中提炼的挤奶、骑马、梳发辫等舞蹈动作出场，后与男子合舞并穿插着男女领舞，直至全舞终结一气呵成。整个舞蹈热情、活泼、粗犷、有力，表现了鄂尔多斯高原牧民们乐观向上的精神风貌，具有鲜明的时代特色。

鄂尔多斯是内蒙古伊克昭盟的一个地区，当地民间原来并没有这种舞蹈。是贾作光根据寺庙中喇嘛跳鬼的舞蹈动作，如“撒黄金”、“鹿舞”等予以发展、创新，同时还把牧民生活中骑马扬鞭、挤奶、梳辫子等动作予以节律化，并以“大、小挽手腕”、“软硬动肩”等具有草原舞蹈共性的动作贯穿其中。此外，他还创造了“甩手下腰”、“单腿板

腰'等等特技 加强了这个舞蹈的技巧性和艺术感染力。《鄂尔多斯舞》创作演出四十多年来，已被当地人民普遍承认为该地区的民族民间舞蹈了。

鄂尔多斯地区的老百姓在国民党统治时期 牲畜被抢走 牧场被强占 财物被掠夺 苦难的日子就像乌云遮住了太阳。中国人民解放军解放了鄂尔多斯高原 该地的人民才翻了身 过上了无忧无虑的幸福生活。1951 年贾作光随内蒙古歌舞团来到了鄂尔多斯高原 为当地人民演出了各民族的歌舞。很多群众和干部都向歌舞团提出希望能看到表现鄂尔多斯人民的舞蹈 因此创作鄂尔多斯舞蹈的光荣任务很自然地就落在了贾作光的身上。为了正确表现鄂尔多斯人民的性格、形象，以及使舞蹈具有地方风格特色 贾作光等先后三次下乡去体验生活和思想感情 同时更深入地向‘喇嘛舞’学习 并广泛地从当地民间艺术中吸取营养。经过编导、作曲和演员们的共同努力 并经过多次反复的修改，一个以表现解放了的鄂尔多斯人民在祖国建设中以乐观主义精神创造新生活 热爱家乡、热爱劳动的新牧民形象的《鄂尔多斯舞》诞生了 从此鄂尔多斯人民有了自己的舞蹈。

1955 年 在波兰华沙举行的第五届世界青年与学生和平友谊联欢节上 中国青年艺术团表演的《鄂尔多斯舞》获得了一等奖 为祖国争得了荣誉。在 20 世纪 50 年代的中后期 这个舞蹈很快在全国得到了普及 不仅专业歌舞团体演它 很多工厂和大、中学校的业余舞蹈团体也都演出过《鄂尔多斯舞》。《鄂尔多斯舞》于 1994 年在‘中华民族 20 世纪舞蹈经典’评比中获经典作品金像奖。

《友谊舞》

藏族群舞

编导 李承祥

作曲 樊步义

首演：1954年

团体：北京舞蹈学校

舞蹈中的人物为四个拉萨 前藏 青年 四个江孜 后藏 青年和一个弹六弦琴的老汉。通过拉萨和江孜两地青年的舞蹈竞赛和联欢活动 以及他们的团结和友谊 表现了 20世纪 50年代的藏族人民获得翻身解放后的新的生活风貌。

全舞共分三段 第一段“草原漫步”表现一群青年来到草原上的情景 第二段“舞蹈的竞赛”表现两地青年的舞蹈竞赛 以“抢帽子”作为比赛的高潮 第三段“友谊的联欢”表现青年们亲密的团结和深厚的友谊。舞蹈动作素材大多采自西藏广泛流行的“踢踏舞”(“果日谐”、“堆谐”、“郎玛谐”等)并根据舞蹈所表现的内容和人物性格的需要，给予丰富和发展。

《友谊舞》是著名舞蹈编导李承祥的处女作 这部作品是他于1951年参加国家民委西藏工作队，入藏工作深入了解藏族人民的生活，并在广泛搜集、学习藏族民间舞的基础上创作而成的。该舞在1955年第五届世界青年与学生和平友谊联欢节上获民间舞比赛二等奖。1957年由舞蹈艺术研究会编辑，上海文化出版社出版了该舞的单行本。

《 飞 天 》

古典女子双人舞

编 导：戴爱莲

作 曲：刘 行

服装设计：夏亚一

首 演：1954 年

表 演：徐杰、资华筠

团 体：中央歌舞团

该舞是我国第一部根据敦煌壁画中香音女祇“飞天”的形象创作的舞蹈作品。

编导继承、发展了我国传统舞蹈中长绸舞的技法，以凝练的舞蹈语汇、抒情浪漫的手法，神形并茂地将“飞天”的形象再现于舞台。舞蹈格调高雅秀丽，注入了作者对自由、光明的向往和追求。该舞系 20 世纪 50 年代戴爱莲的代表作之一，亦是全国许多艺术团体竞相学演，并久演不衰的一个舞蹈。北京舞蹈学院将其列入大专班的实习剧目。英国泰晤士报发表评论称这个舞蹈“体现了戴女士处理人体造型和舞台空间结构的非凡才能”。

在 1955 年第五届世界青年与学生和平友谊联欢节上，该作品获舞蹈比赛铜质奖章。1994 年在“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中该作品获经典作品金像奖。

《挤奶员舞》

蒙古族女子群舞

编 导：高 太

作 曲：施 律

首 演：1955 年

团 体：内蒙古锡林郭勒盟文化工作队

舞蹈通过六位蒙古族少女挤牛奶的愉快劳动生活情景的描写，反映和表现了社会主义时代广大牧民的生活和精神风貌。主要内容是：草原上一个晴朗的早晨，姑娘们提着奶桶，愉快地走进了牛圈，她们卷起了袖子，亲切地抚摸了母牛的奶肚子后，就开始挤奶。挤了一会儿，奶桶还没有盛满。为了使母牛的奶更好挤，她们把小牛犊拉到母牛身旁，在小牛犊吃奶时，姑娘们梳着自己的辫子。经过小牛犊吃过的奶肚子，挤起奶来非常顺利，不久奶桶就盛满了香奶。于是 她们高兴地抱起奶桶离开了牛圈。

舞蹈的基调动作是具有蒙古族舞蹈动律特点的“两肩前后移动”和“两肩上下抖动”。许多表现劳动生活的动作 如提奶桶、托奶桶、抚摸奶牛、拉小牛、挤奶、梳辫子等 或是由基调动作发展变化而来 或是按其舞蹈动律特点 把劳动动作经过提炼、美化——舞蹈化而形成的，因此，它们既具有反映特定的劳动生活内容的生命活力，又具有浓郁的民族风格特色。

在 1955 年内蒙古第一届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出会上，《挤奶员舞》获优秀演出奖和创作二等奖。1956 年 12 月由中央群众艺术馆编辑，上海文化出版社出版了该舞的单行本。

《盘 子 舞》

维吾尔族群舞

原 作 :新疆伊犁哈萨克自治州文工团

改编导演 :高地安、于 颖等

首 演 :1955 年

表 演 :于 颖、孙 天 路 等

团 体 :中央实验歌剧院

舞蹈表现维吾尔族人民在节日欢宴时的喜悦心情。

舞蹈共分三段 第一段为风趣、活泼的男女五人舞 第二段由优美、稳健的女子集体盘子舞和男女混合的群舞组成 第三段在五彩缤纷的舞裙飞旋和乐声、歌声、碟声、鼓声、铁环声交响共振的欢快中戛然终止。该舞集维吾尔族的民间“盘子舞”、“手鼓舞”、“铁环舞”为一体 用北疆的麦西热甫舞曲伴奏演唱 节奏欢快 气氛热烈 生活气息浓郁 民族色彩丰富 深受广大群众喜爱。

1957年解放军总政治部歌舞团左哈拉·萨哈玛也娃再度加工并领舞的《盘子舞》在第六届世界青年与学生和平友谊联欢节上获民间舞比赛银质奖章。

《花 鼓 舞》

群 舞

编 导：张 毅

首 演：1956 年

团 体：辽宁旅大歌舞团

作品根据山东、辽东一带的民间舞蹈“花鼓舞”加工、发展、提高、创作而成。在原来民间舞的基础上，增加了击鼓的花样、姿态和技艺性，把鼓穗加长至三尺，并使原来基本不动的左手解放出来，左、右手可同时击鼓，从而使舞蹈动作和姿态更加丰富多样。在不断地加工修改中，又增加了击鼓的难度，创造了“编马背身击鼓”、“大跳绕身左右击鼓”、“快速跳背身击鼓”等技巧。舞者用长长的软鼓穗绕过自己的头、背、腰、腿，从上、下、左、右各个角度击打鼓面，高超的击鼓技艺，表现出中国人民的智慧和勇敢，以及在社会主义时代生活中的欢乐情绪。这个舞蹈创作演出以来，受到了国内外广大观众的热烈欢迎和赞赏。

在 1957 年第六届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛中，《花鼓舞》获金质奖章。在 1994 年“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中该作品获经典作品金像奖。

《花儿与少年》

回族集体歌舞

编导 章民新

作词 朱仲禄

编曲 吕冰

首演：1956年

团体 陕西省歌舞剧院

1957年初 在全国专业团体音乐舞蹈会演中 陕西省歌舞剧院演出的《花儿与少年》 以它清新优美的情调及独特的风格特色吸引了首都的观众和舞蹈界人士。一时 京城的各专业和业余歌舞团体争相学演《花儿与少年》 它的配歌成了轰动一时的“流行歌曲”。

《花儿与少年》是章民新的成名之作 也是她向民间歌舞艺术虚心学习 并对其进行艺术加工提高所获得的成果。舞蹈的基本动作取自青海东部一带的民间歌舞“八大光棍” 音乐根据青海民歌编成。词作者朱仲禄是青海有名的歌手 能记得 1000多首民歌歌词 他既是这个作品配歌歌词的作者 又是舞蹈素材的教员和生活习俗顾问。

《花儿与少年》描绘青海高原春天的美丽及青年们像春天般美丽的爱情。花儿般的姑娘 踏着轻盈的舞步 唱着迎春之歌 来到画一般美丽的山野 她们的歌声吸引了英俊的少年。“花儿”与少年在一起跳起舞来 歌声倾吐了彼此的爱恋：

少年唱：山里高不过凤凰山，凤凰山站在白云端；
花儿里为王的红牡丹，红牡丹她开在春天。

姑娘唱：川里美不过大草原，大草原铺上绿绒毯；
人中间英俊的是少年，少年是人间的春天。

男女重唱：山里高不过凤凰山，川儿里平不过草原；
花儿里俊不过红牡丹，人中间美不过少年。
凤凰山的个山头呀穿破了天，一眼呀望不尽的草原。
草原上的牡丹闹春天呀，春天的牡丹惹了少年；
少年人看上了红牡丹呀，红牡丹爱上了少年。

歌声中 情人们对对散开 有的坐在清澈的小河边 有的靠在静静的垂柳下……舞蹈最后 双双对对肩并肩地走开了去。青春的歌声在空中荡漾 爱情的幸福充满人间。

《孔雀舞》

傣族女子群舞

编导：金明

作曲：罗忠

舞美：夏亚一

首演：1956年

团体：中央歌舞团

该作品根据傣族民间孔雀舞改编。过去，傣族民间的孔雀舞一般均由男性表演，舞者头戴塔盔假面，身挎孔雀尾和翅膀的道具架。改编后的孔雀舞，均由女子表演。为了更好地发挥舞蹈的艺术特性，着重于人物思想情感的表达，舞蹈去掉了原来笨重的道具，摘下了挡着演员面孔表情的面具，吸收了一些傣族其他民间舞蹈中的动作和中国汉族古典舞的手势、姿态和一些跳跃性的动作，并把它们融会在原孔雀舞的动律之中。同时，通过孔雀开屏、下山、饮水、洗澡、飞翔、登枝等舞蹈队形画面的变化、穿插，充分发挥了女子群舞的艺术表现力，从而大大增强了舞蹈的艺术魅力，表现出傣族人民的幸福生活和对和平、自由、吉祥等美好理想的向往和追求。

在1957年第六届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛中，该作品获金质奖章。1960年由中央歌舞团编辑，上海文艺出版社出版了该舞的单行本。

《草原上的热巴》

藏族群舞

编导 欧米加参 张苛等

作曲：刘行、赵行达

首演：1957 年

主演 欧米加参等

团体 中央民族歌舞团

“热巴”是藏族人民对民间艺人的一种称呼，同时它也是藏族人民喜爱的一种象征吉祥的民间舞蹈形式。“热巴”队到哪里表演，哪里就能得到吉祥。

舞蹈《草原上的热巴》反映了 20 世纪 50 年代藏族人民在中国共产党的领导下所获得的新生活及他们新的思想感情。

舞蹈开始，是藏族群众欢迎“热巴”队来到草原的热烈场面：“热巴”队领队向群众介绍他们的成员以后，“热巴”队与群众一齐放声歌唱今天草原上的新生活，祝福人们吉祥和欢乐。随后，“热巴”队的男女队员们随着歌声跳起了豪迈健壮的“铃鼓舞”（男舞铃，女舞鼓）。热巴”队的表演，激起了藏族人民群众的热情，一群藏族妇女跳起了优美动人的“弦子舞”。最后，舞蹈在“热巴”队与草原上群众一起热烈欢舞的气氛中结束。

这部作品以原来“热巴”中的舞蹈为基本素材，根据表现藏族人民的新的思想感情的需要，广泛吸收运用了一些藏族人民群众喜闻乐

见的藏族民间舞蹈“踢踏舞”和喇嘛跳神的“鹿舞”以及藏戏中的一些舞蹈技巧。舞蹈结构的安排 热烈欢快和优美抒情交错交插 以对比的手法 表现了藏族人民丰富的情感和多样的性格。在艺术表现形式上也比较自由、新颖、变化多样 以舞蹈为主 歌舞结合 还有藏族特有的吟唱 丰富多彩地展现出一幅广阔而动人的草原藏族人民幸福生活的图景 能给观众舞蹈审美的高度满足。

《春江花月夜》

古典女子独舞

编导 栗承廉

编曲：诸信恩根据同名古曲改编

首演：1957 年

主演 陈爱莲

团体 北京舞蹈学校

《春江花月夜》原是柳尧章根据传统琵琶曲《夕阳箫鼓》改编并易名的一首乐曲，乐曲表现夕阳西下时人们在箫鼓伴奏下轻歌曼舞和摇橹归舟的动人景象。而舞蹈编导者则给这首乐曲以新的解释，并赋予了崭新的艺术形象。

舞蹈表现了一位古代少女在春天的月夜 漫步于江边花丛中 触景生情 幻想着自己将来美满、幸福的爱情生活。舞者身穿蓝色衣裙，双手持白色羽毛折扇，舞蹈动作语汇全部采用的是中国古典舞蹈风格的动作、姿态和造型 通过“ 闻花”、“ 照影”（对着江水映照自己的身影）、“ 听鸟鸣”、“ 学鸟飞翔”以及“ 想像中的爱情幸福”等情节 表现出特定的环境和人物的思想感情。这个舞蹈创作演出的成功，除了编导栗承廉具有较深的中国古典舞的造诣和编舞的技巧能力外，还与表演者陈爱莲出色地驾驭中国古典舞风韵，动律细腻、深情地塑造出一个典型的古典少女的舞蹈形象分不开的。

1959 年，北京电影制片厂将这个舞蹈作品收入彩色舞台艺术片

《百凤朝阳》中。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上由陈爱莲表演的女子独舞《春江花月夜》获得舞蹈比赛古典舞金质奖章 为祖国赢得了荣誉。1994 年 在“ 中华民族 20 世纪舞蹈经典 ”评比中该作品获经典作品金像奖。

《第一次站岗之前》

双 人 舞

编导：李秋汉

作曲：陈湘茹、刘岩

首演：1957 年

主演：扈灵瑞、明昕

团体：沈阳军区前进歌舞团

这是一部小巧精致 富有情趣的双人舞。编导在长期深入海边防部队生活中 经常看到刚入伍的新兵穿上军装后 喜欢对着镜子照的情景 这些生活中的火花 触发了创作者的灵感 舞蹈《第一次站岗之前》就这样产生了。它通过描述一位新兵 穿上军装 端着冲锋枪 在第一次站岗之前 抑制不住内心无比的激动 对着镜子照来照去 时而威武庄严 时而调皮嬉戏的特写 把新战士热爱部队 热爱祖国 既欢快又自豪的心情淋漓尽致地表现了出来。

这一作品之所以获得成功 不仅因为它内容新 生活情趣浓 还因为编导成功地运用了中国戏曲中虚实相结合的表现手法 解决了用舞蹈很难表现的‘照镜子’的难题。舞台上出现的穿衣镜的镜框是实的，玻璃镜子则是虚空 的。镜子的质感是通过饰同一人物的两个演员，一人在镜框外，一人在镜框内，一正一反的两人动作 表情和谐如一的精彩表演表现出来的。如果舞台上真的出现一面能照见人像的镜子，这个舞蹈的优长就荡然无存了。

《第一次站岗之前》是 20 世纪 50 年代部队优秀的代表作之一。它以构思精巧、手法新颖、富有想像力和浓郁的部队生活气息而备受专家的称赞和战士的喜爱。

《 龙 舞 》

男 子 群 舞

编导 汪加千等

首 演 :1957 年

主 演 :李长锁等

团 体 :中国青年艺术团

《龙舞》是将盛行于汉族民间的一种自娱性广场舞蹈加工后而搬上艺术舞台的。作者在数次深入生活、虚心向民间艺术学习的基础上，经过反复加工，将原始的民间舞蹈从内容到形式都注入了新的血液，使之更加洗练、集中，更加丰富、多彩，为古老的民间广场舞蹈形式以崭新的面貌走上艺术舞台迈出了坚实的一步，迸发出新的生命力。如舞蹈即将进入高潮时，利用灯光、纱幕装置等手段，使整个舞台呈现出浓云滚滚、烟雾绕梁的广阔空间，巨龙由云端深处跃而出，形象逼真、威武，追捕着一颗闪闪发光的“宝珠”，显现出不可阻挡的气势。“宝珠”逗引巨龙时，忽隐忽现，忽缓忽急，时而高腾，时而俯冲。正处千姿百态的瞬间，突然又跃出一条巨龙，出现了二龙抢珠的场面。接着又隐现出两根立柱，使双龙翱翔在云雾之中，穿梭于立柱之间。当两条巨龙分别紧紧地盘在朱红色大立柱上昂首抖动时，塑造了一幅“金龙盘玉柱”的生动画面，形成了整个舞蹈的高潮，十分壮观，令人倾倒。

源于民间广场表演的《龙舞》，一经舞蹈家改编后走上艺术表演舞台，它便显示出新的英姿。《龙舞》的成功之处，除了它直接运用传统的

舞龙动作为基本素材之外 更主要是它还根据解放了的中国人民的精神风貌 采集种类繁多的全国各地舞龙中的突出特点 选取富有代表性的典型动作、构图 创造出耳目一新的舞蹈风格。如以龙的腾飞的动人形象 抒发出奋发进取的民族精神 象征中华民族以东方巨龙的雄姿 屹立于世界民族之林 以双龙腾空翻舞的语言 揭示出中国人民获得新生、扬眉吐气的振奋精神和勃发向上的积极主题。整个作品既有浓烈的汉族民间舞蹈的风韵 又有新颖的舞台表演艺术的特征。给人以刚中有柔、柔中有韧 勇猛而又温顺 刚烈而又祥和的强烈感受 深受中外广大观众所喜爱。《龙舞》在中华民族悠久的历史长河中 有着深厚的民族底蕴。凡是汉族人民居住的地区 每逢传统年节和重大庆典活动 几乎都要舞龙。龙是炎黄子孙的图腾 是华夏民族的象征。龙的艺术是中华各族人民所创造的优秀文化遗产，是民族智慧的结晶，尤其凝聚着汉族人民的聪明才智。《龙舞》已摄制成电影向国内外发行 曾荣获 1957 年在苏联莫斯科举行的第六届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛金质奖。

《快乐的罗嗦》

彝 族 群 舞

编导 冷茂弘

编曲 杨玉生

首演：1959年

团体 四川省凉山彝族自治州文工团

为了庆祝中华人民共和国成立 10 周年 四川省歌舞演出团给首都观众带来了一台精彩的民族音乐舞蹈晚会 由凉山彝族自治州文工团演出的彝族舞蹈《快乐的罗嗦》(“罗嗦”系彝语的译音 意即“彝族”),给观众留下了非常深刻的印象。这是在首都舞台上第一个反映彝族人民经过民主改革 打碎了千年的奴隶枷锁 成了掌握自己命运的主人后的自由、幸福、欢乐的舞蹈作品。

1949 年 中华人民共和国建立后 处在大西南凉山地区的土地上,还保持着残酷、落后的奴隶制度 生产方式极为落后 有的地方还采用着最原始的刀耕火种。奴隶主掌握着奴隶的生死及一切 奴隶没有任何的人身自由。所以 在凉山上听不到欢笑声 到处是低沉、痛苦的呻吟。1956年 凉山地区实行了和平民主改革 结束了千年的奴隶制度,过去的奴隶如今成了社会的主人 整个社会则从奴隶制一下子飞跃到社会主义 生产力得到了大解放 粮食产量不到几年就比过去提高了十多倍 大量的工厂、学校办起来了 公路修得四通八达……解放后的凉山呈现出一片繁荣兴旺的景象 到处是欢歌笑语和快乐的人群。

该舞编导冷茂弘是凉山民主改革前进入凉山的 他亲身参加了凉山的民主改革运动 目睹了凉山这一翻天覆地的变化 感受到在这场社会大变动中彝族人民精神面貌的历史性变化和彝族一代新人的成长。火热的生活 使他产生了强烈的创作冲动。由于过去彝族人民生活的凄苦，彝族的舞蹈情调大多比较低沉，很少有表现欢乐情绪的舞蹈。冷茂弘以彝族的祭祀舞蹈“瓦子嘿”为基础 吸收了彝族其他舞蹈中的“大字步”、“拐腿”、“荡裙”、“前摆脚”等动作 从节奏、动律、力度、速度和幅度上给予发展变化 同时还采用了群众即兴舞蹈中的甩手和脚部动作的特点 创造出《快乐的罗嗦》中上肢不停地甩手、下肢脚部连续划圆圈的基调动作 从而创作出在 20 世纪 50 年代后期 凉山彝族地区实行民主改革后 表现彝族人民新的精神面貌和欢乐情绪的舞蹈形象 在发展和创造彝族新舞蹈中做出了历史性的贡献。

《快乐的罗嗦》表现了曾经是苦难深重的凉山 经过民主改革 彝族人民像展翅高飞的雄鹰一样 翱翔在自由的天空 奔向社会主义。通过对一群彝族男女青年互换定情礼物的自由幸福的爱情生活的描写，表达了彝族人民翻身解放后欢欣鼓舞的心情。全舞具有浓郁的生活气息、鲜明的民族风俗特色和强烈的时代感。舞蹈动作活泼、轻快、热情洋溢 富有青春活力 有较强的艺术感染力。《快乐的罗嗦》在首都演出后 很快在专业和业余舞蹈团体中得到普及 在 20 世纪 60 年代一个时期内 形成了各个艺术团体都在争跳“罗嗦”的局面。

《快乐的罗嗦》在 1994 年“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中获经典作品金像奖。

《摘 葡 萄》

维吾尔族女子独舞

原 作：阿 吉 热 合 曼

改 编：阿 依 吐 拉、隆 征 丘

手鼓伴奏：阿不力孜·阿克奇

首 演：1959年

表 演：阿 依 吐 拉

团 体：中国青年艺术团

《摘葡萄》原是阿吉热合曼编导的五人舞，由阿依吐拉和隆征丘改编为独舞，阿依吐拉表演。

大幕拉开后，随着手鼓敲出的节奏，一个维吾尔族姑娘来到了一望无际的葡萄园。葡萄园中，果实累累，一串串葡萄散发出诱人的芳香。姑娘对自己能以辛勤的劳动而获得的大丰收感到无比激动、无限喜悦。舞蹈虽然表现的是劳动，但编导者却避开了劳动过程的模拟，而着眼于对人物劳动时思想感情的描绘。舞蹈技巧（如快速连续旋转等）的运用，也是为了表现人物的情绪和心态。其中姑娘先后两次摘尝葡萄，一酸、一甜的鲜明对比，使这个舞蹈放射出独特的光彩。在这里，演员生动、细腻的表情动作，使观众通过视觉的感知引发出味觉感知的艺术联想，堪称为具有独创性地突破舞蹈表现内容事物局限的上佳之笔。更为精彩的是阿依吐拉表现的这个“甜”，不只甜在她的口中，还深深地化入了她的心田，而由此引发出她那不可抑制喜悦心情的舞蹈，淋漓尽致地表现了维吾尔族姑娘内心的丰富情感和典型的精神风貌。

1959 年在奥地利维也纳举行的第七届世界青年与学生和平友谊联欢节上,《摘葡萄》荣获了舞蹈比赛的金质奖章。在 1994 年“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中该作品获经典作品金像奖。

《 走 雨 》

女 子 群 舞

编 导：陈金标、孙培德

作 曲：宋英、仁川

舞 美：李天心、倪耀福

首 演：1959 年

团 体：福建省民间歌舞团

《走雨》根据福建莆仙戏传统剧目《拜月记》中‘瑞兰走雨’片段改编。舞蹈表现一群农村姑娘打扮得漂漂亮亮，手持花伞，欢欢喜喜去赶集。在途中，遇到暴风雨，姑娘们冒雨持伞，涉水过桥，顶风抗雨，顽强地前进。一会儿，雨过天晴，她们一路兴高采烈地欣赏着雨后清新的景象，继续赶路。这个舞蹈表现了现代农村姑娘坚强的意志和乐观的精神。

舞蹈动作以莆仙戏中富有特色的‘车肩’、‘蝶步’等为主要素材，根据情节和人物内心情感的变化，予以发展创作。整个作品看来舞蹈动作清新优美，表情细腻传神，人物形象鲜明生动，富有独特的地方特色。《走雨》1959年10月被选为优秀舞蹈作品晋京参加庆祝建国10周年献礼演出，受到首都广大观众的热烈欢迎和赞赏，后被收入北京电影制片厂拍摄的电影艺术片《百凤朝阳》中。1962年由上海文艺出版社出版了该舞的单行本。

《花 伞 舞》

女 子 群 舞

编 导：张善荣、赵宛华

作 词：希 扬

作 曲：张 鲁

服 装：夏亚一

首 演：1959年

主 演：王 琴等

团 体：中央歌舞团

《花伞舞》根据河南民间歌舞改编创作。民间的“花伞舞”主要流传在河南大别山地区，特别是商城县更为盛行，几乎城乡的青少年都会跳这个舞蹈。据说“花伞舞”流传已有二百多年的历史。以前名为《刘二姐赶会》内容是表现刘二姐手撑花伞和管家婆一起去游春，在途中遇一位相公，二人一见钟情，虽然老婆婆百般阻挠，但聪明的刘二姐巧妙地用伞的各种动作载歌载舞地向相公表达了她的情意。

经过改编的《花伞舞》表现一群农村少女手持花伞外出踏春，目睹山河如画、工厂林立，情不自禁地载歌载舞，赞美繁花似锦的祖国，歌颂社会主义的春天。舞蹈动作主要运用花伞的舞动和优美的造型及舞蹈队形画面的变化，来表现姑娘们的愉悦心情。

1959年由南京军区前线歌舞团学演了这个舞蹈，参加第七届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛，荣获银质奖章。

《草原女民兵》

蒙古族女子群舞

编导：毛玉琦、孙加宝、黄伯寿、李文英等

首演：1959年

团体：北京军区战友歌舞团

在中国人民革命斗争的历史画卷中，民兵组织是一支重要的武装力量。《草原女民兵》就是在这样的历史背景中应运而生的。它于20世纪50年代末面世，经反复修改，于70年代初终于成为反映女民兵军事生活具有代表性的优秀作品。

《草原女民兵》的结构简洁清晰，属于人们通常所说的ABA三段体结构。作品主要通过蒙古族女民兵军事训练的生活侧面，歌颂广大女民兵百倍警惕、召之即来、来之能战、战之能胜的英雄气概，单刀直入地以战斗演练为纽带，以演练中的军事动作为依托，表现了活跃在内蒙古草原的女民兵容光焕发、气度不凡的精神风貌，塑造了英姿飒爽的蒙古族女民兵形象。

《草原女民兵》的中心事件是战斗演练，不可避免地要涉及战斗过程，也无法摒弃军事动作而不顾。然而编导在艺术表现的进程中，却智慧地避开了原始的本来面貌，集中概括地着力于几个关键环节，将练兵操作过程浓缩在举枪瞄准射击、挥刀搏杀厮打、连续跳跃追击的点位上，依据情节发展和情绪变化的需要，有所侧重地予以展开，一环紧扣一环，像是滚滚而来的冲击波，连续不断，势不可挡。如瞄准射击的

舞蹈运用急步跳跃的步伐 分组跃进 穿插出击 忽儿由左向右举枪而去 忽儿由右向左瞄准而来 时而飞跃中双手击发 时而迂回中单臂速射 始终在动态中举枪、瞄准与射击 把演兵场营造得红红火火 热气腾腾。显然，这是以看似无序而实则不乱的调度为基本格调的舞段。与之形成对比的挥动马刀的舞蹈 它没有风驰电掣般的奔跑 却有风驰电掣般的气势；它没有分组表演的舞蹈布局，却有轮番递增的情绪渲染。这段舞蹈的方阵为主体画面 以整体的收缩与放射、整体的移动与稳定 以及整齐划一的集体动作与组合 形成一种雄浑的合力。整段舞蹈在铿锵有力的乐曲声中 军刀林立 寒光闪闪 左劈右砍 前挡后刺。特别是相互对阵、你来我往的对打，一阵阵刀刃撞击声伴随着火星四溅，一串串战马嘶鸣声渗透着英气勃勃 酷似一幅横刀跃马、狼烟四起、无数骑士奔驰于疆场的画卷 显示了蒙古族女民兵锐意兴革、励精图治的恢弘气势。

《草原女民兵》在舞蹈技巧的运用上，突出的一点是男性化的取向。其中 本不该属于女演员做的技巧 如“串虎跳”“蛮子”快速吸腿跳转等，特别是用弹板跳跃于空中展示出高举马刀单腿吸起的姿态，似战马跃过山冈，如狂飚横扫沙场，以超越女性所及却为女性所为的高难度技巧，有力地构建起紧张激烈的战斗气氛，实为一般女子舞蹈所罕见。这部作品的动作形象，主要来自于军事操练动作的范围 通过提炼、加工、组接 予以美化、变化、强化 进而编织成源于生活而又高于生活的舞蹈语言，使之成为既有女民兵的生活气息，又是典型化的艺术升华。这种写实的创作方法 同样拥有创造生动的艺术形象的活力。

如果说《草原女民兵》有什么点睛之笔的话 当属舞蹈的开始与结尾的艺术处理。出场时，一望无边的旷野透射出瑰丽的草原风光 女民

兵横挎钢枪 坐骑骏马 迎着朝阳去巡逻。结束时 ,一缕金色的夕阳映衬着辽阔的绿色屏障 女民兵钢枪依旧 骏马亦然 身披晚霞踏归途。首尾呼应 耐人回味 实可谓十分精彩的神笔妙诀。此刻 不禁使人想起毛泽东的著名诗篇“:飒爽英姿五尺枪 曙光初照演兵场 中华儿女多奇志 不爱红装爱武装。”《草原女民兵》所塑造的蒙古族女民兵形象 可以说正是“ 中华儿女多奇志 不爱红装爱武装 ”的真实写照。

《飞夺泸定桥》

群 舞

编 导：邓代昆、张跃堂、李殿哲、赵光铨

作 曲：均 平、胡 胆

舞美设计：冯显

主 演：霍德棣、申启周

首 演：1959年5月

团 体：战旗歌舞团

《飞夺泸定桥》是我军最早反映红军长征时战斗生活的舞蹈作品。它表现中国工农红军在长征途中战胜天险、飞夺泸定桥时，顽强战斗、前仆后继、不怕牺牲的革命英雄主义气概和为革命英勇献身的精神。

舞蹈最初分“百里奔袭”、“奋勇夺桥”、“胜利前进”三大段，1964年经修改精练后，完整地保留在《东方红》大歌舞“长征”一场之中。具体情节为：连长率红军突击队攻夺泸定桥，战士们冒着敌人的炮火，手执铁索奋勇向前，反复向敌人桥头堡发动攻击。一战士不幸中弹，他强忍着伤痛向敌人扔出最后一颗手榴弹，自己却坠入滔滔的大河中。连长号召战士们化悲痛为力量，人人奋勇争先向敌人发动更猛烈的冲击，在众战友的掩护下，小战士手拿炸药包冲入敌阵地炸毁了敌人的桥头堡，红军突击队高举起红旗胜利向前。

舞中编导用写意的手法，以两条晃动的、横贯舞台的铁锁链，把悬

在江上的铁索桥这一特定的环境形象地描绘出来，这一聪明的构想为舞蹈的成功奠定了基础。舞蹈从实战中提炼动作 通过“冲击”、“受阻”、“飞夺”等精美的造型 急缓相间的节奏变化 及挥刀蹲转劈砍、持枪滑叉、快速串翻身 踮腿跳转、圈扎头旋子、排小翻等技巧 以磅礴的气势 表现了红军战士所向披靡、攻无不克、战无不胜的英雄气概。多年来 它一直保留在舞台上 不仅受到国内观众的喜爱 而且在国际上也享有一定的声誉。

《飞夺泸定桥》 1959年在全军第二届文艺会演中获优秀作品奖，1964 年为音乐舞蹈史诗《东方红》“长征”一场采用，1977 年全军第四届文艺会演中获创作奖、表演奖。

《乘风破浪解放海南》

大型歌舞剧

编 导 团：周国、陈蕴仪、周思明、梁伦、

张中、倪路、陈群、何国光

总 导 演：梁伦、张中

作 曲：施明新、蔡余文、林韵、张柏松

作 词：李 门、周 国、李 文 治

舞美设计：齐牧冬、谭畅

首 演：1950年

团 体：华南歌舞团

解放海南岛是解放战争中最后的战役之一，也是一次最艰苦的渡海作战。1950年华南文工团以高度的革命创作激情用歌舞剧的艺术形式及时地反映了这一重大的历史事件。

全剧共分六幕。

第一幕 描写海南人民在解放前所遭受的残酷压迫和掠夺。反动派拉壮丁 打死壮丁家属 强迫民工修筑碉堡。与此同时 海南岛人民在我琼崖纵队领导下和敌人进行着英勇的斗争 欺待着人民解放军过海来解放他们的情景。

第二幕 描写中国人民解放军接受了解放海南岛的任务后 积极展开在陆上苦练“转窝工”、“打秋千”、“荡浪桥”和在水中苦练游泳、射击、摇船、掌橹等渡海作战的本领。

第三幕 战士们排列在滩头 在澎湃的海浪面前 在红旗下庄严宣

誓 坚决为解放海南、解放全中国战斗到底。

第四幕 渡海作战。解放大军在大海的巨涛骇浪中 以简陋的风帆突破敌人从海、陆、空三个方面构成的火力封锁和狙击，以大无畏的英勇善战的精神和无坚不摧的英雄气概，终于在海南岛的滩头胜利登陆

第五幕 登陆胜利会师。解放大军登陆后 越过滩头追击敌人 船工们舍生忘死地抬担架、挑弹药、救护伤员。海南岛人民和琼崖纵队也夹击接应 终于打败了敌人 与中国人民解放军胜利会师 海南岛获得了完全的解放。

第六幕 军民联欢。海南人民无比热爱人民的子弟兵 在庆祝大会上军民共舞 翻身的锣鼓震响了整个海南岛。

由于这个歌舞剧及时地反映了中国人民解放军解放海南岛的战斗历程，鲜明地塑造了解放军战士和支援前线民工的英雄群像，在当时受到了广大观众的欢迎和赞扬。为了表彰和鼓励歌舞剧《乘风破浪解放海南》创作和演出的成功，广州市委和广州市人民政府发给华南文工团奖金一十万元（旧币）在颁发奖金时对其赞扬说：“题材现实 描写生动 写战争很成功 它描写了革命战争的真实意义、真实面目和真实的感情 好像一首诗歌、一支歌 非常美好 庄严可爱。”舞台艺术表现渡海战争较困难 但它表现得很好 在形式上也很成功。”

《和平鸽》

大型舞剧

编剧：欧阳予倩

编导：戴爱莲、高地安、丁宁、王萍、陈锦清、赵郅哥等

作曲：章彦、刘式昕、杜宇、张定和、刘炽、陈紫、
边军、杨碧海等

舞美：刘露、张尧、洪正伦、李畅、何一健、穆义清

首演：1950年

主演：戴爱莲、丁宁、赵郅哥等

1950年6月 由于美国出兵朝鲜 把战火烧到中国的东北边境 严重地威胁着中国的安全。10月 中国人民志愿军奔赴朝鲜前线 与朝鲜人民军并肩作战 打击侵略者 从此 在中国掀起了一场轰轰烈烈的抗美援朝运动。中国的艺术家在抗美援朝的运动中 以高涨的热情投入了保卫世界和平、反对侵略战争的斗争。年逾六旬的老艺术家、中央戏剧学院院长欧阳予倩“为了向全世界呼吁圣洁的和平不可破坏 为了表白中国人民对全世界和平的真诚热爱”，写出了舞剧本《和平鸽》。中央戏剧学院舞蹈团依靠该院舞蹈家、作曲家和舞台美术家集体的力量 在短期内完成了新中国成立以后的第一部大型舞剧《和平鸽》的创作。这部舞剧是为了响应斯德哥尔摩保卫和平大会的“全世界人民动员起来制止侵略战争 保卫世界和平”的号召 贡献给世界和平日（1950年10月2日）而创作演出的。舞剧表现了在战争乌云的笼罩下，世界人民保卫和平运动的波澜壮阔的发展 揭露了帝国主义战争贩子

外强中干的丑态 歌颂了和平战士乐观的必胜的信念和不屈不挠的斗争精神 以及中国革命的胜利对于人类和平的伟大作用和中国人民群众、国防战士们保卫世界和平的决心。

全剧共分七场。

第一场“红星照耀着和平”：一群和平鸽在天空自由地飞翔 她们以优美的舞蹈抒发着对和平无限热爱的情感。突然 远远传来的枪声，破坏了宁静和安详的气氛。群鸽们停止了舞蹈 警惕地向四周瞭望 有两只鸽子朝枪声的方向飞去探视情况。

第二场“战贩与和平鸽”：在战争狂人活动的地区，一片阴暗的坟场，探照灯不时穿过铁丝网封锁的地区。战争狂人背着有“卐”字标志的口袋 拿着武器巡视着。一批群众走来 战争狂人隐于墓后。两只鸽子飞来向群众宣传“和平就是幸福 大家要团结起来争取和平”。和平鸽的昭示使大家的勇气倍增，欢舞而去。和平鸽的行动激怒了战争狂人 和平鸽甲被狂人开枪击伤倒地 鸽乙逃走 狂人跟踪追去。一位青年工人救起受伤的和平鸽。

第三场“工人与和平鸽”：鸽甲在工人的精心护理下 身体得到康复。群鸽飞来向工人表示感谢救助之恩。

第四场“群众的愤怒”：孩子们遭到战争狂人的伤害 引起群众的愤怒。群众在工人的号召下组织起来 进行斗争。

第五场“拒运军火”：在码头上 侵略军要把军火运往朝鲜 码头工人们团结在一起 展开了拒运军火的斗争。

第六场“魔鬼的梦”：战争狂人在梦中梦见自己坐在宝座上 许多反动独裁者前来拜见他，有的拿着原子弹，有的拿着地球仪，有的献皇冠，有的献地图，好像他已经征服和统治了全世界。群魔正在得意忘形之时 示威游行的队伍直逼战争狂人的窗前 惊醒了他的一枕

黄粱美梦。

第七场“和平鸽飞到北京”天安门前，中国的工人、农民、士兵正在响应和平签名运动，他们和友好来宾一同欢舞。这时，和平鸽飞来了，她们和爱好和平的人们在一起，为保卫世界和平而斗争。

舞剧《和平鸽》在艺术形式上，主要采取了芭蕾舞和现代舞的技巧和方法。戴爱莲在剧中扮演了和平鸽甲，用芭蕾舞的动作和技巧创造了一个传播和平福音的使者——和平鸽的舞蹈形象。

《和平鸽》演出后，得到了首都文艺界人士的首肯和好评。如著名诗人、文艺评论家光未然说：“它是一首热情饱满的政治诗”；戴爱莲同志替我们创造了纯真、美丽、活泼、热情而坚定的和平鸽形象。著名文艺评论家钟惦棐认为舞剧《和平鸽》是“一个有积极意义的主题和演出”，它“唤起了我们应该及时地去注意和表现正在千百万人民中蓬勃展开的新的政治运动”。作者欧阳予倩先生和主要的演出者戴爱莲先生均对它竭尽了匠心。中国人民将为有了这样的艺术家而感到喜悦，因为他究竟向全世界倾吐了我们最诚挚的心声！”《和平鸽》存在的缺点和问题是：艺术形式尚不够完整，各场的舞蹈风格也不够统一，内容不够集中，舞剧各场情节缺少联系；创作思想没有能够从人们的一般概念中更加深入一步，缺乏具象的动力的描写；有些人物和场景是在图解一定的政治概念，因而缺乏艺术形象的感染力量。从形式上来看，它“不大像舞剧，倒是有些像活报”。

《母亲在召唤》

中 型 舞 剧

编剧 阮若珊

编导：胡果刚、尹佩芳、夏静寒、李聪、

魏松波、刘忠恕

作曲：肖民

舞美：谢明

首 演：1951 年

主 演：夏静寒、刘忠恕、程心天、彭尔立等

团 体：中南军区部队艺术学院舞蹈团

《母亲在召唤》是中国人民解放军创作与演出的第一部舞剧 属于中国舞剧艺术的早期作品。1951 年 5 月参加中南军区 六省 文艺会演荣获优秀节目奖。

时代是孕育艺术作品的摇篮。20 世纪 50 年代初 美帝国主义悍然发动了侵朝战争 把战火烧到了鸭绿江边 中国人民被迫奋起 掀起了伟大的抗美援朝、保家卫国运动。就在这样的历史背景中 以朝鲜母亲为主要人物的为保卫幸福安宁的生活、与敌人展开殊死搏斗的舞剧《母亲在召唤》应运而生。

《母亲在召唤》根据朝鲜民间传说“果园的故事”而创作。全剧共三场。第一场 清晨 慈祥的母亲和可爱的孩子酣睡在苹果树下。东方的黎明唤醒了母亲和孩子，他们以辛勤而愉快的劳动迎来了新的一天。远处飞来了和平鸽 孩子们与和平鸽欢歌嬉戏 美丽的果园呈现一派

幸福欢腾的景象。第二场 恶魔悄悄摸进了果园 他们焚烧果实 砍倒果树。母亲、孩子与和平鸽奋力抵抗。顷刻 母亲被打倒在地 孩子被杀害 和平鸽被驱散。母亲挣扎着站起来 抱起惨死的孩子 向正义的人们召唤着、奔走着、呼喊。第三场 代表正义的朝鲜人民军和中国人民志愿军与恶魔展开了英勇斗争 最终战胜了恶魔 正义的力量严惩了邪恶 保卫了和平 保卫了母亲。晴朗的天空升起绚丽的彩虹 人们随着自由飞翔的和平鸽翩翩起舞，庆祝胜利。

50年代初 舞剧艺术在中国刚刚起步 广大观众对这门外来的艺术形式也十分陌生。但是，《母亲在召唤》一经上演 特别是在响应抗美援朝总会号召，为捐献鲁迅号飞机义演和在京向解放军总部汇报演出 以及赴东北慰问志愿军时 普遍受到好评。

这是因为 它具有鲜明的政治倾向性和积极的主题思想 对激发人们的爱国主义思想与国际主义精神 以及渴望和平、反对侵略战争的决心 都起到了很好的推动作用。另一方面在艺术表现上 也达到了一定的深度 戏剧情节简洁清晰 艺术形象一目了然 矛盾冲突起伏跌宕 尤其突出的是比较生动地塑造了母亲的形象 通过母亲带领孩子、和平鸽与恶魔的尖锐斗争 表现了正义必然战胜邪恶、和平必将替代战争的历史必然。

舞剧塑造人物形象较为成功。如第一场中母亲的舞段 当孩子们熟睡在她的身边 她缓慢地直起腰来，一个个环视所有的孩子 不时伸出一只手来抚摸了这个、又抚摸那个，一会儿伸出双手轻柔地将孩子们搂抱在怀中，一会儿又俯伏身躯温情地亲吻着每个孩子 细腻逼真地表现了母亲的慈祥、温柔和疼爱。当她于黎明中唤醒孩子 带领他们一起顶水劳动 浇灌果树时 又从另一个侧面描述了母亲与孩子们热爱劳动、热爱家乡和热爱生活的品格。特别是她和孩子们迎来了和平

鸽 与之一起欢庆丰收的舞段 比较贴切地体现了向往美好生活的款款深情,一位慈祥善良、勤劳朴素的母亲形象跃然眼前。随着剧情的发展,家园被烧毁,孩子被残杀,在恶魔面前她义愤填膺、英勇不屈,在与恶魔厮斗的舞段中,她不畏强暴,保护每个孩子,掩护和平鸽,当她抱起被害的孩子,强忍悲痛,毅然投入更残酷的斗争,则更进一步刻画了母亲憎恨恶魔、热爱和平的性格,使母亲的形象更趋丰满。

在反面人物的创造上,尽管从外观上沿用了明显的标志,但在完成整个形象塑造过程中,却主要通过个性化的舞段和姿态造型,并将其贯串于全剧。如第二场以疯狂的黑色大棒舞揭示恶魔狂暴无度的舞段,他们张牙舞爪,横行厮打,手持长长的大棒,东跳西窜,时而窥视四周,时而发出狞笑,如饿狼嚎叫,似妖风席卷,形象地表现了禽兽般的狰狞面目和凶恶本质。

全剧中群舞段落主要集中在孩子们顶水劳动、苹果丰收和和平鸽翱翔蓝天、与孩子们共同欢乐嬉戏的情节中。孩子们的舞蹈侧重运用朝鲜舞的呼吸与动律,结合劳动生活的动作融会贯通,既有鲜明的民族特色,又有浓郁的生活气息,而和平鸽的舞蹈,则吸收了芭蕾的舞步和相关的姿态动作,使飞翔的形象更加优美、更加轻盈、更加丰富。孩子们和和平鸽的舞蹈,给全剧注入了活泼、轻快、欢乐的气氛,在剧中起到了调节节奏、丰富色彩、渲染祥和的积极作用。

评介艺术作品,不同的历史时期必将有不尽相同的尺度。1951年初,部队舞蹈工作者能创作出这样一部规模较大,从内容到形式都达到较为完整和统一,且具有一定的思想性与艺术性的舞剧作品,应当说是一个大胆的创作和成功的实践。

《宝 莲 灯》

大型民族舞剧

编 导 :李 仲 林、黄 伯 寿

指导教师 苏联舞蹈专家维·伊·查普林

艺术指导 李少春

作 曲 :张 肖 虎

舞美设计 :李克夫、穆义清、张罗

首 演 :1957 年

主 演 :赵 青、傅 兆 先、刘 德 康、

孙天路、方伯年、陈 华等

团 体 :中国实验歌剧院舞剧团

舞剧《宝莲灯》根据中国古代神话和同名戏曲改编创作。

主要剧情：华山圣母庙的仙女三圣母羡慕人间幸福美满的生活，与书生刘彦昌相爱 因此触犯仙规 受其兄长二郎神的蛮横阻挠。三圣母借助宝莲灯的神力击败二郎神 遂与刘彦昌离开仙境走向人间 结为夫妻。他俩生一子名沉香。在庆贺沉香降生百日时 二郎神令哮天犬盗走宝莲神灯 并率天兵天将捉走三圣母 将其压在华山下。霹雳大仙救走沉香。15年后沉香长大 霹雳大仙向其传授武艺 赐给神斧 让他下山救母。沉香在途中的圣母庙里与刘彦昌相遇 父子相认 同上华山。沉香战败护山神将 砍伤哮天犬 夺回宝莲灯 击溃二郎神和天兵天将 劈开华山 救出三圣母。苦别了 15年的夫妻、母子得到了团聚。善良终于战胜了邪恶 三圣母经过艰苦的斗争和长期的磨炼 才争得

了幸福美满的生活。这个神话故事 表现了人民群众那种反封建束缚、争取自由求幸福的意志 以及善战胜恶、光明战胜黑暗的理想和愿望。

舞剧《宝莲灯》塑造了六个对比鲜明的人物形象 三圣母既温柔多情 又刚毅果敢 为了争取婚姻自由在恶势力面前英勇不屈 具有着封建礼教叛逆者的品格 刘彦昌文雅痴情 霹雳大仙见义勇为 并具有慈爱与豪迈的性格 沉香稚气可爱、英勇顽强 二郎神威严霸道 哮天犬则集阴险凶恶于一身。在人物形象的塑造中 三圣母是全剧中最有光彩的一个。由于在剧情的发展中紧紧地扣住了对她内在情感和思想的抒发与描绘 因此就有较强的艺术表现力和感染力。如第一幕第一场，开幕时 映入观众眼帘的是阴暗的庙堂 只有宝莲灯放射着光辉。在这种背景下 伫立在神台上的三圣母开始伸展她的身躯 在她那变化不大的动作里 表现出一种令人难以忍受的沉闷和烦躁。继之 她步下神台 到窗前立即被窗外桃花盛开的春天景色所吸引 她不顾一切地毅然打开了禁闭的窗棂。这时 从她的舞蹈表情中 从她的呼吸节律中，使人感到她的心情无比的舒畅和开阔 就好像久闭阴潮的房间突然吹进一股凉风那样的清新适意。她阴沉的脸露出了笑容 舞蹈动作也由拘谨和缓慢变得开朗和快速起来。可以看出 人间美丽的春色 在三圣母心中已经点燃起青春的火焰，激起她对于人间自由幸福生活的向往。但是 在她一个转身动作后 当她看到了神台时 愉快、开朗、兴奋的感情 突然完全消失了 代替它们的却是沉重的叹息和独自的悲伤，这是神权的统治给予她的约束。一方面是明媚的春色，一方面是阴暗的神台 前者是自由幸福的召唤 后者却是孤寂冷清的套锁。这鲜明的对比 使得她内心矛盾重重。最后 她伸出了双臂奔向了窗口。这一个动作 鲜明地显示了她内心争取自由幸福生活的愿望 经过思想斗争 获得了最后的胜利。编导在这一场里 不只是故事情节轮廓的描述 而

是着重于人物性格冲突的刻画，从而又进一步地推动了情节的发展。下面 当刘彦昌来到圣母庙 因爱慕三圣母 在她的纱巾上题诗后睡去 这个多情书生的这一行动 在她内心引起了不平静的波澜。她向刘彦昌走去 反复地看着他的面影 在她走向台前时 连接着有两次用双手比做成双成对的手势 第一次 虽然有些羞涩 但却充满着少女所特有的那种欣喜的感情 从这个手势里我们明确地知道了她已经深深地爱上了这个书生 但当第二次的时候 在她的脸上突然出现了层层愁云 仿佛有一种力量沉重地约束着她 不允许她如此地“想入非非”。随之从她的动作和表情中又流露出无限的忧郁、烦闷和怨恨……仅是这两个手指的一个动作的重复 却有着多么丰富的表现力和深厚的内容啊！从这里 我们可以看出 编导者不是简单化地表现三圣母对刘彦昌的一见钟情 而是更深地挖掘了她那充满内心的自我矛盾 通过这种表现 也可以使我们知道 从她对刘彦昌产生感情直到决定随他走向人间、结成夫妇 这中间经过多么曲折的道路 对封建统治的反抗精神也是通过斗争不断增长的。这样 使得舞剧就有了耐看的“戏” 对人物性格的刻画也增强了深度。

舞剧《宝莲灯》主要人物的舞蹈语言 基本上采用的是中国古典舞蹈。如三圣母的长纱和长绸的舞蹈 沉香的剑舞 霹雳大仙的拂尘舞蹈等动作和技巧的运用 对塑造人物性格、表现人物的思想感情有着良好的作用。而展现环境、衬托气氛、表现乡土风情时 则采用汉族民间舞蹈。如第二场众亲友祝贺沉香降生百日而跳起的“扇子舞”、“手绢舞”、“莲湘舞”、“大头娃娃舞”以及第五场的“斩龙得斧”中的“龙灯舞”等 都是舞剧中精彩的舞蹈片段。特别是“龙灯舞”的运用 更为出色。这段舞是霹雳大仙在沉香为救母奔赴华山的路上 为考验他的勇敢和毅力，把龙头拐杖变幻成一条穿云驾雾的神龙挡住沉香的去路，

于是 沉香跃入云端手持宝剑与神龙搏斗 经过上下翻飞艰苦的厮杀 , 最后剑斩龙身 却得到一把劈山宝斧。这段舞蹈 不仅表现了沈香的勇敢、不畏强暴和任何艰难的性格 同时 也有力地增强了舞剧的神话色彩和民族的风格特色。

舞剧《宝莲灯》还大量吸收和运用了群众喜闻乐见的民族民间舞蹈素材 民族风格浓郁 扩展了舞剧的表现手段 丰富了舞蹈语汇。如庆贺沉香百日一场 采用了“假面舞”、“霸王鞭”、“扇子舞”、“手绢舞”等中国民间舞蹈 使舞剧具有浓厚的乡土气息和民间习俗的色彩。

舞剧《宝莲灯》是中华人民共和国建立以后第一部将我国民族民间传统舞蹈的表现手段和芭蕾舞剧的结构方式结合在一起 所创作的具有浓郁的中国民族风格特色的优秀的大型民族舞剧作品。

舞剧《宝莲灯》曾在苏联、波兰、朝鲜民主主义人民共和国进行访问演出；日本花柳德兵卫舞蹈团和苏联国立西伯利亚歌舞剧院曾学演了这部舞剧。1959年该舞剧由上海天马电影制片厂拍摄成彩色艺术影片。

《不朽的战士》

小 舞 剧

编 导 :张文明、薛天、朱东林

作 曲 :陆 原

舞 美 :孟宪成

首 演 :1959年

主 演 :武文夫

演出团体 :总政歌舞团

小舞剧《不朽的战士》是根据20世纪50年代“抗美援朝”中中国人民志愿军黄继光烈士的英雄事迹创编的。

全剧共分为“战前准备 接受任务”、“战斗受阻 黄继光献身”、“欢庆胜利 向烈士宣誓”三大段落。第一段表现战前动员。坑道内连长达达战斗任务 战士们群情激昂 纷纷请战表决心。连长将最危险艰难的任务交给了小战士 坑道内掀起了紧张的备战热潮。第二段表现激烈的战斗。冒着敌人密集的炮火 战士们勇敢地轮番冲击。敌人的碉堡阻挡了部队前进的通道 为扫除前进道路上的障碍 两名爆破手光荣牺牲 小战士勇猛上前炸毁了敌人的碉堡。可是 当战友们再次冲锋时，又遭敌暗堡火力的压制，为了减少部队的伤亡，开辟通向胜利的大道 小战士毫不犹豫地扑向暗堡 用自己的身体堵住枪口。最后一段表现欢庆胜利 悼念英雄。面向阵地高扬的红旗 战士们发出庄严的誓言 保卫祖国 保卫和平 坚决消灭侵略者。

在作品中 编导成功地运用了古典戏曲和山东民间舞中具有阳刚

之美的素材和技巧 以舞蹈手段塑造了性格鲜明的人物形象 如小战士手持爆破筒结合把子功表决心的舞段 运用三人平行虎跳、连走丝、圆场步等表示通过火力点接近敌碉堡的舞蹈 小战士两次负伤后 用空中走丝、串蛮子、连续小蹦子 表示决心用身体堵住敌暗堡枪眼的舞蹈等 既展现了激烈的战斗场面 使之具有强烈的真实感和生活气息 , 又细致地刻画了人物内心丰富的感情世界。扮演小战士的武文夫 戏曲功底扎实 他以高、飘、轻、帅的翻腾技巧 成功地塑造了一位‘一定要压倒敌人’的英雄形象。特别是在冲向敌碉堡前的串躺身蹦子 腾空的上身几乎与地面平行 既具有高难度 又表现出视死如归的英雄气概 这一具有开创性的技巧运用 不仅在当时博得军内外广大观众的赞赏 而且作为一种高难度的表演技巧 , 一直沿用在当今的舞蹈中。

《不朽的战士》是 20 世纪 50 年代最优秀、最具有代表性的反映部队战士生活的舞蹈作品之一。它的成功与当时在舞蹈创作中 极为重视学习民族民间舞蹈的优秀传统 极为重视深入部队生活 提倡讴歌部队中的先进思想和英雄人物 以及舞蹈编导着力追求舞蹈的表现特征的努力是分不开的。

《不朽的战士》曾获全军第二届文艺会演优秀作品奖“;中华民族 20 世纪舞蹈经典 作品提名奖。

《 抢 亲 》

小 舞 剧

编 导：宋安江、石平

作 曲：茅 地、万 林、于 峰

舞 美：段纯麟

首 演：1959 年

团 体：全国总工会文工团

舞剧根据四川民间故事《箱子里的黑熊》改编创作。

主要剧情 村姑和猎人是一对恋人。村姑上山采蘑菇 与猎人相会。发现狗熊 猎人去追捕。地主公子早就垂涎村姑的美貌 他和媒婆、狗腿子们跟踪村姑而来。媒婆用金手镯等财物进行利诱 要她嫁给地主公子 村姑拒绝 公子恼怒即唤打手将村姑强行抢走。在山路上 狗熊与地主的抢亲轿子相遇 吓得众人弃轿而逃。猎人追熊至此 捉住狗熊 救出村姑 并想出惩罚媒婆和地主公子的妙计 把狗熊披上斗篷，搭上盖头 扮为‘新娘’放入轿内 二人隐匿在一旁。不久 媒婆与狗腿子们见狗熊不见了 于是抬起轿子回府。在地主的家中 众亲友赶来庆贺婚礼。花轿进府后 众宾客争看新娘。当揭开盖头 吓懵的狗熊挣断了绳索 宾客们吓得慌乱成一团 狗熊大闹了花堂……这时 猎人和村姑赶来 怒斥地主一伙的丑恶、愚蠢。

小舞剧《抢亲》结构简洁 层次清楚 人物性格鲜明。编导采用了东北秧歌、河北地秧歌和川剧中的舞蹈动作为基本舞蹈语汇 具有较强

的民族风格和浓厚的民间喜剧色彩。小舞剧《抢亲》虽然篇幅不大 却创作了众多的个性鲜明、特点突出的舞蹈形象。特别值得我们注意的是 在这个小舞剧中 除了正面人物猎人和村姑得到了较好的舞蹈表现外 对反面人物——地主公子、媒婆、狗腿子打手和地主的众宾客们 也用舞蹈做了非常生动的刻画 给观众留下了深刻的印象。

《蝶恋花》

舞 剧

编 剧：陈果、陈湘茹、庞志阳

编 导：李秋汉、林贵荫、吴国本

作 曲：吕欣冬

主要演员：门文元、白淑妹、杨永昌、王凤梅

李茵、方志义、孙焕然

舞美设计：王伯平、苑广思、李光顺等

首 演：1959 年

团 体：沈阳军区前进歌舞团

舞剧《蝶恋花》是根据毛泽东主席的词《蝶恋花·答李淑一》创作的大型舞剧。作品中反映了中国共产党与国民党在 1927—1930 年之间这段极为艰苦的斗争生活 歌颂了毛泽东的亲密战友杨开慧忠于党的路线 积极开展武装斗争 在敌人面前英勇不屈的英雄事迹。舞剧塑造了“骄杨”、“忠魂”的光辉形象。

《蝶恋花》于 1959 年 10 月在北京首演，1977 年又再次加工修改后演出 均受到社会各界的好评。

舞剧《蝶恋花》共分七场 简介如下：

序幕——杨开慧烈士陵园阳光灿烂 红梅盛开。毛泽东的战友、夫人杨开慧的光辉形象伴着《蝶恋花·答李淑一》的歌声 巍然屹立在万花丛中。

一场——风云突变：1927 年夏 湘江边某乡农协门前。蒋介石发动

“四·一二”反革命政变后 党内右倾机会主义头子陈独秀适应国民党反动派需要 派彭如秀前来农协收缴武器 反动军官郑健祥乘机对工农群众实行血腥镇压 杨开慧和石老爹率领农民自卫军与敌人展开斗争 并带部分骨干乘船去找毛泽东。

二场——东方欲晓 几天后的深夜 韶山冲。

经过一段艰苦工作，党的组织恢复了。杨开慧遵照毛泽东派人从井冈山送来的指示，和暴动队长石老爹一起组织农民队伍，转入山区。

敌人围捕未逞 郑健祥密派林三化装成群众 寻找杨开慧和暴动队踪迹。

三场——长缨在手：1927年秋 深山坳里暴动队营地。在环境十分艰苦的情况下 杨开慧一面和大家喝着野菜汤，一面用《国际歌》的歌声宣传群众、鼓舞斗志。她带领农军锻造武器 操练武艺 随时准备投入战斗。

密探林三伪装送粮群众混入深山。杨开慧识破敌人诡计 决心将计就计 巧袭敌巢。

四场——风展红旗 深夜 县城国民党匪军团部门前。

郑健祥在林三密告下带领匪兵进山围剿 留下彭如秀守城。

杨开慧和石老爹带人由水路潜入 打开敌团部 巧取大批武器 武装了自己 并处决叛徒彭如秀 焚烧匪军团部牌子和国民党党旗后胜利归去。

郑健祥进山围剿扑空 仓皇返回 狼狈不堪地倒在被烈火映红的桥头上。

五场——战地黄花：1930年秋 湘赣边界山区。

农军接到奔赴井冈山、编入红军的指示。男女战士欢庆即将见到

亲人毛泽东。杨开慧为岸英的军帽绣上红星 并把雨伞交岸英带给毛泽东 自己继续留下发动群众 坚持地下斗争。

突然 匪军包围山区。杨开慧带领小分队英勇阻击敌人 保证队伍胜利转移。在敌人层层包围中 杨开慧从容烧毁党的文件 和岸英一起被捕

六场——万山红遍 一个月后 长沙国民党陆军监狱。

敌人对杨开慧用尽酷刑 ,一无所获。郑健祥妄图用拷打岸英威逼杨开慧又遭惨败。

开慧母子在极度艰难中 仍怀念着井冈山 怀念着亲人毛泽东 和红军战士分享斗争的欢乐。

杨开慧面对敌人屠刀 ,回忆在毛泽东指引下并肩战斗的情景 ,充满对革命事业的必胜信念 激励狱友和岸英 高唱《国际歌》 英勇就义。

七场——直上重霄 月宫里一片欢腾。嫦娥舒广袖 献舞慰忠魂。

隆隆礼炮 阵阵欢呼。中华人民共和国成立的佳音传向天宇 群仙起舞 忠魂激动万分 顿时泪如倾盆之雨 泪雨变成花雨 洒向人间 洒向祖国的锦绣河山。

尾声——1976年10月 杨开慧烈士陵园。

各族人民、陆海空三军战士和青少年簇拥着石老爹、柳嫂等革命前辈 庆伏虎、慰忠魂。

人们举拳宣誓 永远高举毛泽东的伟大旗帜 继承先烈遗志 把毛泽东开创的无产阶级革命事业进行到底。

舞剧《蝶恋花》 在创作中用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的方法 以感人的情节 动人的舞蹈 成功地塑造了杨开慧烈士的光辉形象。编导在全剧中紧紧把握住以“ 骄杨 ”、“ 忠魂 ”为核心 创造了富有

浪漫情怀的崇高意境 概括了革命先烈的一生。如序幕中的“梅花仙子舞”尾声中的“白茶花舞”以及在月宫中的“嫦娥献舞”均充满浪漫主义色彩 五场、六场中 通过舞蹈和场面 描述了杨开慧与毛泽东长子岸英之间深厚的亲情。1959 年 10 月 毛泽东曾看过“嫦娥献舞”高兴地说 舞得好。李淑一看完舞剧后称赞《蝶恋花》“琳琅满目 美不胜收”。

舞剧《蝶恋花》在 1959 年全军第二届文艺会演中获优秀作品奖 在 1977 年全军第四届文艺会演中获创作奖、演出奖；曾被选定为 1959、1979 年国庆献礼剧目和 1977 年建军 50 周年献礼剧目。1978 年长春电影制片厂拍摄成彩色影片 向国内外公开发行 纪念毛泽东同志诞辰 85 周年。

舞剧《蝶恋花》曾在北京、上海、南京、杭州、舟山、济南、青岛、徐州及东北各地演出，受到社会各界人士的欢迎，人们称赞它是一部“歌颂革命 赞美英雄 教育后辈 告慰忠魂”的反映现实题材的优秀舞剧。

《五朵红云》

大型舞剧

编剧：查烈、夏炎、张永枚（文学统筹）

编导：周醒、彭尔立、毕永钦、于学成等

作曲：彦克、郑秋枫、汪声裕

舞美：李铸、谢明、李昆、程敏、雷志能、宋玉龙

首演：1959年

主演：王珊、廖骏翔、于学成、林春华、陶洪英、毕永钦、

张春满、杨德恒

团体：广州军区战士歌舞团

《五朵红云》是一部向新中国成立 10 周年献礼的作品 荣获全军第二届文艺会演优秀舞剧奖。

《五朵红云》叙述了 1943 年生活在海南岛五指山的黎族人民反抗国民党反动派血腥屠杀、举行武装暴动的故事。作品表现了黎族人民于水深火热中寻找民族救星共产党、谋求翻身解放的主题思想 讴歌了黎族人民英勇顽强、誓死不屈的斗争精神。它赢得成功的主要缘由，是在形象创造中力求把握戏剧情节集中、矛盾冲突尖锐、人物形象生动、舞蹈特色浓郁、伴唱声情并茂等各个环节 完成其主题思想所赋予它的艺术使命。

一、戏剧情节集中。戏剧情节是揭示作品主题思想的主要载体。

《五朵红云》的戏剧情节 始终围绕着国民党反动派对黎族人民残酷压迫和黎族人民奋起反抗 以及只有找到救星共产党才能获得新生这一

中心事件。序幕《抓丁》主人翁公虎被国民党军队抓走。第一幕第一场《归来》柯英思念被抓走的丈夫 公虎被琼崖游击队救起归来。正当亲人相聚之际 敌人又抓走了柯英、阿锦。第二场《劫笼》柯英、阿锦被关在写有“獠”字的铁笼中 行将押赴各地展览。公虎、阿爹趁机将他们救出。第二幕《暴动》敌人前来报复 肆虐烧杀 将柯英的孩子投入火中，公虎在战斗中牺牲 柯英提议找琼崖游击队 而阿爹面对福安团义旗决定暴动。第三幕第一场《初胜》初战告捷 人们沉浸在胜利的欢舞中。敌人偷袭洗劫 福安团退出村寨。第二场《血战》福安团败退血泪岭 陷入绝境。柯英携血书去找共产党。第四幕第一场《找党》柯英在公虎被救的岩石上发现铁铐 敌人追踪搜寻 柯英冲上岩头 跳入大海。第二场《新生》福安团在危急中 柯英带琼崖游击队解救了黎族兄弟。天空出现五朵彩云 吉祥降到人间。戏剧情节紧张曲折，一目了然，为作品主题思想的深刻体现 奠定了坚实的基础。

二、矛盾冲突尖锐。舞剧只有具备不同一般的矛盾冲突 才可能激发出情感的波澜 产生动人的舞蹈形象。《五朵红云》的矛盾冲突 从序幕开始就定位在不可调和的当口 并由此一直延续至全剧结束。剧中矛盾双方 实质是超越个人命运的水火绝不相容的阶级对抗 并势必涌动惊心动魄的残酷斗争。于是，一次次冲突，一波接一波，一浪高一浪 直至置敌人于死地 这是一切正义之举的必然结局。但是 这种生死冲突的尖锐性 只有在情节发展的过程中 通过主人翁的遭遇才能显出它的重要价值。如第二幕《暴动》人们迎来了被救回的柯英和阿锦 夫妻团聚了 恋人相会了 阿爹和村民们欢舞着。突然 敌人追来，乱战中柯英的茅屋被点燃 她的孩子被敌人投入火中 丈夫又中弹牺牲 她毅然拔出公虎扎入树干的匕首 加入猎枪、长矛、钢叉、钩刀林立的暴动行列。顿时 复仇的吼声震耳欲聋，一场挽救民族危亡的斗争揭

竿而起。又如第三幕第二场《血战》在血泪岭的激战中阿爹中弹跌倒少女环娘为保护柯英献出了生命残破的福安团旗在凄风苦雨中飘摇欲坠阿爹祈求苍天只能在绝望中决一死战。此刻尖锐的矛盾冲突已发展到极致柯英庄重提出去找琼崖游击队血泪岭升腾起一缕生还的曙光。

三、人物形象生动。舞剧塑造人物形象的基本手段是舞蹈语汇。《五朵红云》依据不同的人物个性运用不同的舞蹈语汇塑造了不同的人物形象。尤为突出的是公虎、柯英和阿爹这三个人物。主人翁之一公虎在剧中占有的篇幅虽不算多但他的形象却如同一颗火种光照全剧。如他牺牲前的独舞他目睹孩子被活活烧死妻子被蹂躏倒地，在身中数弹后仍咬紧牙瞪大眼，一步一逼拔出匕首，飞身向敌人扑去匕首深深扎入木棉树树干。这段舞蹈动作强悍、姿态挺拔、造型威武似猛虎扑食如雄狮怒吼形象地演示出顽强不屈、气贯长虹的英雄气概。又如柯英在第二幕中与公虎的双人舞表现了一个妻子与母亲的善良、柔情和贤慧当她失去丈夫和孩子时由失神的独舞转变为刚毅地拔出匕首的舞段以跳跃与旋转为主表现了她复仇的愤懑当败走血泪岭时她主动提出去找琼崖游击队以简洁而坚定的独舞揭示了她成长的过程。接着在找党时与敌周旋的舞段显示出她已成为一名自觉投入民族解放斗争的战士。作为长者的阿爹他忍无可忍号召暴动的舞段表现了作为一位自发斗争组织者的气质。这些生动形象都给观众留下了深刻印象。

四、舞蹈特色浓郁。舞剧中的舞蹈是否具有浓郁的特色是舞剧民族属性的体现。少数民族舞剧惟有立足于本民族的舞蹈素材才可能使剧中的各个舞段拥有鲜明的民族特色。

《五朵红云》在解决这一矛盾过程中做了有益的成功尝试。一是确

立一个基点 即以黎族舞蹈为基础 二是把握两种做法 即发展与吸收。如公虎的独舞 以黎族舞蹈跳跃、奔放、强悍的特点为主线 同时吸收有关戏曲舞蹈素材 将其融解在黎族舞蹈的动律中 使之既符合人物情感的需要 又具有黎族舞蹈的特色 又如他与柯英怀抱孩子的双人舞 运用了黎族舞蹈含蓄细腻、抒情缓慢、柔韧颤动的特点 使这对恩爱夫妻热爱生活的情怀得到很好地表现 而柯英哄孩子的独舞 则更多地吸收了苗族舞蹈中与黎族舞蹈相近的某些动作 特别是下肢的摆动与小腿的吸与踢 既丰富与发展了黎族舞蹈语汇 又抒发与体现了人物思想情感。另如阿爹击鼓的独舞 在把握黎族豪放风格的基础上 采用了苗族舞蹈《拜四方》的动作 既突出了人物性格特征 又强化了黎族舞蹈特色。尤其是舞剧中的群舞 如 黎族传统舞蹈钱铃双刀舞、篝火舞、打柴舞、祭祀舞、织裙舞、狩猎舞、舂米舞、盟誓舞、酒坛舞、鼻箫舞等。这些舞蹈 情绪不同 风格迥异 增添了舞剧浓郁的黎族舞蹈特色。

五、伴唱声情并茂。《五朵红云》中的伴唱部分 从剧情的发展到主题的开掘 从人物的情感到气氛的渲染 都显示了它无可挑剔的艺术价值 是舞剧艺术民族化和中国化的一个创举。从总体上看 它的伴唱大体可分为两类 即抒发性伴唱与渲染性伴唱。前者侧重于特定情景的宣泄 后者则偏重于戏剧情节的转化。如刺刀威逼下的舂米舞。沉重的米杵一起一落 如诉如愤的歌声伴随着疲惫的动作 深沉地描绘出一幅人间地狱的景象。又如柯英在血泪岭展出红五星毛巾 以沉稳而坚毅的舞步和向往与期盼的组合 给人们以力量与希望。柯英随即跪倒在地 阿爹把毛巾铺在她身上 咬破手指 写下找党的血书 高亢激越的歌声 伴以一个个刚烈果断的姿态造型 一方面使舞蹈形象更趋于丰满与立体化 同时又使矛盾冲突走向了新的发展。就此可见，《五

朵红云》的伴唱 是为人物情感而唱 是为舞蹈形象而唱 也是为剧情推进而唱 是调动各种手段创造艺术典型的一次成功实践。郭沫若在观看了此剧后曾赋诗一首颂《五朵红云》：“五指山上五云红 五角红星在枪中。众手擎天红五指 翻天覆地破牢笼！”

《五朵红云》是我国第一部表现少数民族革命斗争生活的大型舞剧 它所提供的经验 必将为促进与繁荣少数民族舞剧创作谱写新的篇章。

《小刀会》

大型民族舞剧

编导：张拓、白水、仲林、舒巧、李群

作曲：商易

舞美：黄力

首演：1959年

主演：舒巧、陈健民、叶银章、仲林等

团体：上海歌剧院舞剧团

根据 19 世纪 50 年代太平天国革命运动中上海“小刀会”武装起义的史实创作。

主要剧情：上海人民为了反抗帝国主义和清朝封建统治的双重压迫，小刀会领袖刘丽川、潘启祥、周秀英秘密组织穷苦百姓运制武器，准备发动起义。潘启祥因路见不平怒打美国神甫晏玛泰，被清廷处以死刑。小刀会起义军乔装改扮劫了法场，活捉上海道台吴健彰，并趁机占领了上海县城。正当群情欢腾时，吴健彰乘隙逃跑，潜入英国领事馆。他以丧权辱国条约为代价，乞求英政府与其合力消灭小刀会。刘丽川率众前来英领事馆强烈抗议，要追回逃犯。英领事百般狡赖，并让洋兵持刀相威胁。刘丽川等昂然拂袖而去，准备战斗。上海城在中外反动派联合进攻下被困数月，城内粮食渐少，十分困苦。小刀会起义军们忍饥苦斗，军民一心，同仇敌忾。刘丽川决定派潘启祥突围送书太平天国，请兵解围。潘启祥走后，杳无音信。17 个月后，敌人攻城愈烈，城内

军民毫不畏怯照常欢度除夕 仍斗志昂扬地在周秀英率领下操练杀敌本领。美国神甫晏玛泰前来以高官厚禄诱降 不逞 后又以潘启祥被杀害的遗物相威逼。刘丽川和周秀英等坚不为动 赶走美国神甫。起义军在群众支持下 决定突围。小刀会战士们在突围中奋战一夜 伤亡甚众。刘丽川亲刃吴健彰后 不幸被洋枪击中 壮烈牺牲。周秀英剑劈晏玛泰 杀退敌兵 高举义旗 率领起义军迎着朝阳继续前进。

舞剧《小刀会》成功地塑造了起义军领袖刘丽川、潘启祥和周秀英三个英雄人物的典型形象。据编导讲 他们在舞剧中为了塑造人物设计了两条线：一条是情节线 以刘丽川、潘启祥、周秀英为代表的中国人民一方同晏玛泰、阿礼国、辣厄尔和吴健彰所代表的帝国主义及其走狗一方所展开的生死搏斗。另一条是感情线 是周秀英和潘启祥在艰苦战斗中建立起的真挚爱情和战斗友谊。《小刀会》最重要的一场戏是点春堂拒降 这是全剧高潮的顶点 处在这个内外矛盾交织中心的人物是周秀英。在强敌迫城、危在旦夕的生死关头 她知道了心爱的战友牺牲的噩耗 以化悲痛为力量的动人场景 刻画出小刀会英雄宁死不屈的光辉形象。

《小刀会》是反映晚清时期上海地区的农民反帝反封建的革命暴动 因此采用了从戏曲中提炼出的中国古典舞和江南地区流行的民间舞为主要舞蹈语汇。为了塑造鲜明的人物形象 剧中主要人物借助于戏曲行当的表演技巧 如用老生身段表现刘丽川的果敢老练、用武生身段表现潘启祥的刚强勇猛、用武旦身段表现周秀英的英俊矫健、用袍带丑和架子花脸的身段来表现反面人物吴健彰既昏庸又凶险的两面性格。舞剧中情节舞的特点是“舞中有戏”要求独舞和双人舞准确地揭示规定情境中角色的内心世界。舞剧中的表演舞的特点是“戏中有舞”要求色彩性表演舞的穿插安排 必须在舞剧规定情景中是合情

合理的。如第二场中的欢庆胜利 就采用了《大鼓凉伞》和《花香鼓舞》 , 前者动作威武、气势雄壮 具有阳刚之美 后者舞姿优美、清新流畅 具有阴柔之美。第六场周秀英在点春堂率起义军操练杀敌技艺的《弓舞》 是根据武术和川剧身段发展创作的。其中托举的舞蹈造型 有的是表现追射空中的飞鸟 有的是男兵协助女兵登高射箭。这段舞蹈出色地表现了起义军在围困中毫不畏惧的昂扬斗志和英雄气概。

《小刀会》于 1961 年由上海天马电影制片厂拍摄成彩色影片。1964 年日本松山芭蕾舞团学演了这个剧目。《小刀会》在 60 年代曾赴朝鲜民主主义人民共和国和东欧一些国家演出。其中精彩舞段《弓舞》曾荣获第七届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛金质奖章 在 1994 年“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中获经典作品金像奖。

《鱼美人》

大型舞剧

总 编 导：苏联舞蹈专家彼·安·古雪夫

编 剧：李承祥、王世琦、栗承廉等

编 导：北京舞蹈学校第二届舞蹈编导训练班全体师生

作 曲：吴祖强、杜鸣心

舞美设计：齐牧冬、李克瑜、张静一等

首 演：1959 年

主 演：陈爱莲、王庚尧、陈铭琪等

团 体：北京舞蹈学校

北京舞蹈学校于 1958 年至 1959 年举办了第二届舞蹈编导训练班 由苏联舞蹈专家彼·安·古雪夫担任首席教师。1959 年 11 月 作为该班的毕业实习作品，在古雪夫的指导下，集体创作演出了大型舞剧《鱼美人》。

古雪夫选择了《鱼美人》作为该班毕业的创作实习剧目 目的是通过舞剧剧本的编写 分场情节、动作的设计编排 同音乐家、舞台美术家、乐队指挥等的合作，也就是通过一部舞剧产生的全过程来使学员们了解、认识和把握舞剧编导的特点和规律，提高舞剧编导的技巧和能力。

舞剧《鱼美人》共分三幕五场 表现了一个美丽的神话故事 大海的公主鱼美人向往人间的幸福生活，爱上了勤劳勇敢的年轻猎人。美丽、纯洁、善良的鱼美人被山妖掳走。猎人见义勇为 射伤山妖 解救了

鱼美人。正当猎人与鱼美人热烈相爱互吐衷情时 猎人又被山妖用魔法堕入海中。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 山妖又施魔法进行破坏 再次将鱼美人抢去。在妖洞中 山妖向鱼美人逼婚 遭到拒绝。猎人为救鱼美人 闯进魔穴 经受了种种诱惑和考验 战胜了各种魔法 终于斩除了山妖。最后 猎人和鱼美人结为百年之好，人间又充满了爱情和幸福。舞剧表现了善良、纯真与阴毒、邪恶做斗争 表现了真、善、美战胜了假、恶、丑。

舞剧《鱼美人》是借鉴欧洲芭蕾舞剧艺术形式和结构方法表现中国题材的一次重要尝试，比较充分地发挥了舞蹈表现手段的特长，广泛采用中国各民族民间的舞蹈，注重刻画人物性格、展现人物的思想感情、塑造舞蹈形象 在独舞、双人舞、群舞场面的安排和音乐、舞台美术等方面都有新的创造，获得了较高的艺术成就。

1979年 中央歌剧舞剧院芭蕾舞团由栗承廉、李承祥、王世琦执导将其复排为芭蕾舞剧 作为该团庆祝中华人民共和国成立 30 周年献礼演出的作品。据编者讲 他们创作和复排《鱼美人》就是要探索创建中国体系的芭蕾舞学派和解决芭蕾舞民族化的问题。而芭蕾舞民族化的核心是要运用芭蕾特有的形式和手段去表现中国人民的生活和思想感情。这就要在继承古典芭蕾舞的表现手段和表现技巧的同时，又不脱离我国民族和民间传统舞蹈文化的基础，其关键就是把这两者有机地进行结合。在复排和改编的过程中，他们在既保持和发挥芭蕾舞的形式特点，又能使其富于中国的民族色彩和风格，对鱼美人和猎人这两个主要人物的形象塑造，基本上运用了芭蕾的舞蹈语汇和足尖技巧 同时辅以中国古典舞的身段、韵律和造型 并把它们融合在一起。舞剧中一些特殊的角色 从人物性格出发 采用了相应的民族和民间

的舞蹈动作语汇。如人参老人的基本舞蹈语汇就采用了河北秧歌和采茶戏中的舞蹈动作和步法，以表现他们善良、幽默、风趣的性格。有些群舞则使芭蕾舞的姿态和动作与民族民间舞蹈相结合，如第二幕“人间”为了表现婚礼的欢乐和喜庆气氛，较多地运用了我国民族民间舞蹈。全剧中的五段双人舞则有着古典芭蕾完整结构的形式，但也力求把古典芭蕾双人舞固有的动作和程式与民族的舞蹈语汇，根据人物的思想感情，有机地结合在一起，使其具有一定的中国风格和特色。

舞剧《鱼美人》在 1979 年庆祝中华人民共和国建立 30 周年献礼演出中，获创作二等奖、演出二等奖。在 1994 年“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中获经典作品金像奖。

《盅碗舞》

蒙古族独舞

编导：贾作光

首 演：1960 年

主 演：斯琴塔日哈

团 体：内蒙古自治区歌舞团

根据流行于内蒙古伊克昭盟的民间舞“盅碗舞”以及“顶碗舞”和“酒盅舞”改编加工创作。原民间舞为牧民在欢宴、敬宾时酒酣兴浓时即兴而舞。改编后的《盅碗舞》表演者身着鄂尔多斯地区妇女服饰，头顶三至四个瓷碗，双手各持一对瓷酒盅。舞蹈时，头部沉稳、上身端庄，碗与头似为一体，双手击打酒盅、甩腕挥臂，动作刚柔相济、洒脱优美。舞蹈的高难技巧动作如连续快速“平转”、“碎抖肩”等，表现出舞者具有的技艺水平。该舞生动地刻画出蒙古族妇女端庄而热情、柔美又豪爽的性格特征。

1962 年在第八届世界青年与学生和平友谊联欢节上，由莫德格玛表演的这个舞蹈，获舞蹈比赛金质奖章。

《草 笠 舞》

黎族女子群舞

编 导：陈 翹

作 曲：李超然

首 演：1960年

团 体：海南歌舞团

舞蹈开始，一群身穿筒裙的黎族少女手拿着心爱的草笠劳动后归来。她们走田埂，越漫坡，绕山崖，来到小河边。她们拂去沾在衣衫上的沙土，扫去草笠上的尘埃，照着“水镜”梳发。姐妹们互相为对方整理着发髻和衣服，然后戴上心爱的草笠，欢快地回家去。一幅幅的舞蹈画面，洋溢着黎族少女特有的一种自豪感。充满着诗情画意的对黎族姑娘们劳动后喜悦心情的描绘，集中表现了黎族姑娘的美好的内心世界和旺盛的青春活力……

该舞的编导陈翹所写的回忆《草笠舞》创作过程的文章《诗情寓于生活之中》向我们揭示了这个舞蹈创作艺术灵感的产生、艺术构思的孕育，以及舞蹈形象的诞生的全过程。了解这些，可以帮助我们更好更深入地鉴赏《草笠舞》。

她在文章中说，1957年在全国专业团体音乐舞蹈会演中，由她编导海南歌舞团表演的黎族舞蹈《三月三》获得了首都观众的赞许，被评论家称为是一朵鲜艳夺目的海南舞蹈之花。这极大地鼓舞了陈翹要创作出更多更好的反映黎族人民生活的舞蹈作品来。为此，她又背起

背包 深入到五指山区黎家村寨中去了 和黎族姐妹同吃、同住、同劳动。她住到老乡家时发现有两样东西与别的地方很不一样：一是挂在屋檐下的一排排鹿角和一串串山猪牙，那是男人们勇敢善猎的明证；另一是搁在屋角竹架上的草笠 那是姑娘们心灵手巧的象征。

她后来了解到 并不是所有的野葵叶都能成为黎家姑娘编草笠的材料的，只有姑娘的情人经过长途跋涉从深山里采来的叶子才最厚实、最坚韧。经过姑娘们的精心制作 再配上自己编织的彩带和穗子而成的草笠 既可以隔热挡雨 又能寄托绵绵情思。她进而发现 在生活中 无数具有美感的画面 无不与草笠有关 山村的早晨 刚出门的姑娘很快地就消失在浓雾之中 只剩下黄色的草笠 像片片荷叶 在白茫茫的天地间飘荡 崖边小径上 赶路的姑娘们怕碰坏心爱的草笠 脱下来放在腰旁 远看 像一排小车轮贴着山崖滑动 劳动归来 姑娘们在山溪里泼水嬉戏 草笠又成了挡水的盾牌 当姑娘们洗去汗水 整好发髻踏着月光回家，陪伴着姑娘早出晚归的草笠这才被轻轻地放到了竹架上……黎家姑娘们的风采，生活画卷中的诗情，激荡着舞蹈家的心田 不由得一种创作冲动油然而生。一天 陈翹由于身体不适 没有跟姑娘们去下田 在屋中休息。由于屋中发闷 她走出小屋 抬头一望 眼前的景象竟使得她惊呆了：明媚的阳光为远近的林木披上一层金色的轻纱 耀眼的光斑在水田里闪烁。一串串银铃般的笑声中 姑娘们正在插秧。从高处远眺 看不到人 但见一排草笠在阳光下缓缓移动 变化着各种图案。此情 此景，一下子打开了陈翹创作灵感的闸门……主观感情和客观生活的强烈碰撞，燃起了舞蹈家创作的激情，于是，一个《草笠舞》的结构雏形产生了。紧接着，一个个舞蹈画面，一个个舞蹈动作 也相继自然地 从舞蹈家的创作思维中脱颖而出。黎家少女的特殊

体态和风韵 她们不同一般地表现情感和思想的方法和形态 以及她们狭窄的筒裙所制约的舞蹈动作步伐所形成的风格特色 无一不融入在《草笠舞》中黎家姑娘的舞蹈形象之中。

就是这样一个崭新的黎族舞蹈《草笠舞》诞生了。

《草笠舞》 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上荣获舞蹈比赛金质奖章 在 1994年“中华民族 20世纪舞蹈经典”评比中获经典作品金像奖。

《葡萄架下》

维吾尔族女子群舞

编导：房进激、杨祖荃、孙玲、刘文敏、何梦道等

作词 陈建勇

作曲：田歌、刘澍民、 裘辑星

首演：1961年

主演：何梦道、刘丽蓉、郭树清等

团体：新疆军区文工团

新疆火焰山下的葡萄园迎来了又一个丰收年。舞蹈通过维吾尔族姑娘们喜摘葡萄的生动情景，抒发了她们获得丰收的喜悦和对家乡、对社会主义祖国的热爱。

舞蹈以剪影的手法开场 在明亮的天幕前 暗色的葡萄架上果实累累 压满枝头 葡萄架下是姑娘们举臂翘首正欲采摘的舞姿造型 看上去像是一组优美的静止浮雕画。接着 舞台上灯光明彻 响起了热烈欢快的音乐，姑娘们开始了采摘葡萄的劳动。在节奏鲜明的舞蹈动律中，生动地表现出她们热爱劳动、用自己的双手建设美丽的家乡的优秀品格。舞蹈动作语汇在维吾尔族舞蹈动律的基础上提炼、创造出表现采摘葡萄劳动的舞蹈动作和获得丰收喜悦的舞蹈；在舞蹈结构上，除了大群舞外 还穿插了独舞、三人舞、四人舞等 因此 舞蹈场面丰富而多变化 显得十分绚丽多彩。

《葡萄架下》在 1977 年全军第四届文艺会演中获优秀作品奖。

《艰苦岁月》

双 人 舞

编 导：周 醒、彭尔立

作 曲：彦 克、周 方

舞 美：潘国基、雷志能

主 演：廖俊翔、朱国琳

首 演：1961年

团 体：战士歌舞团

《艰苦岁月》是根据同名雕塑创作的第一部反映红军长征的成功舞蹈作品 也是第一个反映军事题材的双人舞。舞蹈摘取了红军过草地时一个典型的生活片断。全舞由“ 艰苦行军 ”、“ 憧憬未来 ”、“ 走向胜利 ”三段组成。在第一段中 表现了他们在通过危机四伏的沼泽地时 艰难跋涉、互帮互救的战友深情 第二段则表现他们在粮尽力竭的危难时刻 以精神力量战胜常人难以克服的困难的坚强意志和革命乐观主义的精神 最后 在《光明颂》的乐曲中 他们勒紧腰带 挺起胸膛 鼓足勇气 在泥泞的草地上昂首阔步 又踏上了革命的征途。

舞蹈《艰苦岁月》成功地运用了芭蕾双人舞的结构方法和舞蹈技巧 并充分发挥乐舞的特长 使人物形象较之原作更生动、丰满 更深一层地抒发了红军战士内心的壮志豪情。如运用双人舞的技巧 把过草地时的艰难险阻更真实地表现出来 又如在核心舞段中 当小战士看着空空的干粮袋因饥饿而昏倒时 突然班长一阵清脆的笛声将他唤

醒 他抬起了头 站立起来 随着乐曲起舞。这笛声迸发出的音符 仿佛滴滴清泉 滋润着战士们干涸的心田 又仿佛嘹亮的号角 鼓舞起战士们前进的勇气。“同志们 向太阳 向着光明的路。你看那黑暗已消灭，万丈光芒在前头！在这激昂的音乐中 他们的舞蹈更充满力量。最后，班长将小战士高高托起 小战士像一只展翅飞翔的雄鹰 向着光明 向着胜利 向着美好的明天！

舞蹈《艰苦岁月》在“古为今用 洋为中用”的艺术实践中做了成功的尝试，受到国内外观众的欢迎，1964 年全军第三届文艺会演中获优秀创作奖；1994 年获 中华民族 20 世纪舞蹈经典 作品金像奖。

周醒是著名舞剧《五朵红云》的编导之一 他执著地追求用舞蹈反映现实生活，讴歌人民解放军中的英雄人物，并擅长从美术作品中汲取舞蹈题材。1980 年全国第一届舞蹈比赛中 他创作的《解放军叔叔你在那里》获编导二等奖，歌颂唐山地震时抢救儿童而牺牲的解放军战士，也是从同名绘画中获得灵感的。

《大刀进行曲》

男 子 群 舞

编导：赵宛华、许东壁

编曲 李中艺

首演：1962年

主演 彭清一等

团体 中央歌舞团

舞蹈根据麦新的同名抗日革命歌曲创作。

内容是抗日战争时期 我军的大刀队用大刀和手榴弹为主要武器 以勇敢和智慧来战胜敌人的英雄事迹 表现了中华儿女保卫祖国，不怕流血牺牲的昂扬斗志和革命精神。舞蹈的第一段表现歌曲的主题 从“大刀向鬼子们的头上砍去”“空”抗战的一天来到了”载歌载舞，众战士与敌人搏斗厮杀。第二段是“宣誓”后众战士隐蔽起来 沿着青纱帐渐渐摸到敌人身边 准备伏击。第三段在正面拼杀后 停在三组不同的画面上 然后一组一组动起来 利用这种对比和变化 形成舞蹈的高潮。

舞蹈中 大刀队队长在“就地十八滚”后和另一名战士从众战友搭成的“人梯”上飞奔而过 以腾空的“台蛮”翻下 然后又一串“小翻”翻回来 蹦起来一个空中“前后叉”落地后马上做一个“乌龙绞柱”顶起，手指前方 向队长报告任务已经完成。这些舞蹈技巧的运用 鲜明生动地塑造出我军战士的英雄形象。

这个作品的舞蹈素材以武术为基调，以山东鼓子秧歌作为补充，还吸收了京剧中个别的舞蹈技巧动作。舞蹈气势雄伟，情绪热烈激昂，演出后，很受广大观众的好评，一时成为许多艺术团体学演的舞蹈作品。

《狼 牙 山》

五 人 舞

编 导：张文明、王志刚、朱东林

作 曲：张 赫

舞 美：欧戟欣

首 演：1962年

主 演：刘英、杨家政、武文夫

团 体：总政歌舞团

五人舞《狼牙山》是根据抗日战争中晋察冀八路军富有传奇色彩的‘狼牙山五壮士’的英雄事迹创作的舞蹈作品。

舞蹈由“坚决狙击”、“诱敌深入”、“白刃搏斗”、“英勇跳崖”等组成。主要的内容是为了掩护主力部队转移而坚守阵地的五位战士，正为打退日本侵略者的进攻而庆祝胜利，在战斗间隙中他们加固工事，看着阵地上依然飘扬着的红旗，互相鼓励，决定完成任务与阵地共存亡。这时敌人的进攻又开始了，战斗更加激烈，五战士机智灵活地与敌人斗勇斗智，终于又打退了敌人的进攻。任务完成后，班长率战友转移，日寇穷追不舍，当五战士行至一陡峭的山崖时，发现悬崖绝壁处已无路可行。面对前无去路，后有追兵的绝境，五战士沉着坚定，与敌人展开一场殊死的决斗，子弹打光了，拼刺刀，刺刀捅弯了，用石头砸。吓破了胆的敌人惊呆了。这时战友才发现小战士不见了。不一会儿，小战士拿着缴获的太阳旗和“三八大盖”上来了，可他不幸眼睛受伤失明了。五战士紧紧地抱在一起，敌人疯狂地进逼，他们挺立在悬崖边的巨石

上 像一座任何侵略者也无法跨越的山峰。

编导从舞蹈艺术的特性出发，从细致地研究生活中的素材入手，较好地解决了作品中真实与虚构、舞蹈与哑剧的矛盾，并在人物性格塑造等方面取得了成功的经验。如为了摆脱交待事件过程的羁绊，一开幕即是激烈的战斗场面，使情节发展较快地接近高潮。又如为了表现战争的残酷和战士们的坚强意志，在生活真实的基础上，虚构了双目失明后仍然坚持战斗的小战士这一人物形象。为了避免落入为舞蹈而舞蹈的窠臼 作品从内容出发 大胆地运用了哑剧式的造型。如跳崖后的五人雕像，拉响最后一颗手榴弹与敌人同归于尽，机枪手举起巨石向敌群砸去等等，使静止的舞蹈造型既刻画了人物性格、抒发了人物内心感情 又使之具有强烈的动感。舞蹈惊心动魄 气壮山河 为抗日英雄谱写了一曲悲壮的颂歌。

1963年，《狼牙山》获中国人民解放军总政治部优秀剧目奖 受到社会各界的高度赞扬。

《丰收歌》

女子群舞

编导：黄素嘉、李玉兰

音乐：朱南溪、张慕鲁

首演：1964年

团体：南京军区前线歌舞团

《丰收歌》以生活在江南水乡的劳动妇女收割稻谷为背景，通过割、挑、打、扬等细节，表现农村妇女勤劳奋发的美德与热情豪爽的性格，反映出一派喜获丰收的愉悦。

《丰收歌》是个欢快热烈的情绪舞。一般地说，情绪舞没有复杂的具体情节，甚至没有情节，也没有特定的人物关系，更没有起伏跌宕的故事。其主要特点是重在抒发某种凝聚的情怀，以典型的舞蹈语汇、乐曲的明快节奏、丰富的画面构图和流畅的舞台调度为载体，给观众以艺术的感受。《丰收歌》的特定情怀是喜获丰收的欢快，丰收是这部作品一切动作形态的机缘，而欢快则是由丰收而引发的情感升华。从它所编织的舞蹈语汇中，一方面散发着浓郁的生活气息，有收割、肩挑、打谷、扬场等劳动描述，同时又摒弃了劳动过程的复现和生活原型的搬运，侧重于以艺术的概括和舞蹈的雕琢，锤炼出具有典型意义的动作组合，并贯之于欢声阵阵、笑语不绝的兴奋之情、激越之情与欢快之情。从而形成炽烈、红火、昂扬、欢愉的基调。

凡是情绪舞都离不开民族属性与地区特色。《丰收歌》舞蹈语汇的

形成 除它有贴近生活的一面之外 还立足于民间舞蹈素材的土壤 运用江南广泛流传的民间舞‘泰兴花鼓’中的‘颠三步’、‘喜鹊登枝’、‘四方步’等素材 予以消化、变异与发展 并结合经过提炼的生活动作 使特定的丰收女的舞蹈形象既符合生活的真实，又具有地域的特征；既能营造出喜获丰收的氛围 又能宣泄出无比欢欣的情绪。

《丰收歌》在艺术处理上的一个显著特点是对道具的选用。一是用得 好 二是用得巧。好在具有鲜明的形象性 巧在富有变化的多样性。

《丰收歌》根据生活的真情实况 将劳动妇女常用的白汗巾演变为作品中的长纱巾 并从中间的白色过渡到两头的金黄色。这样 它就从原来意义上的汗巾变化为象征性的稻束和谷穗，成为创造艺术形象的一个重要组成部分。比如 当挥镰收割时 它是一把把扬起又放下的稻束；当肩挑走向场院时 它既是悠悠颤动的扁担 又是扁担两端的稻捆 当忽上忽下连续翻动时，它便显现出打谷脱粒的景象；当抛扬飞起垂落时 它像是一铲铲金谷从半空中撒向地面 当劳动小憩时 它又还原以汗巾的用途。一条纱巾 时而是田间稻束 时而是肩头扁担 忽儿是谷粒 忽儿是谷穗 妙趣横生 耳目一新。更令人折服的是 它通过一个个画面的变化与一幅幅构图的形成，使丰收的情景得到了更形象、更充分的渲染。如一排排平行推进的调度 像是金龙伏卧 滚滚而来 一组组交替起伏的构图 宛如金穗成堆 遍布田野 集体围成圆圈高扬纱巾的场面 俨然谷粒归仓 金山叠起 当两排穿插迎面走来 间或上下交错时 更是呈现出一派稻浪翻滚 金波闪亮的意境 并由此而将作品推向高潮。显而易见 道具的使用在《丰收歌》这部特定作品中 具有举足轻重的定位。在艺术表现上 它显示了以一当十、以少胜多的功效 在形象创造上 它起到了神来之笔、画龙点睛的作用 在舞蹈语言的构成上 它不只是人体动作的延伸 而且是人体动作无法替代的具有典型

意义的语言系列。

此外 在直面生活 运用民间舞蹈素材 借以创造既有民族特色、又有时代风貌的舞蹈形象方面，《丰收歌》也是个突出而成功的例证。1964年它于全军第三届文艺会演中荣获优秀节目奖之后，很快就在全国范围内广泛普及，深受观众的喜爱。该舞的创作与演出，使汉族民间舞蹈反映农村新景象，塑造劳动妇女新形象的艺术实践，达到了一个新的高度，给汉族民间舞蹈创作走向更大的繁荣提供了十分有益的启示。

《三千里江山》

女 子 群 舞

编导：王曼力、黄少淑

作曲：吕欣冬

舞美 邢炳泉、刘国才（灯光）

主 演：白淑妹

首 演：1964 年

团 体：前进歌舞团

舞蹈《三千里江山》是根据著名画家柳青的同名油画创作的。舞蹈一开幕就紧紧地吸引住观众，把他们带入如诗似画的特定意境中：雪山高耸，冰天雪地，身着白色衣裙、头顶木箱的朝鲜姑娘，在身背婴儿的阿芝姆妮大嫂的带领下，伫立在蜿蜒的山路上，为高山阵地上的中国人民志愿军运送弹药和给养。随着风格浓郁的笙箫演奏的乐曲和节奏鲜明的长鼓声，画面中的人物翩翩起舞，接着在激昂的乐曲中，她们顶着风雪前进，并战胜敌机的袭扰，最后胜利地到达了目的地。舞蹈是诗一般的抒情格调，但在结构上张弛得体，舞蹈时刚柔相济，如在“暴风雪后的小憩”中，用对比的手法，抒发出朝鲜妇女对祖国、对孩子、对志愿军的爱和对侵略者的仇恨，使人物有血有肉，增添了几分女子集体舞中难能可贵的战斗豪情，从而揭示了朝鲜妇女内心的美德。

白淑妹以优美的舞姿、细腻的表演，成功塑造了既充满柔情，又具有刚毅性格的阿芝姆妮的形象，使全舞更增加了光彩。

该舞蹈 1964 年在全军第三届文艺会演中获优秀节目奖，1994 年获“中华民族 20 世纪舞蹈经典”作品提名奖。

《野营路上》

男 子 群 舞

编导：顾晓舟、梁文馆

作曲 汪竹林

舞美 朱金铎

主演 孙家保

首演：1964年

团体 战友歌舞团

《野营路上》是一部反映部队平时为战、以苦为乐，在艰苦的野营训练中磨炼战士的意志、提高作战能力、培养过硬作风的优秀部队舞蹈。作品中通过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，反映出战士们吃大苦、耐大劳、勇猛顽强的英雄本质。编导们长期深入部队生活，从实际生活出发，突破了集体舞中常用的“快、慢、快”或“慢、快、慢”的结构模式，根据野营军事训练的特点，采用了层层紧逼、一环紧扣一环的结构方法。同时还注意到在塑造士兵群体形象时，突出表现几个有个性的人物，如善于带兵、与士兵同甘苦的连长，乐于助人、风趣活泼的炊事员，和朝气蓬勃、冲锋在前的司号员。在编舞中，编导也是从训练生活中提炼能反映他们生活和表现他们思想感情的动作，使之源于生活、高于生活。如表现部队行军的“小踏步”、“急行军步”以及开场、结尾时军旗招展、号声嘹亮、步伐整齐、潇洒豪迈的舞蹈场面，都给观众留下了深刻的印象。

1964年，在全军第三届文艺会演中，《野营路上》获优秀作品奖。

《洗衣歌》

群 舞

编导 李俊琛

作曲 罗念一

舞美：于非

首 演：1964年

主 演：白德辉

团 体：西藏军区歌舞团

《洗衣歌》是 20 世纪 60 年代最优秀的作品之一 也是建国以来难得的最优秀的歌舞作品。它载歌载舞 乐曲优美 舞姿流畅 风趣活泼，是流传较广 深受群众喜欢的佳作。

作品的内容是表现一位憨厚的炊事班长 当战友们在操场上紧张训练之际 他来到雅鲁藏布江边为战友们洗衣裳 被一群来江边背水的藏族姑娘发现。她们用计要小卓嘎装病 骗走了班长 然后兴高采烈地帮战士洗起衣服来。班长回来 方知上了当 他想把衣服夺过来 可姑娘们就是不肯。最后 他无可奈何 机智地挑起姑娘们的水桶 也为群众做了一件好事。

长期在西藏工作的编导李俊琛 从进军西藏、修筑公路、开荒生产、平叛改革等西藏建设的各个时期火一样的斗争生活中 深深懂得“要像爱护眼睛一样 珍惜汉、藏民族团结 军民团结”的重大意义。反映汉、藏民族团结 军民团结的事迹很多。一次编导偶然在报上看到这

样一条消息：“春节间，有五六位藏族姑娘到军营来帮战士洗衣，营房里一片你抢我夺的情景……”她从藏族姑娘帮战士洗衣这细小的事件中，敏锐地观察到它既能反映出军民之间的深厚感情，又能深刻地反映出西藏解放后翻天覆地的变化。在舞蹈中编导采用了藏族传统的歌舞形式，把用脚踩洗衣服的动作与藏族踢踏步巧妙地结合起来。当姑娘们“骗”走了班长，欢快地踩洗着衣服情不自禁地引吭高歌：“是谁使我们翻了身，是谁使我们得解放，是亲人解放军，是救星共产党。”这甜美的歌，欢快的舞，深深的情，怎能不令人心动呢？舞中还设计了姑娘们向前来抢衣服的班长撩水的细节，它既表现了藏族姑娘们爽朗的性格，又深一层地揭示出军民之间、汉、藏民族之间亲密无间的鱼水情。

《洗衣歌》以清新的格调、明快的节奏、深刻的思想内涵、群众喜爱的形式，永葆艺术的魅力，它被誉为歌颂民族团结、军民团结的经典之作。

1964年在全军第三届文艺会演时，《洗衣歌》获优秀编导奖、表演奖、作曲奖、舞美奖。

《蔓 萝 花》

苗族大型舞剧

编导：吴保安、肖联铭、阿略、陈宜琨

作曲：作曲组集体创作

首演：1960年

主演：罗星芳、罗时隆、肖联铭、李玉林、阿略

团体：贵州省歌舞团

舞剧根据贵州清水江畔的苗族民间传说故事改编创作。主要剧情 很久以前 在苗族聚居的贵州清水江边 勤劳美丽的牧鹅姑娘蔓萝与青年猎手阿倒约相爱，订下终身之约。当地恶霸地主黑大扬垂涎蔓萝的美貌 在阿倒约和蔓萝的结婚之夜 强行将蔓萝抢走。蔓萝宁死不从 坚决反抗。正当黑大扬要把蔓萝砸死的紧急时刻 阿倒约在猎友的帮助下，冒险将蔓萝救出。阴险的黑大扬率打手星夜追赶至清水江边的悬崖旁 放毒箭将阿倒约射死。蔓萝满腔悲愤 用同一枝毒箭刺死了黑大扬，自己也跳悬崖壮烈殉情。乡亲们惩办了狗腿子 为受迫害的人报了仇。从此 在清水江边的高山原野上开放出一种艳丽挺秀的蔓萝花。

舞剧的故事情节并不复杂 但它却有较强的激动人心的力量 它塑造的艺术形象能给人留下深刻的印象，其原因除了主题思想鲜明外 就在于它有着浓厚的民族风格特色 充分地发挥了舞剧艺术表现手段的特长 塑造了具有个性特征的人物形象。

舞剧开始就把观众带到五彩缤纷的苗族人民庆丰收的“跳花场”的节日气氛中。小伙子们的“芦笙舞”、假老人的“酒舞”、姑娘们的“踩歌堂舞”、猎手们的“射花树舞”以及热烈奔放的“芦笙比赛舞”等，一组组绚丽多彩的苗族民间舞蹈，不仅清楚地描绘了故事发生的环境和苗族的风俗习惯，也把舞剧的主人公蔓萝和阿倒约的基本形象、他们和群众的亲密关系做了生动地表现。而正当群众舞兴正浓的时候，恶霸地主黑大扬闯进了花场，他对蔓萝进行了肆无忌惮地调戏，从此便揭开了尖锐的戏剧冲突的序幕。在这里，编导者富有创造性地运用了舞蹈的手段，出色地表现了这场斗争。由于阿倒约好友阿龙智的出色指挥，群众以队形多变化的环舞护卫着蔓萝：黑大扬刚一企图逼近蔓萝时就被一条“巨流”的人群冲了开去；有时黑大扬费尽力气正要扑向蔓萝，却又被阿龙智一个纵身的跳跃巧妙地阻挡得不能近前。猎手和姑娘们热烈的环舞一圈一圈地把蔓萝和阿倒约紧紧围在中央，而黑大扬只能在旁边显出一副又急又怒、但又无可奈何的丑恶神态。舞蹈图形巧妙的变化，形成对黑大扬的戏弄，充分地表现了人民群众的智慧，同时也衬托出黑大扬的丑恶和愚蠢。

在清水江畔，蔓萝和阿倒约的定情双人舞，非常成功和动人。它突破了一些舞剧中表现爱情常用的双人舞的结构方法，也没有采用芭蕾舞的托举技巧，而是以苗族舞蹈动作为基础，融化了一些中国古典舞的动作和姿态，紧密地结合着人物思想感情的发展进行的舞蹈结构，所以形成了具有较为浓厚的民族风格特色的双人舞。像抒情诗中凝练的诗句一样，他们以飞鸟似的动作表达着誓做比翼鸟的心愿；一个以花带定情信物逗引，一个追逐着讨要花带，以此而形成的一段精彩的花带舞；以及蔓萝在接受阿倒约定情的羽毛后，一段内心情感描绘的舞蹈，都比较恰当地表现出他们定情后她的激动和喜悦的心情。

蔓萝这个人物所以能给观众深刻的印象 固然主要依靠她在矛盾冲突中表现出的坚贞不屈 她被劫后 不为黑大扬的物质诱惑所动摇 , 不为威胁和暴力所屈服 坚贞不渝地忠实于阿倒约的爱情。当最后阿倒约被黑大扬的毒箭射下悬崖后 这个温柔的姑娘却勇敢、机智地刺死了凶恶的敌人 然后毅然投入了清水江中。另外也与编导在前面通过舞蹈场面所表现出来她对生活强烈的热爱是分不开的。如她在花带舞和笕箕舞中所表现出的纯洁美丽 在绣裙舞和试穿新嫁衣舞中所流露出对爱情生活的向往和内心的激动 在幻觉中她与阿倒约的双人舞中所描绘的对婚后美满生活的憧憬等等 正是因为有了这些描绘和展现人物内在情感和性格的舞蹈 才使得她在整个舞剧中具有了生动鲜明的个性特征 从而树立起一个爱憎分明的、丰满的人物形象。

舞剧《蔓萝花》于 1960年由上海海燕电影制片厂摄制成彩色舞剧艺术影片。

《东 方 红》

大型音乐舞蹈史诗

编导：《东方红》舞蹈编导组

作曲：《东方红》作曲组

首演：1964年

为庆祝中华人民共和国成立 15 周年 在党中央直接领导下 由我国著名诗人、音乐家、舞蹈家、舞台美术家集体创作 舞蹈编导组由胡果刚、查列、金明、王世琦、李群等 30多名编导人员组成),3000 多名专业和业余音乐舞蹈工作者于 1964 年 9 月在北京人民大会堂首演。

音乐舞蹈史诗 是以音乐、舞蹈为主要表现手段 结合诗歌、哑剧手势、造型、舞台美术等艺术因素 概括地、典型地表现一个特定历史阶段中具有史诗意义的生活内容的综合性表演艺术形式。根据统一的主题思想和完整的艺术构思 把各个历史时期中具有代表性的、已在群众中广泛流传的音乐、歌曲、舞蹈 以及为了表现特定内容的需要新创作的音乐舞蹈 借助诗歌朗诵的贯串和舞台美术手段的烘托 艺术地再现历史生活的某些场景 使观众可以从形象的图景中增长历史生活知识并受到审美的教育。

《东方红》以豪迈磅礴的革命气势和雄伟壮阔的图景 形象地概括了中国人民在中国共产党的领导下从事革命和建设的伟大历程，同时表达出中国人民自力更生、奋发图强 决心战胜一切困难 同全世界人民并肩携手，将革命进行到底的坚强意志。这部作品是 20 世纪

60年代中国音乐舞蹈界在革命化、民族化、群众化道路上所取得的重大成就。

演出在壮丽的《东方红》序曲和合唱声中揭幕,70名女演员迎着天幕上跃出沧海的一轮红日组成一个个葵花的队形翩然起舞,呈现出“葵花向阳,人心向党”的生动情景。序曲《葵花向太阳》后,共分八场:

一、东方的曙光 舞蹈《苦难的年代》 歌舞《北方吹来十月的风》,在帝国主义侵略和军阀统治下,人民过着苦难生活,工农奋起反抗,受到血腥地镇压。俄国十月革命的炮声,给中国送来了马克思列宁主义。在中国共产党的领导下,响起了北伐大进军的号角。

二、星火燎原 表演唱《就义歌》 舞蹈《秋收起义》 表演唱《井冈山会师》 歌舞《打土豪,分田地》,大革命汹涌澎湃。蒋介石背叛革命,对共产党人进行大屠杀。南昌起义的枪声,秋收起义的火把,震动了长江南北,两支革命队伍会师井冈山。苏区人民打土豪,分田地。在《八月桂花遍地开》的歌声中,父送子、妻送郎参加红军。

三、万水千山 歌舞《遵义会议的光芒》 舞蹈《飞夺天险》 歌舞《情深谊长》 舞蹈《雪山草地》 歌舞《陕北会师》,遵义会议,拨正了革命的航船,确立了毛泽东在中央和全党的领导地位。在长征途中,红军抢夺天险泸定桥。云南彝族、藏族同胞满怀深情送红军北上抗日。红军战士爬雪山、过草地,一、二、四方面军胜利到达陕北会师。

四、抗日的烽火 表演唱《救亡进行曲》和《到敌人后方去》 歌舞《游击队》 表演唱《大生产》 歌舞《保卫黄河》,日本侵华,蒋介石反动派一心反共,对日寇卑躬屈膝,多少人家破人亡、背井离乡。八路军、新四军和敌后人民,在中国大地和日寇展开了各种形式的英勇的斗争。边区军民发扬自力更生、艰苦奋斗的革命精神,展开了大生产运动。黄河两岸儿女坚决把日寇驱除出境,保卫我们的神圣国土。

五、埋葬蒋家王朝 表演唱《团结就是力量》舞蹈《进军舞》、《百万雄师过大江》歌舞《欢庆解放》、抗战胜利 蒋介石发动内战 妄想吞掉解放区。党中央、毛主席发出战斗的号召 打倒蒋介石 解放全中国。解放军百万雄师过大江 解放了南京 人民高唱《解放区的天》和《人民解放军占领南京》。

六、中国人民站起来了 歌舞《伟大的节目》、《抗美援朝 保家卫国》、《百万农奴站起来了》、各族人民在北京天安门前欢舞庆祝中华人民共和国建立。美国强盗在朝鲜点起侵略的战火 中国派出志愿军跨过鸭绿江进行“抗美援朝 保家卫国”。在西藏 解放军平息了叛乱，百万农奴站起来了 他们挣断了千年的锁链 高唱翻身的“牧歌” 怡然起舞。

七、祖国在前进 大合唱《社会主义好》、《我们走在大路上》舞蹈《工人舞》、《丰收歌》、《练兵舞》歌舞《全民皆兵》大合唱《毛主席 我们心中的红太阳》童声合唱《我们是共产主义的接班人》、炼钢工人的炼钢舞、纺织女工的纺织舞、煤矿工人的采煤舞后面是女社员的挥镰收割舞 解放军战士的练兵舞和男女民兵的歌舞《全民皆兵》。

八、世界在前进 大合唱《全世界无产者联合起来》、《全世界人民团结起来》、我国人民和五大洲的朋友们一起前进。在嘹亮的歌声中，少先队员们涌上 向国际朋友们献上鲜花。然后 大家举手挥舞 向一切反帝、保卫和平、推动历史前进的战士们致敬！

1965年，《东方红》由“八一”、“北影”、“新影”三家电影制片厂联合摄制成彩色影片 共收入“序曲”和一至六场。在1994年“中华民族20世纪舞蹈经典”评比中获经典作品金像奖。

《红色娘子军》

六场芭蕾舞剧

（根据同名电影改编）

编剧：集体创作

作曲：吴祖强、杜鸣心、戴宏威、王燕樵、施万春

编导：李承祥、蒋祖慧、王希贤

首演：1964年

主演：白淑湘、刘庆棠、李承祥、万琪武

团体：中央歌剧舞剧院芭蕾舞团

我国第一部民族芭蕾作品——六场芭蕾舞剧《红色娘子军》在中国芭蕾发展史上占据着重要的位置。自1954年我国第一所舞蹈学校——北京舞蹈学校建立算起，十年的学习和积累使第一代中国芭蕾人不仅掌握了多部古典芭蕾剧目，更重要的是成长为一支熟练地把握芭蕾艺术生产、创作和演出的队伍，其中包括演员、编导和其他艺术工作者。构建中国自己民族芭蕾作品的条件就此成熟了，因而在1964年便催化了中国第一部民族芭蕾的问世——十年奠基，中国自己的民族芭蕾大厦终于拔地而起，以此为标志，中国芭蕾真正迈开了创建民族风格进程的第一步。

一切文艺作品都是写人的。塑造典型环境中的典型性格，也是舞剧创作的基本要素之一。《红色娘子军》刻画的人物群体中，性格最鲜明突出者首推琼花。《红色娘子军》的戏剧矛盾冲突聚焦于一个女奴身

上 吴琼花的命运贯串舞剧进程。大幕一拉开 琼花臂膀反缚被锁在地牢里的造型就投射在我们眼里 那是棱角分明、不屈不挠的舞姿 是一双喷吐怒火的眼睛 在倔犟的具有抗争性音乐主题的渲染下 琼花的性格凸现出来。随着剧情发展 这一性格不断地同客观世界发生冲突、碰撞 不仅有不共戴天的仇敌 还有着纪律约束和血与火的考验。舞剧正是沿着这条戏剧主线发展而着重对琼花性格的披阅 使得这位主人公形象博得人们的同情和爱。为了不使琼花形象仅仅是单线条的发展 创作者特别增加了她的情感色彩的呈示 例如她在接受洪常青赠与银毫子时发自内心的震颤 在接过一碗水时由衷的感动以及面对红旗抒发重见天日的感情，都从另一侧面更丰满地刻画了琼花的性格，把一个有恨也有爱的活的人格展露在人们眼前。

舞剧的戏剧冲突也是以具有反抗精神的琼花为代表、同恶霸地主南霸天你死我活的斗争贯串全剧 勾勒一条明晰的戏剧冲突主线 借此集中刻画一个女奴的成长过程。从琼花出逃到被南霸天爪牙抓获毒打 从她加入娘子军的队伍到潜入南府对敌酋射出复仇的子弹 从两军血战到击毙南霸天 两个人物的斗争深寓着两种命运的搏击 震响着时代的旋律。在琼花背后无数的女奴身影 赋予了这个典型形象以历史的概括力和使命感。正是立足表现深刻的不可调和的矛盾斗争，使《红色娘子军》具备了强烈的戏剧色彩 人们在关注戏剧发展和主人公命运的同时 也实现了对芭蕾艺术美的享受。

《红色娘子军》以歌颂光明、向往新生为总格调 在浓烈的气氛里表现出积极、健康、清朗的趋向。化为典型形象时 透过对琼花命运的追踪描写 映照了光明与黑暗的对峙 生命与死亡的搏击 化为典型场景，则借助反差对比创造动人心魄的效果——当黑沉沉的雨夜铺开，被毒打得奄奄一息的琼花走投无路 浓重的窒息感压向了观众席……

骤然间 舞台景色一变 眼前豁然开朗 湛蓝的天空、火红的木棉、激越的号角、热烈的舞蹈 令人不禁为之一振 掌声遂与郁闷之气一道宣泄出来。这是“红”剧理想主义美学追求的一个断面。

《红色娘子军》还是一首英雄主义颂歌 它着意张扬豪迈气概 精心点染献身精神。舞剧所营造的整体氛围 即是以激励反抗的意志品质构成贯通全剧的气韵。我们从琼花第一次亮相的倔强舞姿中 从娘子军集体舞的铿锵节律中 从交响乐的倾诉与呐喊中 从横生斜刺挣扎生长的椰林树影中 不是能强烈感受到这股气韵吗 洪常青就义的大段独舞更是这股气韵的凝结、升华 它是用抒情笔触描绘的叙事舞蹈 沉稳大度与激扬挥洒并举 从头至尾浸润着庄严的仪式感 极富激情地炫示了崇高美、圣洁美。

《红色娘子军》是以芭蕾语汇为构成材料 造就的一件有鲜明民族特色的艺术精品。《红色娘子军》诞生在中国这块土地 不言而喻带有强烈的中国色彩。它以完全中国式的表达方式 反映中国人的历史与民族感情 将此嫁接于芭蕾艺术 形成中国芭蕾的民族风格 因而在世界芭蕾舞坛赢得独树一帜的赞誉。地方色彩的音乐渗透 特定地域的布景描画 风格鲜明的舞蹈素材的吸收 使得这部舞剧凝结着浓郁的中国风格。同时“红”剧又体现了芭蕾艺术优雅的一面 例如长线条延伸的芭蕾舞姿被赋予新的生命含义 亭亭玉立的足尖舞功装点了琼花和她的伙伴们。这当然不是“天鹅”或“仙女”的超凡脱俗 可是舞韵流转为她们平添了难得的刚柔相济的风采。还有那旋转和腾跃的技巧，释放出人体机能的美感 足令人雀跃欢欣。《红色娘子军》的精彩舞段很多 都具有戏剧规定性和艺术观赏性的特点 轻盈活泼的“快乐的女战士”粗犷剽悍的“五寸刀舞”抒情的“斗笠”“忧愁的”“丫鬟”“沉郁的”“黎族少女”等 尤为突出的是 芭蕾形态的吸收运用与中国传统的民

族艺术相融合 形成一种富于东方色彩的芭蕾变异 使得人物身上闪烁着两种文化交汇的光华，舞蹈画面焕发出别具一格的魅力。因此，《红色娘子军》既为国内观众喜闻乐见 也让外国朋友惊讶不已。

舞剧是综合性艺术 在把音乐、美术、舞蹈和谐地一炉共治的过程中 诞生了这门艺术独有的品貌 诞生了无数令人为之惊叹、为之感动、为之欣喜的好剧目。其中，《红色娘子军》以独特的中国式的理念和表达方式 无可替代地跻身于芭蕾名剧之林。

《红色娘子军》的美学价值应当予以充分肯定 而其嫁接中外舞蹈的实践意义就愈加重大了。同时，《红色娘子军》的诞生为中国芭蕾的创作提供了成功的经验。这部改编于同名电影、以 30 年代中期海南地区的武装斗争为历史背景的舞剧，创作之初参与创作的人员就认识到 为探索中国革命题材同芭蕾艺术的结合点究竟在哪里 仅仅接收电影的启示是不够的。于是 包括编导、作曲家与舞台美术设计 以及主要演员 曾深入海南地区体验生活 感受往昔时代的火热的斗争生活气氛 搜集创作素材 熟悉民风民俗 因此使得新舞剧的创作建筑在厚实的生活根基之上 同时《红色娘子军》的创作者们又进行了多种艺术方案的探讨和尝试 最终确立以戏剧芭蕾的模式结构舞剧 突出斗争生活和中国民族特色 在舞台上展现了一幅波澜壮阔、起伏跌宕的历史画卷 以此衬托、描画娘子军可歌可泣的业绩。

近年《红色娘子军》重新上演 事隔三十多年这部舞剧仍然很“叫座”在全国 所到之处场场爆满 观众情绪十分热烈 往往一个舞姿一个亮相就能博得喝彩。这充分体现了它的艺术价值具有跨越时光的长久意义。

1995 年 该剧荣获“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比展演经典作品奖。

《白毛女》

八场芭蕾舞剧

(根据同名歌剧改编)

编剧 集体创作

编导：胡蓉蓉、傅艾棣、程代辉、林泱泱

作曲 严金萱“北风吹”等系歌剧原曲)

舞美：胡冠时、杜时象、朱士场

首演：1965年

主演：顾峡美、蔡国英、凌桂明

团体 上海舞蹈学校

1965年由上海舞蹈学校创作演出的八场芭蕾舞剧《白毛女》是一部以芭蕾艺术形式反映时代生活内容的舞剧，它既有很强的思想性，又塑造了鲜明的人物形象。既有中外艺术形式的巧妙结合，又富于浓郁的民族风格，是中国民族芭蕾的奠基作品之一。

舞剧以抗战期间我国北方农村杨各庄为背景，叙述了一个感人至深的故事。除夕之夜，杨白劳冒着风雪赶回家，与女儿喜儿准备过年。恶霸地主黄世仁上门逼债，打死杨白劳，抢走喜儿。王大春和乡亲们忍无可忍，奋起反抗。赵大叔指点他们投奔八路军。喜儿在黄世仁家不堪凌辱，设法逃出虎口。地主的狗腿子追赶喜儿，在芦苇塘边发现她的鞋子，以为喜儿已投河，遂悻悻而去。喜儿在崇山峻岭中，经受着有如风刀霜剑般恶劣的气候的折磨，但她为复仇而生存、为生存而搏斗的意志却磨炼得愈加坚定。多年后，喜儿一头秀发都变成白色，而要报仇雪

恨的决心却矢志不移。这时已成长为指挥员的王大春率领的八路军解放了杨各庄 黄世仁闻风丧胆 仓皇外逃。在半山腰的奶奶庙“白毛仙姑”即喜儿遭遇黄世仁 仇人相见分外眼红 她恨不得将其撕得粉碎。大春为追捕黄世仁也来到奶奶庙 发现“白毛仙姑”就是喜儿 亲人终得相见 大春告诉喜儿外面的世界已经发生了翻天覆地的变化。乡亲们义愤填膺地清算恶霸地主黄世仁的罪恶 喜儿喜获新生。

舞剧《白毛女》是依据同名歌剧改编的 而歌剧则是以一个我国民间流传的传奇性故事“白毛仙姑”为蓝本创作的。一个中国农民的女儿同压迫者、剥削者进行不屈斗争的民间传说是那样的曲折动人 它的社会意义在于，延续几十年的反帝反封建的民主主义革命的历史进程，在 40年代的中国由于濒临民族危亡而增添了更加现实的内涵 即激发民众的抗战热情与解放农业生产力不可剥离 这便是民间传说以深刻的主题所揭示的反封建斗争的重大意义。

舞剧《白毛女》自 60年代问世以来久演不衰 其根本原因是它的主题深刻而故事叙述性强 并以芭蕾艺术的浪漫主义笔触形成舞剧的表现风格。因此使得“旧社会把人变成鬼 新社会把鬼变成人”这一社会命题不仅得以充分阐发，而且赋予舞剧一种非常别致的艺术特色。《白毛女》体现了运用芭蕾艺术独有的表现方式与中国革命题材的结合方面相得益彰的优势 因而它的创作演出的成功 也是在探索中国芭蕾民族风格的道路上迈出的坚实的一步。

观众从视觉上特别能感受到舞剧塑造的鲜明生动的艺术形象 尤其第一主人公喜儿最为突出。她的前后形象反差构成一个性格的两个侧面——纯真可爱和不屈不挠的充分展示 使得人物性格随着戏剧情节的推进而有层次、有发展地展现 异常丰满 异常真切。

《白毛女》在结构方式、叙事过程以及舞蹈语言的选择等方面追求

中国风味而具有显著特色。舞剧的环环相扣的叙事结构是符合中国欣赏习惯的。同时在叙述主人公的命运和社会形势的发展时又采用‘话分两头’的中国评话说话技巧：一方面是喜儿的深山避难的艰苦生活，另一方面是杨各庄获得解放的场面。

舞剧以芭蕾为基础，融会中国丰富的民间舞蹈，并吸收传统戏曲的表现手段，具有民族特色。例如‘大红枣舞’是河北秧歌与芭蕾舞结合；‘大刀舞’借鉴善用道具的中国戏曲舞蹈。它的舞蹈语汇切合人物个性，遂使‘红头绳舞’朴实亲切；‘大春变奏’刚直剽悍。此外，舞剧在描写喜儿在深山艰苦度日、黑发变白的情节时，艺术处理上独辟蹊径：分别由几个饰演不同发色的喜儿的演员表演的一组舞蹈，每段独舞既分开段落又紧密连接，在四季变换的自然景观的背景衬托下，把剧情发展的连续性与芭蕾舞的观赏性糅合在一起。这是一种极富浪漫色彩的写意大手笔。由于强调舞蹈功能与舞蹈个性而充分发挥了舞剧的语言特点，显得十分简约而韵味醇厚。特别要提到的是《白毛女》的音乐是歌剧的延伸，因而音乐基础好。包括演唱歌曲在内的移植于歌剧而进行再创作的音乐，旋律清晰、歌唱性强、优美动听、脍炙人口。

芭蕾舞剧《白毛女》自诞生之日起，至今在国内外已累计演出千余场，是深受广大观众欢迎的一部中国芭蕾名剧。荣获‘中华民族20世纪舞蹈经典’评比展演经典作品奖。

《喜 送 粮》

黎族女子群舞

编 导：陈 翹

作 词：陈德英

音 乐：陈元浦

舞 美：陈 创

首 演：1972年

团 体：海南歌舞团

在美丽富饶的五指山下 椰林挂果 槟榔滴翠 田野一片金黄 黎族人民迎来了又一个丰收年。村边晒谷场上 黎族姑娘们挑着一担担谷子来回川流不息。堆堆金谷比山高 阵阵歌声唱出了黎家丰收的欢乐。为了把最好的谷子送给国家 姑娘们簸了又簸 筛了又筛 精挑细选 辛勤地劳动着。“滴滴！”送粮汽车上来了 姑娘们捧起一把新稻 请司机尝尝 司机高兴地伸出大拇指称赞姑娘们。“唱起来 跳起来 送粮的车儿快快开。”姑娘们簇拥着送粮的汽车 洒下一路欢笑一路歌声。

这个反映黎族人民高涨的爱国热情的舞蹈《喜送粮》是舞蹈家陈翹于 20世纪 70 年代初，从干校回到歌舞团刚恢复工作以后的第一部新作品。在“文革”那个特殊的历史阶段 中国舞坛一花独放 众芳凋零。这个舞蹈的出现 立即以其浓郁的生活泥土气息 清新、优美的格调 以及鲜明的民族风格和地方特色 洋溢着明朗向上的青春朝气 使人耳目一新。它仿佛是一枝报春的红梅绽开在冰冻的大地之上 使人

有一种春意盎然的生机感。

《喜送粮》成功的主要原因 就是充分运用舞蹈的表现手段“从内容出发 从生活出发”塑造出了具有鲜明民族特色的黎族人民的舞蹈形象。如黎族姑娘们的挑担动作 就是将生活中的挑担动作给予适度的提炼和夸张而成 这组动作先以轻快、向上弹跳的动律向前走四步后 在原地前后脚互换重心 再上步踮脚 构成了一组挺拔向上、乐观自豪 又带有明显黎族风味的舞蹈动作组合 使舞蹈一开始就把观众带进了规定情景。另外 巧用道具 也是这个舞蹈的一个鲜明特点。黎族姑娘手中那条长长的黄绸巾 根据内容的需要 变化成了多种形象：开始是横在姑娘肩上的扁担 继之又成为了擦汗的汗巾和装谷子用的口袋 当搭在用做簸箕的草笠上面时 又成了纷扬的谷粒。姑娘头上的草笠 经过独特的艺术处理，一会儿变成黎族姑娘手中簸谷的簸箕，一会儿九个草笠合在一起组成了一台鼓风机 接着八面草笠变成了运送公粮汽车滚滚飞动的车轮子……巧妙快速的变化惟妙惟肖 使人有目不暇接之感。

《夜练》

男子群舞

编导：王世民、蔡振亚、廖骏翔等

作曲：毕庶勤、王力生等

舞美 宋玉龙

主演：周痒宏、唐伯涛、谢少强

首演：1973年

团体：战士歌舞团

这是一部反映中国人民解放军从实战的要求出发，从严从难进行夜间训练，培养“夜老虎”作风的士兵舞蹈。它通过“接敌侦察”、“穿越丛林”、“徒涉急流”和“匍匐前进”等舞段，表现战士的机智灵活，选择冲破铁网、擒拿格斗、刺刀闪光等激烈的场面，表现战士的勇猛顽强。舞蹈中用虚拟的手法，以人为“树林”，表现战士们巧妙地利用地物、地形，隐蔽地搜索前进，富有生活气息地、人挨着人静悄悄地伏地前进的舞段，成功地把“夜练”的情境表现出来。编导在舞蹈段设计时，把军事动作与武术、戏曲舞蹈有机地结合在一起，刚劲有力，独具一格。当接近敌人向敌人发动猛攻时，编导用演员胸脯前缠以滑轮，飞速地伏地冲过敌人的铁丝网的特技，表现战士无畏的精神，气势非凡，完善地塑造了“夜老虎”的形象。

《夜练》是一部反映部队生活的优秀作品，它通过突出表现我军指战员忠于人民、忠于党的高贵品质，和严格要求、严格训练苦练杀敌本领的坚强意志，来塑造我军指战员战无不胜、攻无不克的“夜老

虎'的英雄形象。它诞生于'文革'期间 虽受种种干扰 但演出仍然受到广大指战员和社会各界的欢迎。

1977 年 全军第四届文艺会演时该作品获创作奖、表演奖。

《战马嘶鸣》

男 子 群 舞

编导 蒋华轩、高椿生、王蕴杰

作曲 余华盛、郑小提

首演：1975年

主演 王中孚

团体 总政歌舞团

这是一部反映解放军骑兵部队、战备训练和调教军马生活的舞蹈。作品中塑造了在连长和战友的帮助下 用机智和勇敢驯服烈马的小战士王虎的形象 并通过他表现出部队中严格要求、严密组织、严格训练 官兵之间充满关心和友爱的军营生活 赞颂了解放军战士勇往直前、攻无不克、战无不胜的坚毅性格和顽强的拼搏精神。

在舞蹈素材的运用上 编导在丰富的骑马动作的基础上加工、创造了既具有部队气派又具有民族风貌的骑兵特征的舞蹈形象 同时成功地运用了山东鼓子秧歌中击打的特点和洒脱刚毅的动作 表现出用“ 声响调教军马 ”这一骑兵部队中独特的生活。

舞蹈中表现小战士调教烈马时 采用了传统戏曲中虚拟的表现手法 人是实的 马是虚的 种种惊险激烈的场面都是通过演员的舞姿造型和表演体现出来。马的暴烈不羁 人的机智勇敢 使观众仿佛感到历历在目。当烈马被驯服后 他跃马挥鞭驰骋在广阔原野上的情景 则是通过台上众战友画面的变化、目光的移动、音乐的激烈表现出来 起到

无形胜有形的作用。小战士的高难度技巧 连续旋子 360度走至一圈，首次在舞蹈界引起轰动。结束前众战士飞跃火场一段 舞姿矫健 气势飞扬 掀起了全舞的高潮。

《战马嘶鸣》曾在日本、香港等地演出 蜚声海内外。1977年参加全军第四届文艺会演 荣获创作奖、演出奖，1994年获“中华民族 20世纪舞蹈经典”作品金像奖。

蒋华轩毕业于北京舞蹈学院 并较长期在学院担任教学工作。到部队后 他以极大的创作热情 卓越的才华和胆识 继《战马嘶鸣》之后 还创作了《刑场上的婚礼》、《割不断的琴弦》、《昭君出塞》、《在希望的田野上》、《探》等多部作品 均得到舞蹈界的好评。

《我爱这一行》

女 子 独 舞

编导：姚崇林、张松年

作曲 胡正斌

舞美：肖克诚、三力学

首 演：1976年

主 演：于 莉

团 体：吉林省歌舞团

舞蹈以汉族民间舞东北秧歌的舞步、韵律和手绢花为基本表现手段 与现实生活中的动作相结合 表现了一位饭店服务员 热爱本职工作 热心、周到地为顾客服务的情景。

作品的规定情景是一座饭店的前厅，一位女服务员正在忙碌地擦拭餐桌和凳椅，为迎接顾客做准备。敏捷的舞步配以轻快的乐曲，显示出女服务员的朝气、活力、勤快和干练。顾客盈门，有男、有女，还有赶大车的老大爷，女服务员笑脸相迎，盛情接待，领客进门，安排座位，点菜、送菜、收款、结账、送客出门……服务员迈着轻快的舞步，穿梭在众多顾客之间，积极热情，有求必应，真可谓“摆开八仙桌，招待十六方”。演员手中的手绢，开始是抹布，接着是菜单，有时成为盛菜的盘子，有时又是从空中飘来的账单。一块小小的手绢，不仅手中舞，而且空中飞，虚实结合，一物多用。这个舞蹈舞台上虽空无一物，但凭借生动的舞蹈表演，一位演员，一块手绢，却创造出了一个繁忙、热闹的饭

馆的情境 塑造出了一位勤勤恳恳为人民服务的青年形象 再一次显示出传统民间舞蹈的丰富表现力和能与新生活、新人物相结合的巨大潜能。

该舞于 1976 年获得文化部举办的全国舞蹈(独舞、双人舞、三人舞)调演优秀节目奖。

《 观 灯 》

男 子 群 舞

编导：冷茂弘

音乐：张正平、冯乔槐

首演：1978年

主演：向继道、郑源

团 体：四川省歌舞团

舞蹈通过一群少年在传统灯会游玩的情感反映 表现了人民群众在清除“四人帮”之后的喜悦心情。幕启 舞台天幕上呈现出满天星火的夜景 各色灯光在闪烁 在红火热烈的乐曲声中 八个手执草帽圈的少年奔上场来 虽然舞台上实际并无一盏灯彩 但从他们的眼睛里 从他们的动作和神态中 从他们头上草帽圈造型的不断变化中 却使观众仿佛看到了“蚌壳灯”、“狮子灯”、“跑马灯”、“螃蟹灯”等彩灯的形象 以及灯市上人群拥挤、热闹异常的氛围和景观。见景生情 观灯起兴，他们还即兴表演了一出四个丑类作乱、最终以失败而告终的闹剧。这部作品除了具有鲜明的时代感以外 还有浓郁的地方色彩 舞蹈人物性格风趣幽默、诙谐、开朗 可谓川味十足。编导以四川民间舞和传统艺术中的“帽子花”为基础 同时又吸收了四川花灯的动作姿态和川剧中的技巧（如变脸）根据表现人物情感和生活内容的需要进行新的创造。舞蹈最精彩的部分是舞蹈动作造型和草帽花相结合连续快速变化：一会儿拟人，一会儿状物，一会儿是男，一会儿是女，一会儿是老头，一会儿是小孩，一会儿又是为人唾骂的丑类 真是惟妙惟肖 趣味横生 把欢悦的情绪推向了高潮。该舞在庆祝建国 30周年献礼演出中获得创作一等奖 受到广泛好评。

《刑场上的婚礼》

双 人 舞

编导 蒋华轩

作曲 余华盛

舞美 李忠良

主演 :刘敏、郑一鸣

首 演 : 1978 年

团 体 :总政歌舞团

《刑场上的婚礼》是根据周恩来总理生前对文艺工作者讲述的——烈士周文雍、陈铁军就义之前，在敌人刑场上宣布她们的婚礼这一动人的故事创作而成的。编导在舞蹈中不仅用革命现实主义和革命浪漫主义的手法，歌颂了他们之间传奇式的纯洁爱情，而且还大胆地从人物性格出发，把‘刀郎’、‘朝鲜舞’、‘探戈’等舞蹈中沉稳、庄重、富有韧性的动作融为一体，创造出一对完美的革命者的舞蹈形象，受到舞蹈界人士广泛的赞扬。

舞蹈一开始，在深沉的音乐中，表现两位革命者从容地走向刑场，并挥手向狱友们告别。在敌人的枪口下，他们庄严地宣布举行婚礼，一条洁白的纱巾系在他们所爱的人的胸前，然后款步起舞，互吐爱慕之情。狱友们扔出朵朵鲜花，向这一对值得人们敬仰的革命伴侣表示热烈的祝贺。

反动派罪恶的枪声，破坏了这庄严的婚礼。他们中弹后仍然坚强

地站立起来 相依在一起 他们把白纱抛向天空 , 飞扬的白纱象征着他们之间最纯真的爱情。全舞结束时 舞台前的投影灯 将一束洁白的百合花和他们的身影投射在天幕上 这美丽的百合花和革命伴侣的巨大身影 使观众心灵产生强烈的震撼 这是世上最纯洁的爱情 这是人间最壮丽的婚礼 !

《刑场上的婚礼》 1993年获第一届中国人民解放军文艺奖。

年轻的舞蹈家刘敏 以其俊秀的容貌 匀称的身材 扎实的基本功 高难度的技巧及寓情于舞、以舞传神的精湛表演 成功地塑造了陈铁军的形象。之后 她又在《昭君出塞》、《割不断的琴弦》、《在希望的田野上》、《祥林嫂》、《探》等舞蹈中 创造了不同时代、不同性格的人物形象 如王昭君、张志新、祥林嫂等 在军内外产生强烈的影响 获得全国舞蹈界一致的好评。1986 年在全国第二届舞蹈比赛时获表演一等奖。

《节日的金钹》

女子三人舞

编导 陈香兰

作曲 崔义光、李连复

舞美 罗书琼、肖克诚

首演：1979 年

主演：陈香兰、张红梅、王小燕

团体：吉林省歌舞剧院

舞蹈表现三位朝鲜族少女在节日里的欢愉心情。挥舞金钹庆祝节日是朝鲜族的传统习俗。适逢改革开放之年，一派兴旺景象，三位朝鲜族少女手舞金钹，抒发情怀。通过舞者舞姿的变化和动作幅度的大小，以及金钹敲击节奏的快慢和音量的强弱起伏，表现出了舞钹人情感的发展变化，从文静、含蓄、舒缓、深沉渐次发展到活跃、欢快、欣喜、热烈。由个人单打、齐奏，发展到对打、合奏，由两个金钹相互击打到用金钹拍身、击地、向空中挥舞，手法不断变化，情绪层层递进，高潮时金光闪闪的金钹绕身飞舞，煞是好看。

该舞在 1980 年第一届全国舞蹈比赛中获编导二等奖、服装设计二等奖、音乐三等奖。

《看 水 员》

群 舞

原 作 :南 一 权

改编导演 崔玉珠

作 曲 :崔 三 明、崔 昌 奎

表 演 :李 德 洙 等

首 演 :1979 年

团 体 :吉林省延边朝鲜族自治州歌舞团

舞蹈表现一位朝鲜族老大爷精心照看稻田和战胜暴风雨对稻苗的侵袭危害 并最终获得丰收 刻画出一位具有崇高思想境界的看水员的舞蹈形象。

舞蹈开始 只见 12 位身穿绿色衣裙、手持绿扇的稻苗姑娘在星光下跳起抒情优美的扇舞 象征着稻苗在微风中拂动和顺畅地生长。接着一位上了年纪的看水员踏着黎明的露水 愉快地抖着肩膀 来到她们身边。他先把手伸到水里试试水温 又用铁锹铲开输水口 一排排“秧苗”扬起了头 她们伸展着腰身 跳起舞来。突然 暴风雨来临 看水员老汉迎着风雨堵住田埂上的缺口 排除田里的积水 又扶起倒伏的秧苗。看水员辛勤的劳动 使嫩绿的秧苗成长为金黄色的稻谷。当看水员在金黄色的稻浪的行列中穿行时，他情不自禁地跳起欢乐的舞蹈。稻子姑娘们也围着老人欢快地舞蹈着 仿佛是在感谢看水员一年来对她们无微不至的抚育。作品既刻画了新的时代中的新的人物 又有较强的舞蹈性和形式美 因而受到比较广泛的欢迎。

《喜 雨 》

群 舞

编 导：黄 石

作 曲：安 渝

首 演：1979 年

团 体：四川省凉山彝族自治州歌舞团

舞蹈表现了凉山彝族地区在农业现代化建设中 安装农田喷灌设备所给人们带来的喜悦 反映了社会主义现代化建设中彝族地区人民新的精神面貌。

编导用一条白色透明的长纱象征现代化喷灌造成的“雨”通过白纱时而上下飞舞 时而左右起伏 时而轻轻飘洒 象征蒙蒙细雨滴进麦苗 浸入肥沃的泥土 淌进人们的心田。为了表现出由“雨”引出的“喜”编导把彝族舞蹈的动律、现实生活动作以及农业劳作形态融为一体 创作了“抬头望雨”、“拍手喜雨”、“扶笠躲雨”等新的舞蹈语汇。同时 编导又赋予“麦苗”和“雨”以生命和动感 在彝族姑娘的竹斗笠上插着三根嫩绿的麦苗 斗笠沿边又缀了一圈小银铃 舞蹈时银铃不时发出清脆的丁当之声 合着麦苗的摆动 出现了“麦苗迎雨”、“银铃雨声”、“春苗出土”等舞蹈形象。随着舞蹈的发展 两条透明的白纱抛向空中 它像“雨雾”轻轻飘下 舞蹈中的一段独舞 好似“雨雾”喷洒，“泥土”中的“麦苗”在“雨雾”中依次慢慢探出头来 露出甜蜜的微笑。得雨的“麦苗”由衷地喜悦 既象征着“雨露滋润禾苗壮”又表现了彝

族人民因‘雨’而获丰收的欣喜和欢乐的情绪。

《喜雨》中的舞蹈既有浓郁的民族风格，又具有鲜明的时代感。该舞在庆祝建国 30 周年献礼演出中获得创作二等奖。

《猪八戒背媳妇》

女 子 独 舞

编导：谭嗣英

作曲：马骏英

舞美：王正、索万金

首 演：1979年

主 演：李淑霞、葛文慧

团 体：中央歌舞团

根据古典文学名著《西游记》片段情节改编。舞蹈表现聪明机智的孙悟空 变成了一位漂亮的小媳妇 捉弄猪八戒 以惩罚猪八戒懒惰、好色的毛病。编导巧妙地运用了传统歌舞和戏曲形式中“老背少”——一位演员同时表演两个人物的表现方法和技巧，通过演员的人体动作、面部表情和道具的运用，同时表现了猪八戒和孙悟空的神情 刻画了两个人物的性格特征。

舞蹈开始时 表现猪八戒背着一位小媳妇兴冲冲地走了出来 由于就要和小媳妇成亲了 猪八戒兴奋异常 有谁知 眼前的这位小媳妇却是它的大师兄孙悟空变的，淘气的孙悟空还随手摘下路边的野花来戏弄八戒 让这个好色之徒丑态频出 狼狈不堪。表演时一位演员要同时完成两个和三个舞蹈形象的塑造：下半身要表现出猪八戒的动作特色 而上身则是背着的小媳妇的动作和表情 有时又要变幻出孙悟空的形象来，因此要求表演这个独舞的演员要有扎实的基本

功和对服装、道具的驾驭能力以及较强的艺术表现力 这样才能把身背的假人演活、演真 挥洒自如。

这种舞蹈表演形式，最早是由老一辈舞蹈家戴爱莲于 20世纪 40 年代从广西桂剧中移植过来的 舞名《哑子背疯》 表现一位老者背着一位妇女外出游玩的情景 由戴爱莲亲自表演 由于有技巧、有情节，雅俗共赏 很受观众欢迎。

《卖火柴的小女孩》

独幕芭蕾舞剧

（根据安徒生童话改编）

编剧：张敦意

编导：邬福康、林莲蓉

作曲：黄安伦

舞美：郑捷克

首演：1978年

主演：陈兵、张华芳

团体：北京舞蹈学校

1978年春天，童话芭蕾《卖火柴的小女孩》犹如一朵报春花，生机盎然地开放在北京舞台上——“十年动乱”之后，第一个打破禁忌，由世界文学名著改编为中国芭蕾舞剧。这部舞剧一问世便受到人们的瞩目，无论选材还是表现手段，都实现了对束缚创作的旧框框的批判性跨越，是对芭蕾舞台的历史性贡献。

独幕芭蕾舞剧《卖火柴的小女孩》描写了这样一个故事：圣诞前夜，贫穷的小佩蒂冒着风雪，沿街叫卖火柴，但没有一个买主。乘坐马车的富人催马扬鞭，把她撞倒在地。天越来越黑，风雪越来越大，饥寒交迫的小佩蒂实在支撑不住了，她想找到一个暖和身子的地方，念头一闪，她兴奋地“发现”了手中的火柴，哪怕是一根火柴的光和热，对她也是渴求的温暖啊。当火柴燃烧起来的时候，透过那明亮光晕，她仿佛看到了一群火焰姑娘围着她跳舞，温暖着她的身心。又燃起一根火柴，

她的眼前出现了三个小侍者 端给她节日的蛋糕和烤鹅。第三根燃烧的火柴带给她的竟是自己的妈妈 已经逝去的妈妈——妈妈抚慰着小佩蒂 送给她一双小红皮鞋。但是 小小火柴毕竟抵御不住凛冽的北风 美好的幻景一个个消失了。就在晨钟敲响的时候 蜷缩在路灯下的小佩蒂停止了呼吸。天亮了 点灯老人发现了盖满雪花的小尸体 不禁悲痛万分地呼唤 救救孩子！

《卖火柴的小女孩》这部舞剧的成功(见注)首先是原作提供了坚实的基础 但是 改编者的再创作也是十分重要的 因为舞剧既要保持原作的精神实质和风格特征 又要根据舞剧艺术的特点决定取舍 并应在改编中渗透现时代人对原作的认识。19世纪伟大的童话作家安徒生曾经说过 他的作品不光是写给儿童的 也是为了让成年人好好想一想他们的生活。所以他的作品既诗意盎然、富于想像 又具有深刻而生动的形象 弥散着浓厚的浪漫主义气息。原作的这些特点 为舞剧文学脚本的创作者所认识 被保留在舞剧中 既历史地映现原作的时代风貌 又增加了原作尚未表达出来的内容 例如一位点燃路灯的老人的出现 增添了舞剧的社会性意义。舞剧《卖火柴的小女孩》无疑从一个侧面反映了社会的悲剧。它的悲剧性在于一个天真、善良的小女孩由于被冷酷的现实生活的抛弃 没有生活的一切权利 只能在幻想中获得短暂的幸福 最终悲惨地死去。这样一个严肃的主题 不是通过对于悲惨生活的表面现象的描述 而是通过圣诞前夜的典型环境的描写和气氛的对比 通过对小女孩渴望幸福生活的心理描写 通过舞蹈形象的感染力表现的 从而使主题的宣明在审美的进程中得以实现。该剧结构完整 场景富于变化且严谨 戏剧高潮设置得恰如其分 而且人物个性鲜明。文学向舞剧艺术过渡时 如何使舞蹈成为主要的表现手段 如何化文学形象为舞蹈形象 是改编成功的关键。舞剧《卖火柴的

小女孩》在解决这一问题时采用的是现实与幻觉相结合的表现方法，用二者的对比来加强舞台形象的视觉效果。它所设计的三段幻觉场景（火焰的舞蹈、侍者送蛋糕、妈妈的重现）使得小女孩的形象生动而丰满，这一个“性格的塑造是与巧妙的环境、场景设计分不开的。

《卖火柴的小女孩》是在继承古典芭蕾基础上的新发展。这部舞剧是个典型的古典芭蕾的新创作，它继承了古典芭蕾传统的表现手法和表演技巧，却又不被其束缚，不落窠臼，体现了内容与形式和谐统一的美感。《卖火柴的小女孩》没有一般纯古典芭蕾舞剧的游离剧情之外的插舞，它的所有舞蹈都是作为塑造人物形象以及推动戏剧发展的手段而存在的。并且在运用芭蕾基本规范的舞蹈动作表现人物方面，取得了成功的经验。正是芭蕾舞的美的造型和舞韵、技巧，在舞台上托出了一个贫穷而富于幻想的小女孩的典型形象。由此可见，古典芭蕾的规范化舞蹈动作，这正是“文革”极左思潮所极欲摆脱和消灭的，并不排斥内容的表现力。该剧将具有美感的规范化舞蹈与所要表达的内容有机地结合，是内容与形体艺术的诗化的统一。在这部舞剧中，火焰的人格化、形象化处理尤值一提，构思巧妙的舞蹈画面的连续变化，以及动人的旋律、欢快的节奏，加上发挥芭蕾技巧所呈现的芭蕾舞特有的光彩——这些因素诗情画意地综合于这段幻觉舞蹈里，于是，人们看到炙热的火焰融化了小女孩冰冻的心灵，可爱的心灵在瞬间便感受了人间的温暖和快乐。

《卖火柴的小女孩》由北京舞蹈学校演出，从艺术院校的教育出发，舞剧的成功还证明了舞台教学实践是培养演员艺术创造性的重要环节。《卖火柴的小女孩》成为舞蹈学员舞台锻炼的有价值的剧目。

注引自《舞蹈论丛》丁宁文《从童话芭蕾〈卖火柴的小女孩〉谈起》（1978年）。

《半 屏 山》

五幕大型舞剧

编剧：刘润（根据中国台湾的民间故事改编）

编导：白水、李群、谢烈荣

作曲 朱晓谷、周德明

舞美：赵国良、李苏恩等

首 演：1979年

主 演：周洁、孙国荣、恽迎世、侯传文、高登铸

团 体：上海歌剧舞剧院舞剧团

第一幕 在很久以前，有一位美丽勤劳的石屏姑娘和母亲生活在大海边石屏山下，渔民水根与石屏相爱。石屏的美貌被海神派到人间寻找美女的龟精发现。第二幕，海神为寻找美女，在海底宫中大摆宴席。龟精来报，石屏姑娘美貌无双。海神为之动心，欲占为己有，遂率领龟精及虾兵蟹将来去抢劫。第三幕，正值石屏与水根举行婚礼的夜晚，海神率虾兵蟹将来抢石屏，并用妖法将石屏山劈为两半，又吐出海水灌入峡谷，大地从石屏和母亲、水根脚下分裂，从此，石屏和亲人们被分割在大海的两边。第四幕，海神将石屏劫到水晶宫里，强行求爱，遭石屏拒绝后，海神恼羞成怒，将其囚禁于石屏山下。第五幕，石屏山下，海神又来纠缠，并夺过石屏姑娘结婚时所用的头巾，抛进大海。石屏奋起抗争，用水根所赠之红菱针刺伤海神。海神大怒，使妖法再次折磨石屏。石屏虽遭毒打、火烤等酷刑，毫不动摇，坚贞不屈，日夜思念母亲和水根。最后石屏变成了一尊美丽的石像。海鸥展翅翱翔，大海放

声歌唱：“半屏山 半屏山，一半在大陆，一半在台湾。石屏姑娘站海边，盼望亲人心不变，大海难挡骨肉情，亲人终久要团圆。”

舞剧以中国古典舞和民族民间舞为主要舞蹈语言，成功地塑造了美丽、勤劳、勇敢、坚贞的石屏姑娘的舞蹈形象。舞蹈场面丰富多彩，优美动人。成功的舞台设计也为舞剧增添了光彩。该舞剧在庆祝建国 30 周年献礼演出中获创作二等奖，表演二等奖。

《丝路花雨》

六场大型舞剧

编剧：《丝路花雨》创作组 赵之洵执笔

编导：刘少雄、张强、朱江、许琪、晏建中

作曲：韩中才、呼延、焦凯

舞美：李明强、杨前、郝汉义等

首演：1979年

主演：贺燕云、张丽、傅春英、仲明华、李为民、
张稷、贾士铭等。

团体：甘肃省歌舞团

唐代 丝绸之路上 画工神笔张救起了困倒在沙漠里的波斯商人伊努斯。同时 幼女英娘却又被强人抢走了。数年后 在敦煌市场上 神笔张终于找到了自己的爱女，但英娘已沦为百戏班子的歌舞伎；伊努斯为感谢神笔张救命之恩 仗义疏财 为英娘赎身 使父女得以团聚。莫高窟中 英娘起舞为其父排劳解闷 神笔张从英娘舞姿中得到启发，画出了敦煌壁画的代表作——“反弹琵琶伎乐天”。市令巧立名目 企图占有英娘 神笔张不得已托伊努斯带英娘出走波斯。市令诡计未逞，罚神笔张带罪画窟。英娘和波斯人民朝夕相处 互授技艺 结下了深厚的友谊。伊努斯奉命使唐 英娘也随其返回祖国。莫高窟中 神笔张思女心切 梦幻中神游了他彩绘的天堂 和爱女英娘在天堂相会……河西节度使进洞朝香 观赏壁画 欣然为神笔张解除了枷锁。市令唆使强人拦劫波斯商队 神笔张点火报警 再次救伊努斯于危难之中 不幸为

强人所害，一腔热血洒在丝绸路上。在敦煌 27 国交易会上 英娘化装献艺 借机揭发了市令的罪行 铲除了丝绸路上的一大隐患。十里长亭 宾主话别 中外人民的传统友谊源远流长 绵延千秋。

《丝路花雨》是一首礼赞中外人民友谊的优美诗篇 也是一幅中国人民创造的绚丽的历史画卷。敦煌千佛洞石窟艺术规模宏大 造型精美 是中国珍贵的艺术宝藏。特别是 飞天舞姿丰富多彩 飘逸奔放 千姿百态 人物裸肩露背 充分展示出充满生命活力的人体美。舞剧编导们经过长期的深入观察研究 学习临摹 不仅掌握了壁画上的舞姿特色 而且研究出为敦煌舞特有的“S”形曲线运动规律 并运用中国古典舞蹈的节奏韵律，把静止的姿态和与其风格统一的动作过程结合起来 形成了一个比较完整的舞蹈运动的造型体系 用以展现剧情、塑造人物 使观众耳目为之一新。特别是“反弹琵琶伎乐天”的造型姿态和与之相适应的一段独舞 动作由缓到急 幅度由小到大 从不同的角度、不同的节奏 细腻地表现了英娘善良天真的性格 塑造出优美动人的形象。可以说 该剧最突出的艺术贡献 就是“复活”了敦煌壁画的舞蹈形象 创造了一种和敦煌壁画风格相协调的舞种 人称“敦煌舞”从而改变了过去民族舞剧只以戏曲舞蹈为基础的观念和做法 拓宽了中国舞剧的发展道路。扮演英娘的演员贺燕云 有扎实的基本功 表演朴实自然 感情充沛 舞姿优美 造型稳健飘逸 对敦煌舞的风格有很好的表现 给广大观众留下了深刻的印象。

舞剧的创作和演出获得了国内外观众的喜爱 自 1979—1994 年期间 曾五度进京 先后在广州、桂林、上海、天津、西安、太原、杭州、南京等地久演不衰。该剧在国内外演出达千余场（包括选段）观众达 160 万人次。所到之处 观众踊跃 好评如潮。许多在国际知名的艺术家和新闻媒体都予以热情的褒奖 如荷兰著名电影导演伊文思说：“这是一

部具有民族风格的舞剧 表现了中国人民自古以来就与各国人民有友好的联系 这是一个具有很美力量的舞剧。香港《大公报》社长费彝民说：“我赞扬这个舞剧故事好 音乐也好 演员个个功夫到家。而编导的大胆尝试 将西方芭蕾舞和祖国民间舞蹈的若干框框统统打倒 这是何等巨大的创造力。”法国《震旦报》评论：“演出精彩 化妆漂亮 服装华丽 富有魅力和异国风情 称得上是一部壮观的史诗。”

该剧于 1994年被评为 中华民族 20 世纪舞蹈经典作品 ”。

《玩灯人的婚礼》

歌 舞 剧

艺术指导 冯国佩

编 剧 集体创作，李琳执笔

编 舞 : 娄 楼、高小平、赵新盟

导 演 : 赵 锡 诚

作 曲 : 方家连、贺爱群

舞 美 : 周 艺 鸣

首 演 : 1979 年

主 演 : 赵新盟、傅广凤、曹新云等

团 体 : 安徽省蚌埠市文工团

在解放前夕的一个中秋之夜 淮河岸边的淮凤村响起了欢快的锣鼓，乡亲和灯友们齐聚在潘大爷家，为他的女儿巧凤和入赘的新郎玉龙举办婚礼。姑娘们送来野花和汗巾 小伙子送来山果和花伞。人们围着新人跳起了欢快的花鼓灯。正在一对新人拜堂之际，庄外突然传来枪声，被敌人追捕的从事革命斗争的地下工作者徐瑛闯入花堂。为了掩护她逃脱虎口，潘大爷急中生智将徐瑛扮成新郎继续奏乐拜堂。不久，匪连长和伪保长跟踪而至，于是，双方展开了一场斗智斗勇的斗争。最后 徐瑛终于在群众的帮助下 突破封锁线渡过江去。

作品以花鼓灯载歌载舞的形式，反映了现代革命斗争的题材内容。作者将歌、舞、剧融为一体 较好地运用和发展了原来花鼓灯中的“小花场”、“游场”、“抢手绢”、“大花场”等表演形式 以色彩丰富与变

化巧妙的群舞、领舞、双人舞 穿插嬉戏逗耍的灯歌 推动了剧情的发展 成功地塑造了徐瑛、潘大爷、玉龙、巧凤等人物形象。该剧的成功，也为运用民间歌舞艺术反映现实生活提供了有益的经验。这部作品也是老一辈民间艺术家和新舞蹈工作者密切合作的成功之作 该剧艺术指导冯国佩是驰名淮河两岸的著名花鼓灯老艺人 对创造和发展花鼓灯艺术做出过很大贡献。在他的指导下 新舞蹈工作者认真继承 勇于创造 使得这部歌舞剧既保留了浓郁的地区风格 又具有内容新颖、结构紧凑、风格明快等优长。该歌舞剧在庆祝建国 30 周年献礼演出中获得创作二等奖 表演二等奖。

《敦煌彩塑》

古典女子独舞

编导 罗秉钰

音乐 丁家岐

服装：李欣

首演：1980年

主演：杨华

团体：空政歌舞团

《敦煌彩塑》是一部取材于敦煌壁画系列的古典舞。1980年参加于大连举行的全国首届舞蹈比赛荣获创作二等奖，表演一等奖。

位于甘肃境内的敦煌莫高窟是我国蜚声中外的艺术瑰宝。《敦煌彩塑》将深藏于千年石窟的彩绘塑像 浮现于石壁墙体的丰姿异态演化成活 栩栩如生地走出石窟 迈向人间 呈现于现代舞台。它的面世，不仅对弘扬民族文化、发掘艺术宝库产生积极意义 而且对复古舞蹈与仿古歌舞的兴起具有开拓性的启迪意义。

独舞对舞蹈编导的艺术构思能力和舞蹈创编能力有着更高更严的要求。艺术构思上的概括与凝练 舞蹈创编上的层次与布局 都必须严密地围绕着特定形象的创造 使之生动、鲜明、新颖、具有典型性。

《敦煌彩塑》在舞蹈开头的瞬间 极其洗练地显现出它以少见多、以一当十的艺术功效。幕启时 黑幕正面中间左右拉开 形成一个高约三米 宽近两米的洞穴 底脚的彩光左右交错向上直射 顶部的特写光柱

洒下一缕桔黄 四周缭绕着淡淡的青烟 一帧壁画绘塑直立其中。她体态端庄 表情肃穆 造型稳定。一幅静穆的构图 营造出幽寂洞窟的典型环境。呈现出一派安详的平和氛围 自然而妥帖地把观众带入到驰名中外的敦煌宝库之中。

随着委婉清雅的乐曲 塑像活起来了 她不甘孤寂 向往凡心尘世、一步一步走出洞壁 领略人间烟火。她游历山丘溪水 对一草一木、一花一蕊都备感亲切 她光顾湖光山色 对青枝茂叶、飞鸟啼鸣更是情意绵绵 她急步人群之间 对凡人笑语、喧闹如潮的景象惊喜不止 目不暇接。面对如此沁人心脾的繁多新异 作者创编了一组错步凌空跳跃 一串连续高速旋转的舞蹈语言和高难技巧 淋漓尽致地把特定的内心情感倾诉无余 将作品的意蕴、舞蹈的指向 顿时推向了高潮。然而 对人间的向往无论多么炽烈热切 它毕竟是向往 不甘孤寂的彩绘终归没有回天之力 只能屈从于命运的定位 无奈地回返于深深的洞窟。

《敦煌彩塑》构思严谨 层次清晰 以首尾呼应、步步叠进的结构形式 形成了区别于其他独舞的艺术个性。整个舞蹈语汇的编织 大量吸收了敦煌壁画的原始形态 并予以变异与重组 使作品迸发出浓厚的民族传统气息。舞蹈的基调动作是贯之于头、手、肩、腰、臂、腿、脚的一波三折和谐统一的形体流动线条。如果说舞蹈作品是活的雕塑 动的画卷 那么，《敦煌彩塑》则是最恰当的实例之一。它的舞蹈语汇 动中有静 静中有舞。流动中有停顿 停顿中有动感 集姿态美、流动美、线条美于一炉 显示出耐人回味的清新的艺术活力 塑造了一个行走于人群之中 询问人间疾苦 向往着凡世生活 赐给人们以同情与慰藉，欲与世人同甘苦共欢乐而不能的生活形象。透过那质朴无华的舞蹈和不同凡俗的神情 使人品味到梦幻仙境般的古典美感 并由此形成了

《敦煌彩塑》独特的艺术风格。

表演者杨华 是全国首届舞蹈比赛惟一一位获得两个表演一等奖（另一个表演一等奖是双人舞《送别》中的女主角）的演员。她的表演细腻含蓄 注重神与韵的结合 情与舞的统一。动作的力度、腰腿的软度、肢体的开度 以及弹跳、旋转等都具有较大的震撼力。随后她又主演了舞剧《伤逝》中的子娟与舞剧《原野》中的金子 都较好地把握了角色的性格特征 创造了较为动人的艺术形象。

《金山战鼓》

古典女子三人舞

编导：庞志阳、门文元、高少臣、钟佩茹

音乐：田德忠、石铁

首演：1980年

主演：王霞、柳倩、三燕

团体：沈阳军区前进歌舞团

《金山战鼓》是一部取材于宋代巾帼英雄梁红玉擂鼓战金山的故事而创作的历史题材作品。1980年参加于大连举行的全国首届舞蹈比赛荣获创作、表演、作曲、服装、舞美五个一等奖。1994年被评为“中华民族20世纪舞蹈经典”作品。

《金山战鼓》结构严密紧凑，戏剧氛围强烈，人物个性鲜明，由“登舟观阵”、“擂鼓助战”、“初胜笑敌”、“金兵再犯”、“对天盟誓”、“还我河山”等六个细节组成。在短短的十分钟内便完美地塑造了梁红玉及其子女威、勇、慈、善、美的英雄形象。

舞蹈作品塑造人物形象的基本手段是动作语言。《金山战鼓》动作语言的构成，主要源自于中国古典戏曲舞蹈，但又不拘泥于古典戏曲舞蹈的程式，而是从人物性格、人物情感、人物命运出发，大胆突破传统形式固有的创造古代武将形象的套路，从古典戏曲舞蹈手、眼、身、法、步中吸取其神情韵味，创造出英武、挺拔、俊俏的动作语言。如构成梁红玉英雄形象舞蹈主题的“掏手闪身”显然是出自于京剧的“云手”。

和“掏翎子”但又有别于原始程式 使之新意盎然。既刻画出古代女将的刚健、大度、洒脱的帅气 又不落古典戏曲舞蹈的窠臼。为使梁红玉的形象更典型、更丰满 作者在为主人翁设计了象征性的盔甲 借以突出人体健美的基础上 把握住人物情感急剧变化的契机 将戏曲舞蹈中的“跨腿”、“大踏步”、“掖腿转”、“小垛泥”等 予以变形、扩大、夸张，并以腰部曲线扭动的动律牵动全身 刚柔相济、神形兼备地将其融会贯通 糅合在梁红玉的音乐旋律之中 从而形成梁红玉个性化的动作语言。

在梁红玉一子一女的形象创造上 同样吸收了古典戏曲舞蹈的精髓。如情急如焚的跃马奔驰 既有传统的审美情趣 但又不是戏曲中的“趟马”更不是俗套的照抄照搬 而是富有浓郁的中国风格和中国气派的古典舞蹈语言。尤其是在擂鼓时 不是在“鼓点”上花样翻新 恰是在人体的造型与舞蹈的动感上先声夺人。梁红玉率领两位小将在擂鼓台上一阵比一阵紧张的击鼓中 他们机智英勇、刚毅顽强、充满必胜信心地指挥着激烈的战斗 仿佛使观众置身于一场厮杀拼搏的激战。当梁红玉中箭负伤、拔箭跃身而下的一瞬间，一方面表现了梁红玉不屈不挠、气吞山河的英雄气概 同时又表现了一子一女对母亲情深至爱、无比关切的崇敬之心。

当然 作者在《金山战鼓》的“鼓”字上也做足了文章 创造了很多鼓上的技巧 如“鼓上前桥”、“抢脸下鼓”、“抢背下鼓”、“按头下鼓”、“后桥下鼓”、“前空翻下鼓”、“小五花击鼓”、“大五花击鼓”等。这些惊险奇绝的动作 不仅有很高的欣赏价值 也把两军对垒的沙场气氛 以及梁红玉和两个孩子的凛凛威风 表现得尽善尽美。

虽说《金山战鼓》是属于技巧型的舞蹈 阳刚多于阴柔 但在揭示

人物内心情感上却也十分细腻。如“初胜笑敌”当两个子女以蔑视的心理耻笑不堪一击的敌人像落水的乌龟以荣耀的心情盛赞母亲的战功时梁红玉瞥向他们以嗔怒的眼神子女们立即表现出收声敛气的憨态充分显示出传统中的谦逊无夸亲慈子孝的美德梁红玉不幸中箭子女们咬牙忍痛为母亲拔箭的表演也十分逼真给人以神惊肤颤之感受。舞蹈结束得也非常有力女儿一个利索的“鼓上前空翻”陡然将丈二的红色大披风抛向空中梁红玉就势往身上一披飞身上鼓转身面对观众以战无不胜的神态来了个扎扎实实的亮相。所有这一切几乎是在一瞬间完成犹如携风挟电迅雷轰响充分体现出梁红玉“眉宇之间抒卷风云之色”的大将风度。

就总体来看整个舞蹈的“登舟观阵”突出了“刚”；“擂鼓助战”突出了“愤”；“初胜笑敌”突出了“柔”；“金兵再犯”突出了“怒”；“对天盟誓”突出了“韧”；“还我河山”突出了“帅”。作品紧凑、精练、流畅、舒展，是继承和发展中国古典舞蹈的成功实践无愧为中国古典舞的一个精品佳作。

《水》

女子独舞

编导 杨桂珍

音乐 王施晔

舞美 闵广森

首演：1980年

主演 刀美兰

团体 云南省歌舞团

1980年仲夏，第一届全国舞蹈比赛在大连举行。比赛期间，来自全国各地的舞蹈家们表演了许多精彩的独舞、双人舞、三人舞，这些舞蹈有的磅礴如海，有的美胜流云，有的轻柔似水……其中，有一个来自云南边疆的女子独舞，以其浓郁的风格、精彩的表演轰动了这座滨海城市，赢得了广大观众的称赞，它的名字就叫《水》。一位舞蹈评论家这样写道：“由杨桂珍编导、著名傣族舞蹈家刀美兰表演的独舞《水》很像一件工艺品，似出自能工巧匠之手的象牙雕，也像一幅水粉画，泼浓墨重彩绘下澜沧落日图，更像一首田园诗，酣畅的诗情给人以美感和纯真的享受。”这部作品恰似一幅富有浓郁生活情趣的傣族风俗画：夕阳下，一位少女挑着水罐到江边汲水，夕阳的余晖洒在她的脸上，她在水中照见自己姣好的身影，脸庞涌现出青春的喜悦……她散开秀美的长发，在清亮的江水中洗净。她开始坐在岸边，用双足拍水嬉戏，波光粼粼，清澈透明的江水吸引着她，她情不自禁地跳入江水中，冲洗去一天的疲劳。轻风徐来，她轻抚洗净晾干的长发。夕阳落山了，只见她起身三转两绕，转瞬间盘起了傣家少女别具一格的发型。然后挑起水罐，踏着霞光，向着炊烟缭绕的竹楼款款走去。

.....傣族舞蹈家刀美兰在作品中体现出的自然、朴素的风格和娴熟、准确的技巧 都给人留下了深刻的印象。评论文章中说：“看了《水》 真像喝了一口傣家清亮的水 看了刀美兰的表演 真像看见傣家少女水一样透明的心。”她的表演朴实自然 优美流畅。她在舞台上一颦一笑，一扬手一投足 都是那样充满生活气息 那样强烈地感染观众。在第一届全国舞蹈比赛中 女子独舞《水》获编导、服装设计两个一等奖 获音乐三等奖 刀美兰获优秀表演奖。

刀美兰 傣名蝶提娜 生于云南西双版纳景洪县。1954 年就参加了西双版纳傣族自治州文工团。1959年任云南省歌舞团演员 她在富有生活气息的傣族舞蹈《赶摆》里领舞 以其纯正的风格和优美的舞姿，获得广泛的好评。20世纪 60年代初 东方歌舞团建立后 刀美兰即调入该团担任领舞和独舞演员。在东方歌舞团与舞蹈家张均合作表演了根据陈毅副总理诗《同饮一江水》的意境编创的同名双人舞 不久又在音乐舞蹈史诗《东方红》中表演了傣族独舞 在此期间 还表演过柬埔寨舞蹈《百花园中的仙女》和几内亚舞蹈《大象》等 均获得好评。20世纪 70年代初调回云南省歌舞团任演员。1978 年和刘金吾合作创编并首演了女子独舞《金色的孔雀》 舞蹈通过一只美丽的孔雀从黑暗中苏醒 喝口清清的泉水 梳理闪光的羽毛 展开双翅在蓝天上自由飞翔的情景，表现了结束十年动乱之后，傣族人民重新获得自由的欢悦心情。由刀美兰表演的这部独舞在第一届全国舞蹈比赛中获得编导二等奖。由于《金色的孔雀》演出的成功 深得傣族人民的喜爱 刀美兰也被广大观众誉为“傣家的金孔雀”。此后不久 刀美兰在有关组织的协助下 又推出了“刀美兰独舞晚会”演出的作品除《水》与《金色的孔雀》外 还有《蜡条舞》、《春到版纳》、《捕鱼》、《新米歌》、《勇士之舞》、《快乐的黑姑娘》、《长甲舞》等 在北京、天津、上海等地演出获得成功。

《塔里木夜曲》

双 人 舞

编 导 :赵 宛 华

编 曲 :刘 者 圭 根 据 哈 萨 克 民 歌 改 编

服装设计 夏亚一

首 演 :1980 年

表 演 :蒋 齐、姚 珠 珠

团 体 :中 央 歌 舞 团

舞蹈以现实和梦幻交织、真实和想像并存的表现手法，描绘了一位哈萨克青年对心爱姑娘的怀念，以及求之不得而产生的迷惘心情。幕启，徐缓的歌声回荡在深邃的夜空，两支追光象征着两个不同的时空。一支微光映出一位向远方眺望的哈萨克族青年孤独的身影，歌声扬起，人影消失在黑暗中。另一支追光引来了身着白纱衣裙的哈萨克族少女，在令人心碎的歌声中，她轻移舞步如梦似幻般飘行。姑娘凝滞在低头沉吟的造型中。草原上响起了铃声，歌声中出现了骑马的青年。姑娘梦幻地感应到青年的到来，翩然迎面舞去，但却交臂而过。他们在黑暗中摸索，在漠野中追寻。终于相会了！姑娘甜美地一笑，蜷缩着身躯期待着爱人的抚爱，当青年伸出双臂去拥抱她时，那贯串始终的无形的力量，再次阻扰了有情人幸福的相会。随着歌声微弱的尾音，舞蹈结束在互相探手呼唤的姿态造型上。编导采用了心理结构方式和‘意识流’的手法来安排人物的

行动和舞蹈场面的发展变化。表演者以情带舞 以舞传情 动作出自内心 整个作品情景交融 深沉而空灵 具有浓郁的诗的意境。

该舞在 1980 年第一届全国舞蹈比赛中获编导二等奖，作曲二等奖 服装二等奖 饰演男青年的蒋齐获表演一等奖 饰演女青年的姚珠珠获表演三等奖。

《无声的歌》

独 舞

编导 王曼力、张爱娟、陈洪英

首演：1980 年

主演：王霞

团体：前进歌舞团

舞蹈编导怀着无限崇敬的心情 通过创作《无声的歌》这部作品，歌颂了共产党人的佼佼者张志新 及她在湍急的政治漩涡中 不随波逐流 不杂以泥沙 为了捍卫真理视死如归的高贵品质。编导舍弃了被认为是“舞蹈灵魂”的音乐 大胆地用铁镣声、鸟鸣声、流水声 及狂风呼啸、电闪雷鸣、惊涛拍岸等声响 勾画出她所处的险恶环境 对未来的憧憬和在逆流中用生命拼搏的坚强性格。

舞蹈在凄厉的风声中开幕 张志新身着洁白的衣裙 舞动着镣铐，她仰问苍天 真理在哪里 忽然传来鸟声、流水声 唤起她对未来美好的向往。一个稚气的呼喊“妈妈”的声音 撕碎了她的心 她思念孩子，更想念培育她成人的母亲——共产党。雷声响了 她激愤 抗争 坚信真理的火焰是扑不灭的。在舞蹈推向高潮时 编导创造了背扣双手仰天旋转的特技 表现出在乌云压顶的恶劣环境中 张志新挺胸昂首 决不向邪恶势力低头的一位真正共产党员大无畏的精神 头可断 血可流 真理不可丢。这是正义与邪恶的斗争 是血和泪的呼唤 扣人心弦，起到“此时无声胜有声”的艺术效果。观众在赞赏《无声的歌》在艺术上

取得巨大成就的同时，也高度赞扬舞蹈编导的胆识，敢于揭露那些曾是打着马列主义旗号干反马列主义勾当的权势人物，敢于为受冤屈的真正的共产党员伸张正义、高唱正气歌。

王霞在成功地塑造了抗金将领梁红玉形象的同时，又细致入微、分寸得当地塑造了坚毅刚强、铁骨铮铮的张志新烈士的形象。她杰出的表演艺术才华，给社会各界留下极为深刻的印象。

《无声的歌》在 1980 年第一届全国舞蹈比赛中，获编导二等奖。

《 希 望 》

独 舞

编导：王天保、华超

作曲 秦运蔚

舞美 沈力生 服装）

首 演：1980 年

主 演：华超

团 体：前线歌舞团

独舞《希望》通过一个不具体的‘人’的人生历程的描述 表现了人类特有的一种顽强拼搏、奋力向上、积极乐观的精神。幕启，舞者在黑幕前，身穿短裤，裸露着躯体，似乎在混沌中开始了艰难的行程：磨难、痛苦、挣扎、迷茫、斗争、失败、期待，直至看到光明和希望。编导大胆地运用现代舞的创作、表演技法，抽象地、概括力极强地表现人类共同的感情，使观众产生广泛的联想：人的命运是几经磨难后看到了希望，国家的命运也如此，是党的十一届三中全会后改革开放的政策，使屡遭批判的‘现代舞’获得新生，也使我们国家发展的前途充满着活力与希望。

20 世纪 80 年代初期，《希望》的诞生，它的积极意义远远超过作品本身的价值。一方面它在新中国成立 30 年后再次肯定了西方现代舞在创作思维的开阔和充分利用舞台空间及人体的表现力等方面的优秀，如用人体动作、肌肉的收缩和颤动表达静、躁、烦、愁等不同心态等；另一方面，它使我们清醒地认识到真正贯彻执行党的‘百花齐放’

“古为今用 洋为中用”文艺方针的重大意义。人们称誉《希望》是 20 世纪 80 年代改革开放新时期的“报春花”新中国舞蹈事业的未来充满希望 我们祖国的未来充满美好的希望。

《希望》在 1980 年全国首届舞蹈比赛中，获编导二等奖，表演一等奖。

《小萝卜头》

双 人 舞

编导：毕西园、杨昭信

作曲 杨永钟

舞美：杨昭信、毕西园、奚骅

首演：1980年

主演：刘亚莉、杨昭信

团体：重庆市歌舞团

舞蹈根据我国文学名著《红岩》中的片段情节创作改编。它以“共和国最年轻的烈士”宋振中为创作原型，表现了这位从吃奶时就被关进集中营的少年儿童——小萝卜头向往光明、渴望自由的强烈愿望。

幕启 昏暗的灯光把人们带进了阴森的监狱，一个身穿黑衣的狱卒霸踞台中，小萝卜头从狱卒的腋下探出头来，张望着、渴望着有一丝光明。而狱卒总是不断地阻挡着孩子的视线，就像黑暗势力惧怕人们去寻觅光明。忽然，从高墙外飞来一只蝴蝶，它仿佛给孩子带来了生机和自由，但就连这小小的蝴蝶也遭到狱卒的痛恨，蝴蝶很快就被狱卒虐杀了。孩子忍无可忍和狱卒争斗起来，抢蝶一段是全舞的高潮，为了保护小小的蝴蝶，只见小萝卜头奋不顾身，腾身越上狱卒肩头，一个急速横身旋转，挺腰伸臂，用手叉住狱卒下颌，这个动作速度快、难度大，出人意料地把小萝卜头天真善良、不畏强暴的性格和抢救蝴蝶的急切心情表现得十分充分。结尾时，孩子埋葬了蝴蝶，拖着沉重的步子，不得已向黑暗处走去，突然，他又回转身来，越向高墙（由狱卒托举象征），

静止。一束追光照在这位身陷囹圄 被无辜囚禁的孩子充满期盼的脸上 徐徐合拢的大幕犹如监狱的大门 夹住那双稚嫩的小手。舞蹈结束了 但是 此情此景引起了观众无限的联想和沉重的思考。

这部作品在 1980年举行的第一届全国舞蹈比赛中获得编导一等奖 饰演小萝卜头的刘亚莉获表演二等奖 作曲获三等奖。

《 鹰 》

男 子 独 舞

编 导：巴 图

作 曲 索依洛图

舞 美：力 军

首 演：1980 年

主 演：巴 图

团 体：内蒙古自治区歌舞团

鹰 是内蒙古草原英雄的象征。舞蹈以比拟、象征的手法 通过一只雄鹰战胜一条毒蛇的形象描写 表现了正义战胜邪恶、光明战胜黑暗的哲理。同时也表现了内蒙古人民不畏艰险 开拓沃土 保卫家园的坚强意志与奋争精神。舞蹈共分三段 第一段 幕启，一只矫健的雄鹰屹立在高高的山岩上，一轮红日冉冉升起 照亮了大地。雄鹰抖开翅膀 舒展双翼 迎着光明翱翔在蓝天之上。它 直上长空 又突然转身俯冲向下 用锐利的目光寻视大地。舞蹈充满了自由、勇猛与自豪的情感。第二段 狂风横扫大地 毒蛇趁机来袭 雄鹰为保卫家园与毒蛇展开殊死战斗 经过艰苦斗争 终于赢得胜利。第三段 雄鹰自豪地在天空自由飞翔 依然警惕地守卫着自己的家乡。作品以蒙古族舞蹈为基本动作语言 适当借鉴和吸收了其他民族的舞蹈动作与形态 既保持了蒙古族舞蹈的基本风格 又加强了人物性格的刻画 通过对“锐利的目光”、“有力的翅膀”和“钢铁般的利爪”形象的描画 塑造出了勇猛顽强、无坚不摧的雄鹰形象。集编导、表演于一身的巴图是一位有才华的蒙古族青年舞蹈家 他编导并表演的这部作品在 1980 年举行的第一届全国舞蹈比赛中获表演一等奖，编导二等奖。

《再见吧 妈妈》

双 人 舞

编导 尉迟剑鸣、苏时进

作曲 金振华、张慕鲁

舞美 沈力生、王克修(服装)

主演：华超、森小凤

首演：1980年

团体：前线歌舞团

双人舞《再见吧 妈妈》是根据陈克正作词 张乃诚作曲的同名歌曲创作的舞蹈作品。它以感人的艺术形象 表现了自卫还击战中 新一代青年战士的崇高理想和丰富的精神世界。舞蹈把战士的纯真、勇敢，母亲的慈祥、豁达以及他们对祖国的厚爱 对社会主义革命事业的忠诚 表现得淋漓尽致。舞蹈中还运用时空自由转换的手法 细腻地刻画出人物的内心世界 既有参军时相互鼓励和难以分舍的惜别 又有儿子在母亲怀抱中的甜蜜回忆 在硝烟弥漫的战场、在激烈的战斗中 时而儿子思念妈妈 把一束鲜红的山茶花 献给抚养他长大成人的妈妈；时而母亲挂念儿子 紧紧地抱着他 抚摸他头上的伤痕。当全舞将结束时 母亲毅然挥手 鼓励儿子为了亿万人的幸福、为了祖国的荣誉 义无反顾地拉响了手中爆破筒的导火索 勇猛地向敌群冲击时 这一壮烈的场面 产生了气壮山河、催人泪下的艺术效果。

《再见吧 妈妈》是一部思想内容积极 创作思想解放 表现手法新颖的优秀舞蹈作品。在结构方法上 它既保留住传统艺术结构时应突

出人物还要使人看懂的长处，又大胆地吸收现代艺术中不按常规叙事时空可自由转换的新方法，扩展了舞蹈表现的领域。同时，它在表现手法上避免了平铺直叙描写战斗过程的惯常做法，而把重点放在挖掘人物内心感情世界上，充分发挥了舞蹈艺术的特长。华超的表演，破旧程式之约束，采众家之长，超脱自然，情真意切，在母亲面前天真烂漫，在敌人面前勇猛顽强，有血有肉地塑造了 20 世纪 80 年代青年军人的英雄形象。华超参加创作并由他主演的《希望》、《蓼漪》也极为成功，在舞蹈界引起强烈的反响。

《再见吧，妈妈》在 1980 年第一届全国舞蹈比赛中，获编导一等奖，音乐一等奖，华超获表演一等奖，森小凤获表演鼓励奖。1983 年《再见吧，妈妈》还获第一届解放军文艺奖。

《 追 鱼 》

双 人 舞

编 导 :贡吉隆、张斌英

作 曲 : 陆 棣

首 演 :1980 年

表 演 :赵湘、金龙珠

团 体 中央民族歌舞团

舞蹈表现一位傣族老翁在小河边观鱼、捕鱼，几番欲捉一条小鱼而未得，机敏、调皮的小鱼更加得意。经验丰富的老翁改用“浑水摸鱼”的办法，将活蹦乱跳的小鱼弄得晕头转向之后而将其擒获，然后高兴地像牵着孙女一样拉着小鱼回家。调皮的小鱼只好就范，她假意做出垂头丧气的样子，却偷觑着老翁，突然趁其不备，猛地挣脱了老翁的手，又遁入水中。老渔翁似乎早知小鱼有此一举，欣然让其归去。

傣族人民生活在土地平坦肥沃、溪水常流的水乡，视摸鱼为一种乐趣，细心的编导在长期的深入生活中观察感受到了这一独特的现象，据此在舞中将老翁和小鱼——追鱼者和被追者的关系处理得和谐风趣，亲切随和且富于美感，从一个独特的角度，表现出傣族人民善良、热爱生活的性格，颇为观众所喜爱。

该舞在第一届全国舞蹈比赛中获编导一等奖，音乐二等奖，饰演小金鱼的赵湘获少年组一等奖，饰演老翁的金龙珠获表演二等奖。

《海燕》

男子群舞

编导：刘英

作曲：张乃诚、孙怡

舞美：毕启亮

首演：1981年

主演：周桂新、郑一鸣、李清明、杨易安

团体：总政歌舞团

《海燕》是根据高尔基著名的同名诗篇创作的舞蹈。编导在深入海边防生活时，联想起高尔基的这篇名著，并想以此来歌颂日夜坚守在海防前哨战士的优良品质。全舞共分“暴风雨中的海燕”、“沙滩上憩息的海燕”、“展翅高翔的海燕”三段。幕启在雷鸣电闪、风狂浪恶的强烈气氛中，展现出正面排成规整队形的海燕，舞动双翅，不畏艰险与风暴搏击的精美形象。结合特定的环境，舞中运用了串小翻、直线扫堂、变形旋子、走丝、软腰打头、单腿转接后鹤立式等技巧，把舞蹈推向高潮。第二段为抒情的慢板，雨过天晴，风平浪静，阳光灿烂，编导用一组大舞姿的控制，舒展豪迈，更刻画出“海燕”稳重、平和、性格优美的一面，在强烈的对比中，给人艺术美的享受。最后一段，海上风暴再起，海燕以整齐的队形，刚劲有力的舞蹈，充满自信心地迎着即将升起的朝阳，冲向蓝天，十分精确地体现了原作中冲破层层黑暗，永远向着光明飞翔的主题思想。

领舞周桂新、郑一鸣、李清明、杨易安的表演 舞姿舒展豪放 技艺精湛 特别是在技巧的出新上 为全舞增光添彩 群舞演员情绪饱满，动作整齐划一 体现了一种集体主义的精神 使舞蹈更臻完美。在服装设计 采用黑白相间 对比分明的图案 特别是在全舞结尾时 利用特效灯光 将人身隐去 形象生动地显露出一群海燕 在乌云滚滚的海空上展翅飞翔的画面 意境深远 独具匠心 给观众留下极为深刻的印象。舞蹈是一门综合性的艺术，《海燕》在充分发挥舞台美术的优长方面是一个成功的典范。

《海燕》在 1986 年全军第一届舞蹈比赛中获创作一等奖 优秀表演奖 在全国第二届舞蹈比赛中获编导一等奖。

《采桑晚归》

女 子 独 舞

编导：孙红木、林国生

作曲：葛顺中

舞美：沈铎

首演：1982年

主演：毛小春

团体：浙江省歌舞团

舞蹈表现江南水乡的傍晚时分，一位采桑养蚕的姑娘，撑着满载桑叶的小船，急忙赶回蚕房为蚕宝宝送去食物的劳动生活情景，塑造出江南水乡的美景和养蚕姑娘勤劳、朴实的形象及其美好的心灵。

全舞共分三段。第一段 在晚霞满天的归途中 养蚕姑娘撑着一叶满载桑叶的扁舟 行驶在美丽、恬静的湖面上 抒情的独舞表现出姑娘一天劳动后的舒畅心情 以及她对家乡美景的眷爱之心。第二段 夜幕降临 姑娘此刻虽在船上 但心儿却已飞向蚕房 仿佛她已在蚕房挽袖撒桑 在音乐巧妙的烘托下 连蚕宝宝吃桑叶的沙沙声她都听到了。第三段 姑娘从美好的思念中“醒”来 她归心似箭 撑船急驶 顷间 小舟已到彼岸 她用扁担挑起桑叶 忙向蚕房奔去。

整个作品诗意盎然，舞蹈动作主要根据浙江水乡妇女的生活形态提炼，并赋予江南舞蹈的特殊韵律。作品还十分讲究人体韵律的美和态势的雕塑性 既有鲜明的时代感 又有浓郁的江南地方色彩。竹篙的

精心设计和巧妙运用也使该舞显现出独特的光彩。竹篙由两片细长竹片组成，可柔可刚。两头点缀两片竹叶。在一段湖中，它是篙，又是桨。在二段心向蚕房时，竹片一弯，挎在腰间就成了蚕匾。在三段归途中，横拿竹篙，上下扭曲舞动，又形成小船急速前进时形成的“浪”。最后上岸时，竹篙又成为挑桑叶用的扁担。在各个不同场景，通过演员灵活运用和巧妙变化，虚实结合，状物抒情，一物多用，充分发挥了道具在舞蹈中的作用。

该舞在 1982 年举行的华东地区六省一市舞蹈会演中获得创作一等奖，毛小春获表演一等奖。1986 年，在第二届全国舞蹈比赛中，孙红木获编导三等奖，表演者陈春燕获表演三等奖。

《高山流水》

三 人 舞

编导 李晓筠

作曲：采用同名古筝曲伴奏

舞美 贺寿昌

首演：1982 年

主 演：董智芝、许平、徐建飞

团 体：上海市歌舞团

该舞根据古曲所创造的意境 以人体的动态形象从视觉上来体现古曲的乐思。两位男演员着苍绿衣裤 头戴山形峨冠 象征峻拔的高山 用男性的富于阳刚之美又略带几分倔强的舞姿 象征山之挺拔而不可移的品格；一位女演员穿一身白纱衣裙 象征委婉的流水 用女性舞姿的柔美和纤细表现流水之盘旋、逶迤。在古朴而富变化的乐曲声中 舞蹈形象鲜明而又刚柔相济 对比强烈 富于美感而又能引人遐思。该舞主要的特点在于编导从古乐曲中挖掘民族风格的神韵 然后以我国传统山水画大写意的手法 运用与之相协调的人体动态将其表现出来 从而对继承和创造中国民族的传统舞蹈做了一些新的成功的探索 作品的视觉形象与听觉形象和谐统一 舞蹈与音乐的意境融洽、韵味相投。舞与乐的结合创造出一幅幅中国山水画的审美效果和较浓郁的民族风格。舞蹈较好地运用和发展了中国古典舞的动作和技巧，以富于变化的三人舞塑造出山峰峙立、瀑泻千里、溪水潺潺等舞蹈形象 描写了山水相依的恋情 体现出人对山水的眷爱 进而讴歌了中国人民具有的山一般坚毅的品格和水一般纯净的心灵。该舞在 1982 年华东六省一市舞蹈会演中获创作一等奖。

《摸螺》

黎族女子群舞

编导：陈翹

作曲：陈元浦

舞美：陈创

首演：1982年

主演：李梅、林平

团体：广东省民族歌舞团

一群黎家小姑娘 身穿小筒裙 腰挎小竹篓 趿拉着大木屐 一边走一边高兴地唱道：“快快去啊快快去 我们一起去摸螺。”是的 摸螺是黎族儿童最喜爱做的事情，也最能表现出她们天真无邪的性格特征。她们来到小河边、竹桥下 脱下木屐走下小河去摸螺，一个小姑娘摸到一个大螺 大家都聚拢来看 可惜是只死的。突然一个小姑娘惊叫起来，原来她的脚被一只大蟹夹住了，一个聪明的小姑娘急中生智拿来木屐打死了螃蟹。被夹脚的小姑娘哭了 大家都来安慰她 把摸来的螺都放在她的篓子里。她们一起跳起了木屐舞，又坐在小桥上用脚打水玩，然后高高兴兴地趿拉着大木屐回家去了。舞蹈通过一段有趣的摸螺生活情景的描写 塑造了黎族儿童纯洁、美丽的舞蹈形象 概括地表现出今日黎家崭新的生活和精神面貌。该作品 1982年获广东省少年儿童文艺作品一等奖，1983年获广东省首届鲁迅文艺奖舞蹈创作一等奖，1986年获第二届全国舞蹈比赛编导三等奖。

《 绳 波 》

三 人 舞

编导：胡嘉禄

作曲：潘国醒

舞美：沈长康

首演：1984 年

三演：耿涛、许平、张海芳

团 体：上海歌舞团

这是一部具有现代风格的反映当代青年生活的舞蹈作品。舞蹈开始时，一男一女两位青年正在共舞一根长绳，他俩各拿一端，轻轻地相互抛赠着，那不断滚动的绳圈，传递着爱的信息，架起了爱的桥梁。在双人舞中，绳子缠住这对青年的腰身，变成了婚姻的纽带。在绳波不断变化、巧妙组成的许多多角画面图像中，诞生了爱情的果实，他俩的孩子来到了人间。父母和孩子在一起欢乐地跳绳，尽情地享受着美满家庭的幸福和欢乐。遗憾的是，时隔不久，绳波的旋律即开始出现了不协调的波澜，双方把绳子狠狠地扔向对方，表现出内心的不满。继而各自另寻新欢，家庭破裂。最后，天真无邪的孩子，把洋娃娃系在这根绳子的中间，各牵着绳子一端的父母则默然处之，看来他俩此刻都已把亲生的孩子看做是累赘了。小孩子只好趴在地上，双手伸向观众，含泪向社会呼换着关爱和救援。

这部作品具有较强的创新意识，以高度概括、凝练的手法，通过一

个家庭从创建到离异的过程 提出了一个普遍存在的社会问题。并以舞蹈的特殊手段，对那些只贪图个人欢乐的轻率婚姻行为提出了批评。该舞在 1984 年举行的华东六省一市舞蹈会演中获得创作一等奖，得到普遍赞誉；后又在 1986 年举行的第二届全国舞蹈比赛中获得编导三等奖。

《八女投江》

女 子 群 舞

编 导：白淑妹、张爱娟

作 曲：石 铁

舞 美：王彤、郑富荣（服装设计）

首 演：1985年

主 演：蔡鹏、柳倩

团 体：前进歌舞团

《八女投江》是根据东北抗日联军女战士冷云等烈士英雄史实创作的舞蹈作品。编导用革命现实主义的创作方法，把生活的真实转化为艺术的真实，生动地再现了“中华圣女”抗日民族女英雄的光辉形象。

舞蹈一开始，即把激烈的战斗场面呈现在观众面前，“敌人”从三面紧逼，包围圈愈来愈小，八位抗日女战士奋勇抵抗，最后子弹用尽，被逼至江边，陷入前有顽敌、后无退路的绝境。面对这险恶的形势，她们沉着坚定，决心将纯洁的身躯投入奔腾的乌斯浑河。她们一一对着一面小镜子，梳理好头发，互相整理军装，搀扶着受伤的战友登上江边的岩石上。她们队列整齐，威武不屈，庄严地向祖国敬最后一个军礼，悲壮之情，动人肺腑。八女投江，为中国人民抗日战争史上又增添一页光辉的篇章，并为世人广为传颂。

在舞蹈中，编导精心地从实际战斗生活中提炼出的动作和造型，充满阳刚之美，而在战斗间隙时的场面，则抒发出女性端庄阴柔之美，特别是通过细节的描写，使这些舍身忘死的抗日女战士的形象活生生地

浮现在观众面前。如指导员冷云的沉着坚定 临危不乱 小战士的机智勇敢 不畏强敌 投江前女战士们从容地对着镜子梳理整装 行最后一个军礼时 朝鲜族战士解开绷带 用左手托起负伤的右手 忍着剧痛行了最后一个军礼 把悲壮的气氛推向高潮 并给人留下了深刻难忘的印象。

《八女投江》的成功演出 在舞蹈界引起了强烈的反响。人们不仅钦佩前进歌舞团的编导 以锲而不舍的精神 使一个几经创作效果均不理想 但确为富有积极意义的题材 最后获得成功 而且还在于当时文艺界正刮着一股“现实主义的创作方法过时了”的歪风 成功的实践 有力地驳斥了这种谬论 雄辩地证明现实主义的创作方法不仅没有过时 而且仍然会在现在、将来有着顽强的生命力 有着广阔前途。

1986年《八女投江》在全军首届舞蹈比赛中获创作二等奖 优秀表演奖 全国第二届舞蹈比赛时获编导二等奖、表演二等奖、领舞特别奖。

《八 圣 女》

女 子 群 舞

编 导 :于增湘、刘有傜、郑咪云

作 曲 张乃诚

首 演 :1986年

主 演 : 刘 敏

团 体 :总政歌舞团

《八圣女》它与《八女投江》一样取材于抗日联军八女投江的史实 但编导怀着对八位圣洁女性无限敬慕之情 用“自我的双眸”——心灵的窗口，凝视英雄们不朽的灵光。舞蹈在结构上采取回忆叙事的方法，大幕拉开，一位在奔腾的乌斯浑江边漫步的身经百战的老抗联女战士 面对波涛滚滚的江水 引发出无尽的思绪 这片片思绪变化成无数流动的幻影 时断时续地在舞台上显示出来 她们披着轻纱 像似伴着清澈的江水向人们走来，又像似八朵色彩斑斓的云霞在太空中翱翔 像自由自在的仙女飘然而至 像天真纯美的少女在嬉戏 时而又像战斗的号角在召唤，像钢铁意志的化身。观众可以随着舞台形象的变换而自由地驰骋想像，仿佛使人们感到八位圣洁的女英雄和 20 世纪 80 年代的人们共忆昔日岁月的峥嵘 同享今日生活的欢乐。

作品中采用了“意识流”手法 交替地表现了回忆者情感的变化和回忆中出现的人物内心丰富多彩的世界。在编舞手法上，一反过去以民族民间舞蹈为素材的做法，着重从人物的思想感情入手，表现她们的喜、怒、哀、乐而独具一格。这种浪漫主义的创作方法与《八女投江》

形成鲜明的对比。

《八圣女》的成功 标志着我国的舞蹈编导在思想上、艺术上更趋于成熟。同一题材的不同开掘 不同的表现手法 同样地能达到给人审美享受的效果。舞蹈题材领域的开拓 创作方法、表现手法的多样化和自由表达编导对审美理想的追求 这种生动的创作局面 也只能是在党的十一届三中全会以来 实行改革开放政策后才可能出现。

《八圣女》在 1986 年全军首届舞蹈比赛中获创作三等奖 在全国第二届舞蹈比赛中获编导三等奖。

《版纳三色》

男子独舞

编导：周培武、马文静

作曲：杨非、诸庭贵

舞美：陈建华

首演：1986年

主演：钱东凡

团体：云南省歌舞团

通过舞蹈、音乐、舞美的密切配合，运用三段体的结构形式，以虚拟的象征的手法，表现了编导对我国西南边陲——美丽如画的傣族聚居区西双版纳的人民的**精神面貌、地域特色和宗教氛围的总体印象。

第一段以绿色调为主，乐曲舒缓柔美，似涓涓细流滋润着绿色的沃野，舞蹈动作取自傣族民间舞，姿态流畅，自由而平和。第二段以红色调为主，乐曲热烈，节奏铿锵。舞蹈动作来自傣族的“象脚鼓舞”，表演者击鼓而舞，强劲而有活力。第三段以黄色调为主，乐曲幽缈辽远，境界空灵，富有宗教气氛，舞蹈动作富于韵律变化，姿态典雅庄重。编导以绿、红、黄三种色调以及与之相应的动作姿态和动律节奏，分别表现出了傣族人民热爱和平、勤劳善良的性格，热烈丰富的内心情感以及庄严虔诚的宗教信仰。这是一部很有特色的作品，舞蹈并无贯穿情节和具象人物，而是运用富有风格色彩的人体动作对傣族人民的内心性格、审美情感以及极富特色的自然环境和文化氛围做了大写意的勾勒和表现。该舞在1986年举办的第二届全国舞蹈比赛中获编导二等奖，钱东凡获表演二等奖。

《 奔 腾 》

男 子 群 舞

编 导 : 马 跃

舞 美 : 冯更新

首 演 : 1986 年

表 演 : 申文龙等

团 体 : 中央民族学院舞蹈系

20 世纪 80 年代中叶 内蒙古草原乃至整个中国大地沉浸在改革开放的热潮之中 中国人民意气风发、精神抖擞地奔驰在建设有中国特色的社会主义的大道上。中央民族学院艺术系创作并于 1986 年在北京首演的男子群舞《奔腾》 以其气韵生动、气势磅礴、民族风格浓郁的人体动态形象 表现出了鼓荡在华夏大地的时代精神。

《奔腾》是在蒙古族传统民间舞基础上加工、发展创作而成的 采用各种‘马步’、‘抖肩’、‘跳脚’等动作 塑造了蒙古族青年牧民们策马奔腾的英俊形象。舞蹈为三段结构 前、后两段为急促的快板 中间段落为抒情慢板。舞蹈还借鉴电影艺术中‘慢镜头’的处理手法 将蒙古族民间舞放慢 突出其中优美的身法和韵律 使牧民们豪迈的气质和对大自然的热爱的情感得到充分地体现。该舞在开掘蒙古族人民内心世界和发展、编创蒙古族舞蹈方面均有许多创新 演出后受到观众的热烈欢迎和获得舞蹈界的好评。在 1986 年第二届全国舞蹈比赛中 获编导和表演两项一等奖 并获朝鲜 1986 年‘四月之春’舞蹈特别奖。

中央民族学院音乐舞蹈系是一个专门培养少数民族舞蹈专业人

才的教育机构 创建于 1959 年。宗旨是继承和弘扬中国各少数民族的音乐舞蹈艺术 培养和造就高水准的德、智、体全面发展的少数民族优秀的音乐舞蹈人才。三十多年来 已经培养了上千名舞蹈专业人才 其中大多数为少数民族。该系十分重视建立具有自身特色的教材体系，先后推出傣族、蒙古族、维吾尔族、藏族、朝鲜族、苗族、彝族的民间舞教材 编制出适合培养少数民族舞蹈演员的基本功教学大纲和基本功训练教材。为加强课堂教学和艺术实践的联系 该系三十多年来 不断推出新的舞蹈作品 主要有 20 世纪 60 年代的大型彝族舞剧《凉山巨变》、70 年代的傣族和景颇族舞蹈《送粮路上》在 80 年代创作演出的众多的舞蹈作品中 最有代表性的就是蒙古族男子群舞《奔腾》。

《奔腾》的编导马跃 回族 云南人。1959 年考入中央民族学院艺术系学习，1965 年毕业后留校担任民族民间舞教师。擅长蒙古族舞蹈的教学和创作 编创的《蒙古族舞蹈教材》经该校艺术系舞蹈专业班进行公开教学汇报 得到肯定 并在一些艺术院校和专业艺术团体施教。其代表作除《奔腾》外 还有《春之萌》、《啊 草原》、《生命在闪烁》等。

《采 蘑 菇》

女 子 独 舞

编导：陈惠芬、王勇

音乐：曹德元、王祖庆

首 演：1986年

主 演：陈惠芬

团 体：南京军区前线歌舞团

《采蘑菇》是一个反映山村小姑娘热爱劳动、热爱家乡，于山野中采摘蘑菇的舞蹈。荣获 1986 年于北京举行的全国第二届舞蹈比赛二等奖。

帷幕拉开，青翠碧绿的山野郁郁葱葱，连绵起伏的丘岭横贯东西，霞光中飘溢着轻快跳跃的乐曲，清新悦耳，沁人心脾。小丘后面，从地平线上缓缓钻出一个晃动着两根小辫子的小姑娘。她手提小篮，兴致勃勃地爬上土坡，一位天真活泼的农家小女童出现在眼前。这是舞蹈的开篇，新颖、简洁，呈现出一派山村气息。接着小姑娘擦去汗水，挽起裤腿，高高兴兴地跳过小丘，欢欢喜喜地滑下土坡，她四下环视，东寻西找，通过一组调度性的舞蹈，在山坳间穿梭往返，时而雀跃而至，时而拔步上岭，这会儿在小路上行走，刹那间在小溪中跳越。尤其是一步一踮，摇摆双手跨过溪水时，不禁前俯后仰，捧腹大笑，折射出爽直、开朗与乖巧的性格。

正面反映劳动生活的作品，往往容易沉溺于劳动过程和劳动动作的复现。《采蘑菇》则避开了实际生活现象的抄录，而侧重于人物心理的

挖掘与情感思绪的描叙，使作品既有劳动的具体形象，又不拘泥于原型动作的照搬。如小姑娘发现散布草丛的蘑菇时，她不是呆板地就地摘取而是笑逐颜开、拍手称快、欣喜地与之逗闹，然后随之俯身而去，伸手采摘。这样就以舞蹈组合的形式将环视寻觅、爬坡上岭、跨越沟渠、喜获猎物等劳动情绪编织成为舞蹈语言，表现出山村小姑娘对劳动、对家乡的一片情怀。因此，在她摘取蘑菇的过程中，观众看到的是丰富的舞蹈形象：即跳越丘坡、扒开草丛、在寻觅中奔走、在奔走中搜寻、忽儿俯视蘑菇与之轻轻对话、忽儿将其举起切切细语、忽儿抱在怀中喜爱之至、忽儿慢慢拂拭除去尘土，使人们沉浸在小姑娘欢欣愉悦、喜形于色的情绪之中。

应当说，这类题材并不鲜见。但《采蘑菇》在艺术表现上却刻意选择具有鲜明特点的民间舞蹈素材，着笔于平实无奇的采摘中力求新意。如运用山东海阳秧歌上下颤动的律动和三道弯的动作，根据人物的情感需要和特定性格，通过变形的处理，使之成为个性化的舞蹈语汇与造型姿态。其中，端坐地上用脚挑起篮子，并用脚掌将其钩挂起来，使小腿竖起垂直于自己身体的侧边，再将脸部轻轻地靠上去，这样的形体表现，不仅具有立体化的雕塑感，而且比较准确地揭示了山村小女孩特有的欢愉心境与略带俏皮的性格特征。

当小姑娘即将提篮返程时，小丘边突然蹦出一个巨型蘑菇。这个巨型蘑菇的出现，情理之中，意料之外，既是艺术构想的夸张，又是儿童心态的写真，既是生活情趣的流溢，又是浪漫色彩的升腾。于是，小姑娘急步跑去，亲昵地将其搂抱在怀里，构成一幅大蘑菇与小姑娘融为一体的图案，从而使作品异峰突起，进入高潮，完成了一个纯净、朴素、勤劳、爽利的山区儿童的形象创造。

《担 鲜 藕》

女子三人舞

编 导 :于丽娟、罗浩泉

音 乐 :选自江苏民间乐曲

首 演 :1986年

主 演 :项卫萍、潘煜清、尹爱媛

团 体 :苏州市群众艺术馆

舞蹈表现了一位农家少女采摘了两筐鲜藕后的喜悦心情。编导十分巧妙地将两筐鲜藕人格化了，由两位演员身套藕形筒裙筐扮演鲜藕。舞蹈就在农村姑娘担着鲜藕行进的路上展开。担藕姑娘时而与藕交流情感，两担藕也时而相互逗趣。整个作品具有浓郁的生活气息和时代精神。欢快的乐曲贯串始终，动作采用江苏民间舞蹈素材并加以变化发展，节奏跳跃、舞步轻盈、腰胯灵动。由于成功地创造了鲜藕的舞蹈形象，作品充满幽默情趣，清新喜人。表演者都是业余舞蹈工作者，表演自然、生动，动作优美大方，演出后获得广泛好评，被认为是一部具有创造性的新型民间舞蹈。

该舞蹈在 1986 年举行的全国民间音乐舞蹈比赛中获一等奖。

《 囚 歌 》

男 子 独 舞

编 导：赵 明、张继强

作 曲：徐沛东

首 演：1986 年

主 演：赵 明

团 体：北京军区战友歌舞团

表现革命者在敌人监狱中备受酷刑 坚持斗争 是舞蹈中常见的题材。然而 当舞台上别开生面地 用无数条垂直的橡皮筋构成的‘牢笼’出现时 老题材则因注入新意而吸引了观众。幕启 身穿撕破的白衣的革命者 囚禁在狭窄的‘牢房’内。下垂的橡皮条 似阴森的铁窗，酷刑使他遍体鳞伤 但他的心却向往着自由 坚信革命一定会胜利。演员借助皮筋的弹性 使之扭、曲、斜、横 时而集中 时而分散 种种线条与舞姿结合在一起 编织出丰富多彩的舞蹈 并以此恰如其分地表达出面对死亡 革命者坚强的意志和复杂的心情。当他在《国际歌》声中 冲出牢笼 抒发着他对明天的美好憧憬时 似于无声中听惊雷 特别是演员的空前桥接大跳的高难度技巧 高、飘、帅 充满了力量 把全舞推向高潮。

《囚歌》的成功 得益于中外舞蹈文化的交流。借改革开放的东风，20 世纪 80 年代初期 许多国外著名的现代舞蹈团 纷纷来华演出 这对我国舞蹈编导创作视野的开阔 手法、技法的借鉴都是十分有益的；

《囚歌》的艺术成就在于敢于借鉴、突破、创新，化不利于舞的因素为有利于舞的因素，使演员从有限的空间解脱出来，最大限度地发挥舞蹈艺术的特长，从而使人们认识到，在创作中没有老的题材，只有保守的思想。

赵明自编自演，充分发挥了自己的才能，他那稳而有韧性的控制，高而健的腾空舞姿，给人留下深刻的印象。《囚歌》在 1986 年全国第二届舞蹈比赛中，获表演一等奖、编导二等奖。

《踏着硝烟的男儿女儿》

双 人 舞

编导：张振军、杨小玲

作曲 秦运蔚

主 演：杨小玲、张振军

首 演：1986 年

团 体：前线歌舞团

双人舞《踏着硝烟的男儿女儿》它是继《再见吧 妈妈》之后 又一部成功地反映 20 世纪 80 年代军人战争生活的优秀舞蹈作品 同时在表现手法的开拓与揭示人物内心世界的深度等方面 较之《再见吧 妈妈》又有了新的突破。

舞蹈一开场 只见在乌云密布、炮火连天的战场上 负伤的战士仍在顽强地战斗 救护兵在战场上仔细搜索。当她发现负伤的战士 立刻飞身上前 艰难地背负着他向安全地带转移 而为挣脱救护兵的重负，战士昏倒在地……这时 在阵地上摇曳着一朵小花 救护兵摘下这朵小花 把它献给战友 以减轻他的伤痛 使全舞在严酷战争环境中增添了一抹浪漫主义的色彩。

战斗又打响了 已包扎好伤口的战士 怀着真诚的感激之情向她告别 毅然奔向战场。

在这个舞蹈中 编导巧妙地把民族传统艺术虚拟的写意手法与西方现代舞的编舞技法有机地融化为一体 主要用舞蹈手段展现人物的

情感 塑造形象。如 在同一舞台 创造不同的时空 表现战士英勇战斗和护士不停地寻觅伤员 护士抢救负伤的战士时 那似是而非的‘ 背负 ’战士艰难前进的双人舞段 特别是在‘ 告别 ’时 当男性的英雄行为与舍身救护的女性在感情上撞击出闪烁的爱情火花后 战士激动地抬起她的手 那欲吻的冲动又突然转化为深情的敬礼的细节描写 把中国军队中纯洁、有理想、有丰富而高尚的情感 对正义事业充满胜利信心的军人形象 清晰准确、有血有肉地传达给观众 给人无限的回味。

“ 吻别 ”的细节来自生活。在某战地医院里 护士问一位伤势十分严重的小战士最后还有什么要求 小战士腼腆地说：“ 长大到现在还没有女孩子吻过我…… ”年轻的护士毫不犹豫地地上前亲吻了他 战士安详地走了 生活中的战士可爱 护士可敬 而艺术作品的战士、护士更可爱、可敬。

《踏着硝烟的男儿女儿》的成功 标志着部队舞蹈开始走向摆脱外部动作的模拟 而进入开掘军人内心深层的阶段。这一质的飞跃 为军事题材舞蹈的发展开创了无限宽广的道路。

《小溪·江河·大海》

女 子 群 舞

编导 房进激、黄少淑

作曲 焦 鵻

首演：1986年

团 体：中国人民解放军艺术学院舞蹈系

《小溪·江河·大海》是一部不可多得的蕴涵有深刻思想内容、鲜明艺术个性和生动艺术形象的舞蹈作品。1986年在参加于北京举行的全国第二届舞蹈比赛中荣获二等奖。十多年来 它在人们的赞誉声中久演不衰 显示出它所取得的艺术成就赢得了人们心中的最高奖赏。

作品命题为《小溪·江河·大海》 仅此阶梯般的词汇排列 就已十分清晰地标示出富有哲理性的思想意义。即小小水滴汇聚为小溪，涓涓细流汇聚为江河 条条江河汇聚为大海 并由此向人们开启了博大的想像空间 诸如独木与森林 小草与草原 个人与集体……

一部成功的舞蹈作品 积极的主题内容固然不可或缺 但是 在一定意义上讲 艺术构思和艺术表现更显得不可忽视。换句话说 没有相应而严谨的艺术构思与准确到位的艺术表现 再积极的主题内容也是苍白无力的。《小溪·江河·大海》以它狂涛巨浪源自滴滴水滴 而滴滴水滴只有汇入汪洋大海才显其存在价值的思想指向 从一滴一滴小水珠的形象 逐步形成细流 进而形成小河 接着形成大江 直至形成无边际的滔滔碧海，从而寻求到一个顺理成章的艺术构思的脉络。

然而 艺术构思毕竟还不是艺术表现 虽然它们是密切相关的一个整体 却绝不可能相互替代。艺术表现直接关系到艺术形象的准确性与鲜明性 从动作的雕琢到表现方法 从节奏的处理到动与静的布局 从流动的调度到急与缓的定夺，从画面构图的取舍到舞姿造型的组合，都是艺术表现过程中必须周密设计的 也是所要创造的艺术形象生动与否的各个重要环节。

《小溪·江河·大海》在艺术表现上采用拟人化的表现方法 将每个演员都装扮为一个水姑娘 当她们个体运动时 寓意小水滴在流动；当她们成行运动时 寓意溪水在流动 当她们并排连续运动时 寓意河水在流动 当她们聚集群体运动时 寓意海浪在涌动。总之 不管是个别所行或三五结队 或群体同舞 都贯之于水的形象 一切文章都写在水字上。为此，《小溪·江河·大海》以中国古典舞中的圆场步为基本舞步 时快时慢 时急时缓 时起时伏 都集中在双脚的步态中 而上身则保持相对的稳定 使水流的形象得以真实体现。如舞蹈的开端 两位水姑娘亭亭玉立 似乎在等待着水伙伴的到来。忽然 深远处闪现出一滴小水珠 她轻盈地慢步而行 渐渐地与水姑娘会合 接着又一滴 又一滴 连续不断的水滴缓缓而流 徐徐而至 宛如清澈的涓流在窃窃私语 诉说着甜美的心迹。随着这涓涓细水的流淌 水姑娘逐渐递增，一而三 三而五 五而十，一行行，一排排 成群结队 连绵不断 由近而远去 由远处而消失 弯弯曲曲 隐现有序 酷似绕山而行 顺谷而流。忽儿隐没在山脊背后 忽儿显现在高坡脚下 忽儿静静地流向山涧 俨然温顺的少女 忽儿急湍地跃然于深谷 好像愉悦的女神。作者运用大写意的手法 自始至终贯串着行云流水般的调度和轻柔飘逸的舞姿 通过有层次的描述 逼真地创造了小溪默默流淌 江河一泻千里的形象，不仅给人以身临其境的感受 而且给人以诗情画意的陶冶。

在艺术形象的创造过程中 平铺直叙是艺术表现之大忌。《小溪·江河·大海》在把握铺垫与高潮的尺度方面 用炉火纯青来表述 并非言过其实。当蜿蜒不息的河川奔腾倾泻、滚滚而来时 顿时由急促的圆场步一跃而为飞奔的冲刺步 并用左右手提起宽体摆裙 向后伸展双臂 昂首挺胸向前狂跑。此刻 以龙摆尾迎面袭来 又以穿插交替急转而去的调度 似大河之急流 如大江之排浪 惊涛推涌惊涛 骇浪翻盖骇浪 顷刻间 汇聚成一片汪洋 天连着海 海连着天。通过宽体摆裙左右滚动、上下翻飞、此起彼伏、层层叠进的舞蹈组合 淋漓尽致地描绘了狂涛涌动、巨浪滔天、大海在咆哮、大海在怒吼的形象。既赞美了大自然的壮丽景致 又讴歌了宇宙间的博大胸怀 既有奇峰突起的婀娜英姿 又有气势磅礴的万钧之力。给人以激越于诗境之中 醉然于画屏之间的震撼。

由此可见 中国古典舞的圆场步 蕴藏着十分丰富的表现力 情也罢 意也罢 神也好 形也好 或平稳 或激奋 或大气 或高昂 均可通过它步态的变化和节奏的差异，给作品特定的内涵开辟由表及里的视点。

编导房进激和黄少淑 继《小溪·江河·大海》之后 又相继创作上演了女子群舞《黑色的梦》、女子独舞《金蛇狂舞》和女子群舞《荷花赋》等有较大社会影响的作品。

《 撒 扇 》

女 子 群 舞

编导 李子忠

作曲 郭如山

舞美 汪忠信

首 演：1986年

主 演 金铃、武 燕等

团 体：中国铁路文工团歌舞团

作品以河北地区民间舞蹈“落子”、“地秧歌”为主要动作素材，同时吸收了我国汉族其他地区的民间舞动作，以欢快的节奏、明朗的风格，表现了河北农村少女的欢快心情和朴实爽朗的性格特征。舞蹈的突出特色是展示了河北民间舞中扇子的各种舞法和与之结合的各种舞姿变化，单扇、双扇、开、合、撒、闪、跳跃、旋转、停顿等等。扇花的变化干脆、快捷、奇巧，富于活力，颇具美感。

该舞蹈 1986 年在第二届全国舞蹈比赛中获编导三等奖，1987 年在土耳其第二届国际民间舞蹈金鹰奖比赛中获银鹰奖，同年又在国际民间舞蹈金像奖比赛中获铜像奖。

《雀之灵》

女子独舞

编导 杨丽萍

作曲：张平生、王浦建

舞美 孙济昌

首演：1986年

主演 杨丽萍

团体：中央民族歌舞团

一只洁白的孔雀飞来了，它迎着晨曦，踏着露珠，轻梳羽翅，随风起舞。它展开缀着金色羽毛的雀尾，用舞蹈表现企盼吉祥、和平、幸福和欢乐的心声。它时而宁静伫立，时而飞旋身姿。它的美丽倩影，映衬在初升的太阳的圆形光环之中，那高洁、纯真和富有生命激情的形象，是真、善、美的化身。作者在傣族民间舞的基本动律的基础上又予以发展和创新，通过对孔雀灵性的描写，寄予了傣族人民对和平、幸福、美满生活的向往。杨丽萍充分运用了手臂、肩胸和头部的闪烁性的动作，造成了神奇、幽深的意境，突出了孔雀的生命活力。舞蹈的深邃的诗情画意，具有极为强烈的艺术魅力。在第二届全国舞蹈比赛中，杨丽萍获编导和表演两项一等奖，张平生、王浦建获音乐三等奖，孙济昌获服装设计特别奖。

杨丽萍，云南大理人，白族。从小受到云南少数民族舞蹈艺术的熏陶，表现出良好的舞蹈天赋。1979年在全国庆祝建国30周年献礼演出

活动中 在大型舞剧《召树屯与楠木诺娜》中扮演孔雀公主获得表演一等奖。1986年演出《雀之灵》获得成功后声誉鹊起 先后多次去泰国、新加坡、缅甸、菲律宾等国访问演出 受到广泛欢迎。后又演出了“杨丽萍舞蹈晚会”作品有：《雀之灵》、《猎中情》、《雨丝》、《火》等。

《盛京建鼓》

古典三人舞

编导：门文元、白淑妹、高少臣

音乐：田德忠、石铁

服装：兰天

首演：1986年

主演：王明珠

团体：沈阳军区前进歌舞团

《盛京建鼓》从一个侧面表现了满族人民的生活习俗。作为一种文化现象，据有关史料记载，建鼓产生于商代，是我国最古老的乐器之一。随着历史的变迁，清朝初期传入盛京（今沈阳），深得满族人民的喜爱，并成为满族人民在丰收时节和宫廷祭祖时的一种表演形式。作品对历史资料做了深刻的分析与大胆的开掘，对流传于民间的原始素材进行了广泛的采集与发展，使之既有满族民间的乡土气息，又有比较丰富的舞蹈形象。

舞蹈的开篇凝重而端庄，营造出一派宫廷祭祖的氛围。舞台中央的高台上，矗立一面圆鼓，一幅大纱帘垂挂于半空，女舞者以直立的造型隐没于纱帘之后。当垂挂的大纱帘缓缓升起，造型“活”起来了，先是以原地走动的舞步于高台上变换方位，显示出稳健有致的气质，随后便以姿态变化为主，敲击圆鼓，显示出古典乐舞的表演风格。与此同时，伴随着女舞者各种击鼓的动作及击鼓节奏的变化，高台下两侧的男舞者不断做出辅助性造型，形成女舞者与男舞者、高台上与高台下相互

呼应、和谐一致的舞蹈格局。

当女舞者在两位男舞者的协助下从高台翻下，舞蹈逐渐展开。在同一节奏中，男女舞者以时同时异、时静时动的动作组合，时翻时转、时腾时跃的翩翩舞姿，形成了既有统一动作、又有不同舞姿，既突出了女舞者、又不使男舞者逊色的三人舞。在舞蹈以三位舞者各有差别的姿态性旋转进入高潮后，男女舞者各自返回开篇的位置，于齐鸣如初的鼓乐声中造型结束。

《盛京建鼓》充分发挥了鼓舞庄重典雅的特点，同时侧重表现了女舞者开度与力度的动力。尤其在造型设计上，突出了演员高抬腿的功夫，通过缓慢抬起、稳定静止、渐渐变形的舞蹈表演，赢得了技巧性与表演性和谐统一的效果。其中“朝天蹬”的动作尤其给人留有深刻印象。

舞蹈的舞美设计庄严华丽，简洁新颖。音乐典雅质朴，清新悦耳。整个作品具有浓郁的民族气派，表现了满族人民热爱故土、敬重先辈的民族感情。

作品荣获 1986 年全军首届舞蹈比赛创作一等奖。

《黄河魂》

男子群舞

编导 苏时进、尉迟剑鸣

作曲 秦运焱 编曲)

首演：1986年

团体 前线歌舞团

群舞《黄河魂》中 编导用写意的手法 以其磅礴的气势 浑厚的意蕴 深邃的思想和高度的艺术概括力 通过一群头系羊肚巾、裸露出古铜色的身躯的船工 在波涛汹涌的黄河上做殊死的搏斗 满腔激情地叙述了古老中华民族的苦难历史 歌颂了中华儿女不屈不挠的战斗精神。创作时 编导对《黄河大合唱》中《黄河船夫曲》和《黄河颂》进行了认真的研究 抓住通过颂扬中华民族的母亲河来抒发对祖国深沉的爱这一中心点 编织出壮丽的舞蹈篇章。幕启 伴随着船夫号子和惊涛拍岸声 一群粗壮身影组成的造型 随着波浪的起伏 艰难地向前划行。雨暴风狂 雷鸣电闪 浊浪翻腾。他们是船夫 又是代表着中国人民 他们在船上 又像是在中国的土地上 他们战风搏浪 齐心协力 顶逆流而奋进 也就是象征着中华儿女为了民族的生存发展而战斗不息。舞中一段九人的慢板抒情舞 乐曲浑厚深沉 描述了旧中国的苦难——兵荒马乱、满目疮痍、饱受欺凌屈辱 使人浮想联翩。然而 希望在召唤 光明就在前头 中华民族终于站立起来 黄河水激起万丈波涛 不沉之舟载着黄河巨人屹立在亚洲平原上 雄浑激昂的乐曲把全舞推向

高潮。

编导在创作时 大胆地运用了现代舞的编舞技法 发挥了舞蹈可视性的特长 充分利用人体流动的线条 舞姿去表现思想内容 动作错落有致 构图不求均衡 特别是在灯光的运用上 随着乐曲的情绪变化 舞蹈的起伏跌宕 灯光强弱昏暗配合默契 把观众带入历史发展的长河之中 使观众从中感受到中华民族能在危境中奋起的魂灵。它把民族意识与现代精神有机地结合在一起，并用舞蹈形象地体现了出来 充分发挥了人体艺术魅力。它的成功引起舞蹈界的震动，《黄河魂》是苏时进、尉迟剑鸣继《再见吧 妈妈》之后 又一成功的作品 它又一次证明 坚持‘洋为中用 以我为主’的指导方针 对繁荣舞蹈艺术是十分有益的。

1986 年全军首届舞蹈比赛《黄河魂》获创作一等奖 优秀表演奖；1994 年获‘中华民族 20 世纪舞蹈经典’作品提名奖。

《元 宵 夜》

双 人 舞

编 导 : 向 阳

音 乐 : 选自民间乐曲《五哥放羊》

辅导者和排练者 : 张继钢、王秀芳

首 演 : 1986 年

主 演 : 向阳、侯采萍

团 体 : 山西省代表队

元宵节是中国人民的传统节日 夜幕降临之后 , 一年一度的闹花灯就开始了。舞蹈表现一对年轻恋人兴高采烈地一起去看花灯 可是 , 刚出门不久就走失于人山人海之中。他俩都十分着急 互相寻觅 在拥挤的人群中一会儿认错了人 , 一会儿与人碰撞 踩了脚 闪了腰 却不见情人的身影。他俩开始失望了 惆怅地四处张望 却意想不到二人背靠背地撞在了一起 惊喜、嗔怪、撒娇、逗趣 自然而然地迸发出爱情的火花。作品以山西民间舞蹈动作为主要素材 根据人物的情感和作品情节发展的需要 做大胆的变形夸张 形成风趣、逗乐、火热而深情的表演风格。舞蹈动态有很强的造型性 , 节奏鲜明。踩脚、撞背等细节和表演给人以较深的印象。

该舞在 1986 年举行的全国民间音乐舞蹈比赛中获大奖。

《昭君出塞》

古典女子独舞

编导：蒋华轩、吴国本

音乐 张乃诚

首演：1986年

主 演：刘 敏

团 体：总政歌舞团

《昭君出塞》是根据历史的真实故事而创作的。早在汉代时期 南 郡 今湖北 秭归人王昭君入宫后 为响应邻国匈奴请求和亲之举 自愿请求远嫁匈奴 以求国泰民安。但是 作品的切入点则完全避开了原始的故事情节 巧妙地选取了王昭君于途中征服自然界恶劣气候的瞬间 表现其卓识不凡的胸襟与气质 以及为求兴国安邦而忍辱负重的献身精神。

舞蹈以王昭君在大漠风沙中乘车而行为开始。在流畅自如的调度性舞段中 她昂首挺胸 泰然自若 步伐轻盈 果断敏捷 稳健而急促地行进在沙丘杂草中。但她毕竟只身远行 惜别了家乡 远离了故土 每当于前行中回首眺望时 心中不免泛起深深的思念之情。那传情的表演、深沉的舞步和柔美的动作 真切而适度地反映出奔赴异国他乡的心境。然而 坚定的信念 远大的抱负 为国为民而甘愿牺牲个人利益的崇高品质在激励着她、鞭策着她。于是 她顶狂风 穿大漠，一步急似一步，一阵紧似一阵 不停地向前行进 行进。舞蹈运用中国古典舞中的圆场步为基本舞步 以上身和双臂的姿态变化为主要动律 忽儿急

步如飞 忽儿跳跃跨越 忽儿驰目茫茫草原 忽儿放眼潺潺流水 形象地揭示出王昭君兼程赶路、急奔塞外的切切心情。其中 顶风逆行的舞蹈 通过姿态性的动作、急与缓的步伐和翻身旋转的组合化舞段 突出反映了王昭君一往无前、不畏艰难的大无畏精神 生动地塑造了王昭君迎着逆风向前 踏着大漠行进的感人形象。

动作是创造舞蹈形象的基本要素。作品在动作编排上 以表达细腻的情感为纽带，充分运用了长袖所蕴涵的表现力，以轻柔地甩袖、快速地抛袖和急切地抓袖等围绕长袖所编织的动作，刻意渲染人物内心丰富的感情世界。尤其是在碎步中将长袖不停地曲卷翻飞的舞蹈 简洁生动 精练明快 线条优美 使王昭君的激越之情得以淋漓尽致的体现。

舞蹈的结尾可以说是最精彩的一笔，它具有震撼心灵的冲击力。一辆高台大车正要起动 王昭君挺立车头 宛如一尊雕像。她举目远眺 心潮澎湃 天边红霞四起 身旁疾风劲吹 身披数十尺长的大红披风 她在逆风中凛然直立 所向无阻 迈向新的人生征途。

作品荣获 1986 年全军首届舞蹈比赛创作二等奖。

《看秧歌》

女子群舞

编导 王秀芳

编曲 刘德增

编词：赵越

服装：臧金镜、徐丽雯、侯晓云

化妆：薛丽清

道具：张秉仁

首演：1987年

团体：山西歌舞剧院

提起“秧歌”让人不由得记起清代文人曹源邨的那首著名的《燕九竹枝词》：“翠袖花钿新样款 春衫叶叶寻春伴。袜尘微步似凌波 铜街初过春风满。沉沉绿鬓凝香雾 驻马郊西人似鹜。画鼓秧歌不绝声，金钗撒下迷归路。”这显然是将盛装、美丽、轻盈的都市女子在水泄不通、拥挤不堪的人群中争看秧歌 挤丢了头上的金钗 迷失了归途的形象跃然纸上。而《看秧歌》的作者王秀芳则表现了一幅乡村少女观望秧歌的鲜活的生活景象。

新春佳节 乡村“社火”红火热闹。一群披红挂绿的山村少女兴致勃勃地赶路去看秧歌戏。一路上 她们跳着扭着唱着 欢乐的歌儿荡漾着：“家住儿在太谷 住汝儿就河北光村 就搭起了台唱秧歌。咱姐就妹走一（就）回，一个个红花绿袄实在美。”但是 谁知老天不作

美“，眼看得就南山顶上天色变得阴沉沉黑，叫一声那老天爷爷可别让那雪花花花飞。”老天爷爷终究还是开了眼“，云散那个天晴出太阳那个阳，咱姐妹就欢欢喜喜出村庄。”穿过了河，翻过了梁，眼前一片好风光。耳听得就北光村里锣鼓敲得冬冬冬响，直招得咱姐姐妹妹心慌脚乱赶路忙。”北光村的秧歌真红火，看得咱姐姐妹妹乐呵呵。”千姿百态的秧歌舞，火辣辣的人常情，惹得让人爱，美得让人迷，万种风情的秧歌戏，浓郁郁的生活味，甜处叫人乐出心花花，苦处叫人泣出泪蛋蛋。真格的是一会儿喜，一会儿惊，一会儿羞，一会儿悲，时哭时笑，忽羞忽怒，闹得这群傻傻的乡下妞“，顾不上坐，顾不上喝，不觉得腿困，不觉得饿。只怨那就阳婆婆早就往西山山落，直招得咱姐姐妹妹心慌意乱，没奈何，看不够的秧歌，叙不尽的情，咱姐妹一个个相跟转回程。”真可谓是：“走一（就）程，唱一（就）程，一路叽叽喳喳笑不停，猛然间那风搅雪花朝咱脸上呼呼呼吹，惊醒咱姐姐妹妹急忙往那村里飞。”

舞蹈洋溢着浓郁的生活气息，充满着强烈的戏剧性色彩。作者着力于强化中国民间舞蹈表演富于面部表情的艺术特点，巧妙地抓取少女们在看秧歌过程中随着秧歌的表演而变化的种种情态，选取了“喜看”、“惊看”、“羞看”、“悲看”等人们在观看秧歌时出现的一个个戏剧性的特点，将一群天真烂漫、活泼可爱的山村少女看秧歌时那种如痴如醉的神态揭示得淋漓尽致。同时作者注重以动态语言的独特韵味塑造人物，在那些扭身留头、塌腰翘臀、耸肩提胯、拧身挽手、勾脚拐脚、屈膝吸腿的夸张变形的动态形象中传达“乡情”、“土味”，构成舞蹈风格的幽默与诙谐，形成舞蹈独特的“野味”、“丑美”。不仅给人以美的享受，同时以独出心裁、独具匠心的语言特色，以夸张变形、化丑为美的风格特色，在当代中国民间舞的创作中产生较大的影响。

“秧歌”作为在中国民间流传最广的民间舞蹈形态，不仅蕴涵着中华民族文化的丰富内涵，亦显扬着中国汉族人民生命的活力与火爆。因此，中国人对“秧歌”的喜爱包含着中国人对自我生存状态的肯定，寄予着人们对于生活理想的企盼。编导正是立足于这一基点，在一幅《看秧歌》的生活美景中，表现出人们对生活、生命以及建立在其上的艺术的热爱。

因此，《看秧歌》最初由山西省歌舞剧院 1987 年献给山西省首届民间艺术节的《黄河儿女情》中的一个女子舞蹈节目。到 1987 年夏天，《黄河儿女情》在承德举行的华北音乐节演出中大获成功，又到《看秧歌》作为其中的优秀作品入选 1988 年中央电视台春节晚会，由此成为家喻户晓的舞蹈节目，在全国产生了深刻的影响。

《 残 春 》

男 子 独 舞

编导：孙龙奎、李玲

音乐：选自韩国民间歌曲和器乐曲

舞美：张静一、杜国政

首演：1988年

主演：于晓雪

团体：北京舞蹈学院

作品在沉默寂静中拉开帷幕。漆黑的舞台上出现了一个躬屈着身体的男子身影。随着一声闷锣，他跌倒在地，开始了对逝去青春的追忆。身体的扭曲和颤动，形象地表达出他追悔莫及的心情。长鼓的击打又使他仿佛恢复些许往日青春的活力，在一种伤感时光流失的歌声中，他向前探出手臂，似乎想要抓住什么，但又无所收获，怅然跌倒在地。舞蹈以对比强烈、极富情感内涵的人体动态形象和舞蹈结构，生动地表现了人们对青春的美好回忆和对时光如流水逝去的感叹。动作虽取材于朝鲜族舞蹈，但在运用传统民间舞蹈和古典舞蹈来刻画一位悲剧性的人物形象方面有独到之处。歌唱与舞蹈情感协调一致，动作洗练朴素，内涵丰富且引人深思。

该舞在1988年举行的第二届全国艺术院校“桃李杯”舞蹈比赛中获优秀剧目奖。于晓雪获民间舞青年组“十佳”演员奖。该舞还获得1988年文化部直属艺术院团中青年舞蹈演员新作评比演出优秀创作奖。

《木兰归》

女子独舞

编导：陈维亚、丁洁

音乐：根据豫剧《花木兰》唱段节选改编

舞美：贾殿润、张玉华、杜国珍

首演：1988年

主演：丁洁

团体：北京舞蹈学院

舞蹈根据著名叙事诗《木兰辞》和豫剧《花木兰》中的情节和人物形象创作改编。花木兰是中华民族富有传奇色彩的女英雄之一，相传她女扮男装替父从军12年，驰骋疆场，英勇杀敌，屡建战功。胜利班师后，可汗问她有什么要求，她说：“木兰不用尚书郎，愿借明驼千里足，送儿还故乡。”木兰辞谢了一切封赏，回到家乡后换上了女装。“出门看伙伴，伙伴皆惊惶，同行十二年，不知木兰是女郎。”作品以独舞的形式，以中国戏曲舞蹈中女子武舞的舞姿动态为主要素材，用流传很广的豫剧音乐唱段为伴奏，适当地融进了爵士舞等外来艺术的节奏。舞蹈没有演绎文学作品和戏剧作品中的情节，而是充分发挥舞蹈的特长，以集中抒发花木兰从战场归来后的满腔豪情为艺术目的。丁洁的表演神采飞扬、英姿飒爽、俏而不浮、节奏铿锵，成功地塑造出了花木兰巾帼英雄的舞蹈形象。

该作品在1988年举行的第二届全国艺术院校“桃李杯”舞蹈比赛中获优秀剧目奖，丁洁获中国古典舞成年组女子第一名。

《 潮 汐 》

现代集体舞

编 导：王 玫

音 乐：亚 尔

首 演：1988 年

团 体：广东舞蹈学校现代舞班

编导家王玫自己说 当从影片《男人的世界》中听到作曲家亚尔的《潮汐》便萌生了跳的愿望 想把自己的情感融在这支乐曲中。所以 如果说她是在有意地编舞 不如说她是在寻找自己的情感经历。另外 她对舞蹈形式有着特别的感受 她发现最让她感动的是中华民族从千年苦难中获得的深沉的情感 这种独特的情感所升华的各种艺术使中国人在艺术形式上的创造独具一格。此外 艺术家只有相信自己的眼睛及其观察才具个性和创造性。用舞蹈表达在《潮汐》中的情感，用《潮汐》表现作者对舞蹈形式的追求 在情感与形式中显现舞蹈家的个性创造 最终揭示出现代人心中的《潮汐》运动 或许可以算做《潮汐》创作的精神内核。

蓝色的灯光照射着舞台 融合着音乐暗喻着大海的急促、紧张而严峻的气氛。剪影中的舞者，一个、两个、三个、数个 急奔又戛然转换，缓缓而行 不规则地从一端到另一端 相向交错 川流不息 我们视觉中的“大海”并不平静 时而有暗涌运动。终于 舞者形成一排兀立似水流的积聚形成一排波涛升起而后又逐次地降落。浪花带着涌动 舞者

俩俩碰撞 随后如水珠分裂般地散开 ,下沉 瞬间的静止.....而浪欲静而波不息 双人舞以加强幅度的动态在舞台中心流动 让人联想起大海中那个急剧旋转的漩涡。接下来 舞者的脚步放松放慢“大海”在静态中亦带着不可抗拒的意志。舞者的流动加快 ,一个接一个地吸腿跳跃 但重力向下 强化着大海的意志和沉重。后浪推前浪 前浪引后浪 ,终于 16位舞者聚集在舞台 形成一个个潮汐运动。抡臂、甩发、旋转、跳跃 波峰接着波谷上升的是信念与决心 失重、平衡、跌落、升腾 潮涨潮落不落的是意志与激情。强与弱、快与慢、动与静、流与止、高与下、多与少、大与小、张与弛以及齐与散 在动态元素的对比变奏中揭示‘大海’的‘潮汐’的气质内涵 把心中奔涌不息的潮水般的激情向海滩铺展

王玫用自己的眼睛对人体动作进行着有意味的选择 ,并在这种选择的成功与积累中表达了舞蹈家对舞蹈的本体探索的观点。舞蹈表现的内容固然重要 但如何运用自身独特的语言成功地表现 才是艺术能否达到境界的关键。王玫把注意点放在人体动作意味的开掘与选择 并十分敏锐地选择了那些不断流动 重力向下 带着矛盾冲突的走动、跑步、跳跃和旋转 选择了那些带着沉思和坚定意志的转头、甩发、俯背与仰身 建构出不断变幻的动态形象 准确地揭示出现代人充满自信、充满力量而又充满矛盾运动的丰富而复杂的内心世界。用舞蹈表现《潮汐》 王玫并不是头一份 但在‘潮汐’运动的浪潮中却是极有个性与创造性的一个波峰 在推动中国现代舞运动的浪潮前进中起到推波助澜的作用。

该作品荣获 1988年第二届全国艺术院校青少年‘桃李杯’舞蹈比赛优秀创作大奖。

《 长 城 》

群 舞

编导：范东凯、张建明

作曲 叶小钢

舞美 韩春启

首 演：1989 年

主 演：高宾、丁 红等

团 体 北京舞蹈学院

幕启 在舞台后部竖立着一个高大的建筑脚手架，一群裸露脊背的男子凝滞其上，做出肩扛、搬运、推动等姿态造型。许多人似砖石般“堆集”在一起，他们依次向舞台前部滚动，依次起立，然后集中成一堵“人墙”。接着，出现了摆肩退步、晃身顿立的主题动作。他们分散开去，在舞台各个角落分组或单独地做各种劳动动作，有的旋拧身体，似承受着巨大的压力；有的高高跃起，似想挣脱无尽的筑城苦役；有的与同伴连臂蹬步穿过舞台；有的急速靠拢像一尊石岩。一位女子出现在众多男子的面前，使舞蹈的情节向纵深展开，原来她是来寻找亲人的，但当她碰到那男人的身躯时，却发现他双目已然失明，他们紧紧地拥抱着，回忆那曾有过的青春和爱情。这段双人舞是这部大型舞蹈的核心舞段，包含着对往日甜蜜的柔情追忆、分离思念的相互诉说、无法承受的痛苦现实和茫然不知的未来等等，激情、愤怒、茫然、呼喊的动作姿态反复出现，层层递进，给观众的情感以强烈震撼。男子群舞再度出现，主题动作和主要造型以变形的方式重复着、发

展着 舞蹈结束时 人体与高高的架子又组成一个凝重的多层次的造型 与开场时遥相呼应。

这部作品着意刻画了创造伟大业绩者们的艰辛、痛苦、希望与激情 以及那崇高的牺牲精神。舞蹈内涵深刻 风格凝重而大气 编排讲究章法 演员表演亦很投入。该舞在 1989 年获文化部直属艺术院团舞蹈评比优秀剧目奖 同年在北京市舞蹈比赛中获创作一等奖、集体表演奖 领舞演员双获表演二等奖 同时获北京市庆祝建国 40 周年文艺作品征集评比一等奖 领舞获表演奖。

《 祝 福 》

四幕芭蕾舞剧

（根据鲁迅同名小说改编）

编剧：蒋祖慧、刘廷禹、陈敏凡、蒋维豪

编导 蒋祖慧

作曲 刘廷禹

舞美 郑越洋

首演：1981年 6月27日

主演：郁蕾娣、武兆宁

团体 中央芭蕾舞团

舞剧《祝福》为纪念鲁迅诞辰 100 周年而诞生在芭蕾舞台之时 穿足尖鞋的祥林嫂便袅袅婷婷地走到人们眼前。她虽然不大像鲁迅笔下苍老垂危踽踽独行的老妪，但无可争议的是从一部中国文学名著翩然而出的主人公，有着中国人塑造自己时那份天性，那种老祖宗传下来的思维定式、情感脉络以及表达方式。芭蕾舞中的祥林嫂尽管挺洋气，然而在洋人眼里她却十分的“中国”。因此 她曾频频亮相于亚、非、欧、美各大洲的剧场，也获得了自己同胞的认可。特别是其第二幕在全剧已久不上演的情况下 延伸并取代了全剧的生命。

《祝福》是 20 世纪 80 年代 由于特殊的历史原因僵化并自我禁锢的时代刚结束）首先在中国推出的心理描写的一部舞剧。它承续了国际上这一创作趋势 在第二幕的重点舞段——祥林嫂与贺老六的双人

舞及各自独舞中 以中国式的情感递进 很细腻很精心地演绎了一段人物性格、理念和情感碰撞的过程 被绑缚着前来成婚的寡妇祥林嫂，誓不二嫁地头触桌角以自戕，使得贺老六顿陷尴尬境地——用积攒多年的血汗钱 娶 来的媳妇 竟是一个为暴力胁迫且性情刚烈的弱女子 于是她的去留便成为摆在贺老六面前的十分艰难的选择。以他的善良是不愿也不能强使祥林嫂留下来 而从他的苦境与同病相怜的感情出发 他又多么盼望和需要她留下来。同样 苏醒过来的祥林嫂也面临一次人生选择 要么遵从理法观念 这已形成她身上根深蒂固的自觉 宁死不改嫁 要么服从内心的渴求 与一个敦厚善良、对自己体贴理解的男人相依为命。何去何从在二人心中似沸水翻腾 并以舞蹈的形体韵律表达出来。舞台上人物一来一往 都是循‘抉择’而展开的 那便是作者描画的人物之心理轨迹。

心理描写在舞剧发展中呈现重要一页 是近几十年编舞家的执意探索。《祝福》的特色之一便是中国式的表达 即用情感递进、层层剥笋地展示心理变化 如有一条潜线浓浓淡淡、淡淡浓浓地勾画下来 使我们看到 体贴、同情、谅解对方在男女主人公情理转折中发生着巨大作用 这是中国的道德观合着东方的含蓄在舞台上泛起一道雅辉 最终解决了两主人公的难题。

无独有偶，同一时期中国的芭蕾创作，尽管选材、风格、体式、手法有异，但注重心理描写的趋向却不约而同地一致，这一点颇耐人寻味。

什么时代就产生什么样的文艺作品 产生《祝福》的时代 也即《林黛玉》、《魂》、《雷雨》、《家》等舞剧相继问世的时代 正是‘文革’结束不久 整个社会有如噩梦初醒 沉入了深刻的反思。对十年浩劫有切肤之痛的文艺家们 反思之深入和广泛 对创作产生了巨大的影响。他们以

特殊的敏感和表达方式 以社会责任感和历史责任感 催动创作才情 不可遏制地喷涌而出 发散着‘文化荒漠’时期的沉重积累 其中也包含对题材、内容、体式、方法、技巧等各方面的全新认识。在舞剧创作领域,一个深刻的变化即是对所谓‘样板戏经验’的反叛。《祝福》及其同时代作品的诞生 把舞剧创作触角延伸到了生活更深层的角落。从人出发而不是从政治概念出发 刻画人的共同本质 是这些舞剧所表达的新的舞剧观。然而 就艺术家本身而言 良知和本能的觉醒或许早已萌生内里 只是压抑着未敢表露而已。因此 真正的解释应该是 他们的灵感激发既是对时代呼唤的回应 也是其内省启悟使然。《祝福》编导就谈到过 她的创作动机直接来源于苦痛的经历。在‘干校’的漫长日子里 她反复思索 痛感‘盲从’这种现代愚昧对人的精神摧残 不亚于旧礼教对祥林嫂的迫害。当人失去自我思考和判断 就等于鲜活的生命被扼杀了。从鲁迅笔下的祥林嫂 她看见了自己及同代人的影子, 有种使命感迫切要求将之诉诸舞台。这是深层的悲哀 也是深层的觉醒。《祝福》酝酿构思的过程 就是用当代目光与心灵对一个旧故事的过滤。“文革”使作者获得一项副产品——多了一层批判的心性 再不像她参加创作《红色娘子军》时那样 充满单纯的理想主义与超然的浪漫主义了。

总括而言,20世纪80年代初一批心理结构的舞剧的出现 对中国芭蕾发展的价值是不容低估的 其意义全不在于创作技巧的应用如何时髦、如何先进 而是揭开中国芭蕾历史新一页。祥林嫂的人生转折也为中国芭蕾的历史转折提供了一个起点 将来回顾中国芭蕾发展 人们不会忘却这衔扣历史长链的一环。

作为一幕成功的芭蕾 舞剧《祝福》第二幕的艺术构思、戏剧处理以及场面调度是颇具特色的 譬如一开场 是乡亲们为贺老六娶亲而

忙忙碌碌 喜庆气氛笼罩着小山村。编导对此高浓度的渲染 是为接踵而来的悲剧做铺垫——当婚礼在人们兴致勃勃地要看新娘子的面貌而推向高潮时 祥林嫂被反绑的形象突然出现在人们眼前 而且在人们尚未省悟的瞬间 她又忿不欲生地朝桌角撞去……婚礼顿时演变成了悲剧。这种强烈的对比 无疑增强了艺术感染力。此外 编导在吸收中国民间舞蹈、在借鉴民间风俗如‘揭盖头’等方面 也力求体现中国风味。剧中三次‘揭盖头’的处理就很有戏剧效果 每演至此 剧场都爆发会意的笑声。

《祝福》在于 1980年北京举行的文化部直属院团观摩评比中 该剧第二幕获编导、表演一等奖 作曲、舞美二等奖。在 1995 年举行的“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比展演中 获经典作品提名奖

《 雷 雨 》

三幕芭蕾舞剧

（根据同名话剧改编）

编导：胡蓉蓉、林心阁、杨晓敏

作曲：叶纯之

舞美：杜时象、朱士场、张小舟、程漪云

首演：1981 年 10 月

主演：杜红玲、石钟琴、魏金宇、汪齐凤、

凌桂明、杨新华

团体：上海芭蕾舞团

“芭蕾舞剧《雷雨》是富有吸引力的艺术创作 它的成功 不是因为过去有个常演的戏《雷雨》 可以模仿可以抄袭。而是打破话剧《雷雨》的框框 用芭蕾的语汇 把它重新写过。”——这是戏剧大家、话剧《雷雨》原著者曹禺对上海芭蕾舞团创作演出的三幕芭蕾舞剧《雷雨》的评价 可谓中肯而精辟。从根本上说 芭蕾舞是视觉艺术而非语言艺术。所以 真正的芭蕾舞剧艺术创作 是精心策划和精心设计 借助氛围的营造、情境的描绘、事件的演化 把人物圈定在其中并给予他们行动或行为的条件 而把他们要说的什么“话”压缩到最小程度。于是观众在理解了特定环境、特定事件、特定氛围之后 对于身处其中的角色应该怎样想、怎样说、会做出什么反映便有了了解 而不在于他或她确切地说了什么。

舞剧《雷雨》的创作者深谙此理 他们没有被动地受舞剧无言性制

约 而是经过对原著的剪裁与取舍 突出蘩漪与周萍、周萍与四凤的感情纠葛 以此为主线牵连其他登场人物 既抓住了原著精髓又发挥了芭蕾艺术的特长。同样 侍萍与周朴园、周冲与四凤、蘩漪与周朴园也都是以多角的各色各样的感情牵连在一起的 正符合舞蹈“长于抒情、拙于叙述”的特性。

将一部底蕴深厚的话剧搬上芭蕾舞台的《雷雨》 仅八个登场人物活龙活现地演化了性格的对峙、感情的冲突 因而心理活动成为舞台表演的主要根据 其中尤以蘩漪形象最突出 绵密的舞蹈运行 凸现了她的复杂和多层次的内部世界。幕起处 若明若暗的空间隐现一对男女——周家大少爷周萍同其继母蘩漪偷情幽会 这一幕恰巧又被仆人鲁贵看见。这就是话剧里借鲁贵的嘴描述的那场“客厅闹鬼”。舞剧将原剧鲁贵“所述”(即观众所闻)改为鲁贵“所见”(也是观众所见)时态由“过去时”变成“现在进行时”结构成一场戏呈现在舞台。这也是舞剧创作的一个特别重要方式。

《雷雨》的开头设计了如上的序幕 创作者的用意并非局限于交代个别角色的行为与关系 而是制造一种气氛 借以勾勒出全剧的基调(亦即时代背景)阴暗幽深的周公馆里处处藏污纳垢 是一个浓缩了的社会畸形变态的家族 每一天都在上演着“闹鬼”的丑剧。因此寓意深长的序幕起到了观照全剧、提纲挈领的作用。舞剧的其他场次也着意于营造气氛而非述说故事 这才透过蘩漪喝药揭示其人性的被压抑的痛苦 四凤怀春画出纯真少女的天真无邪 雷雨之夜的多角冲突爆发把周家从飘摇推向崩溃。

《雷雨》不用芭蕾语汇讲故事 却用它塑造了八个个性鲜明丰满的人物 其间错综复杂的关系所构成的戏剧矛盾 正是不同典型性格之间的冲突。例如对蘩漪这个人物的多侧面描写 是以几段内涵不同的

双人舞和独舞展开的 很细腻、很确当又很精彩。她与周萍单独在一起的双人舞是疯狂的病态的——放肆大胆犹如浑身燃烧着不顾一切的欲火 让人感到与其说是爱的幸福外化 不如说是饱含报复的快意的宣泄。当她发现寄托了自己全部情感的周萍竟与使女四风热恋时 心中的怒火比欲火烧得更烈 但又不能发泄出来 于是她的独舞的体态、动作扭曲夸张 活脱脱地画出痛楚与仇恨相杂的畸形心态。待到面对周萍时 她却没有勇气对他进行质问诘难 而是哀告乞怜 祈求周萍回到她的身边 卑微之状令人厌恶。在这个没落家族矛盾冲突白热化、表面化的时候 每个人都看到了分崩离析的前景 蓼漪绝望无助地当众亮明与周萍的私情，就像在湍急的漩流中抓住一根稻草妄想借此活命。舞剧塑造了蓼漪这个悲惨的形象 通过揭示她个性的舞蹈 我们看到 这一个 被压抑的人性是怎样不屈而扭曲地伸展的。作为被侮辱被损害的她是值得同情的 但她所取的方式又是可悲的 虽然她的抗争与反叛表现出炽烈的追求个性解放的性质 然而她却没有也不可能超越自我。

《雷雨》中同样用双人舞的语汇描写四凤的恋情 却完全呈现另外一种格调。四凤开朗纯真 无忧无虑 初恋少女的甜美憧憬闪动在舞蹈流程中 举手投足都含有玉树临风般的喜悦。她是这样富有感染力 以至熟谙风月的周萍也被感应地表现出了几多真挚、几多纯情。着墨于上述爱情对比的《雷雨》像是把两滴水滴在同一平面玻璃上 由于光线投射的角度不同而映照出不同的影像。描写这些不同 构成了舞剧的大部分内容。值得一提的是，《雷雨》着意规避了雷同的舞蹈语汇 使舞蹈语言和舞蹈形象呈个性化 这也是十分难得的。全剧没有设置群舞 也没有穿插表演性舞段 仅用独舞、双人舞或交响式的几个人同时舞蹈 紧紧围绕八个登场人物展开对比、反衬、交融、整合 推进剧情发

展，这在以往舞剧中是不多见的。

芭蕾舞剧《雷雨》的成功 标志着中国芭蕾表现现实主义题材方面的又一次突破——用‘不说话的艺术’将‘说话艺术’之精品透彻地体现在舞台上 使得芭蕾选材扩大到揭示社会生活更深层的优秀话剧作品，《雷雨》也因此闪烁出独到的光辉。《雷雨》上演之后 在京沪舞蹈界都赢得了不同寻常的赞赏 正像曹禺先生所断言的：“这出舞剧将在千百个舞剧中占一个显著的位置。”

《林 黛 玉》

四幕芭蕾舞剧

（根据古典小说《红楼梦》改编）

编剧：陈湘、李承祥、王世琦

编导：李承祥、王世琦

作曲：石夫

舞美：马运洪、郑越洋、朱小刚

首 演：1982年 9月

主 演：于娅娜、姚碧涛、沈培

团 体：中央芭蕾舞团

把中国古典名著搬上芭蕾舞台 是新时期中国芭蕾创作者们共同寻找并努力开拓的一个题材源泉。四幕芭蕾舞剧《林黛玉》就是依据古典文学名著《红楼梦》改编的。在这部舞剧里创作者力图反映原著精神 同时又在艺术领域进行了新的探索。《林黛玉》的全剧以序幕‘读曲’和‘祝寿’、‘定情’、‘葬花’、‘魂归’等四幕戏组成 1981年以“黛玉之死”命名的第四幕首先问世，则是全剧中最具特色和最有创意的一幕。它借用电影的意识流手法 凭借时空自由转换的技巧 将黛玉弥留的瞬间展示为幅度宽广的舞台画面，把主人公殚精竭虑追求爱情的情态描绘得栩栩动人，“宝黛悲剧”的根由也便揭示出来 因此构成一幕风格独特而完整的舞剧。

“黛玉之死”幕启时 先声夺人的悲怆的旋律 把人们带到了潇湘馆。两扇寒窗 几枝冷竹 勾勒出“惟有竹梢风动 月影移墙 好不凄凉

冷淡'的气氛。条条帐幔垂悬 更增加了冷寂和压抑。一身缟素的黛玉孤独地躺在病榻上 在呻吟 在挣扎。病魔缠身 死神的阴影隐隐而现，黛玉以她那羸弱的身躯艰难地与死神搏击。不，应该说是她那叛逆精神在与强大的封建势力抗争。帷幕一拉开，“黛玉之死”就以强烈的悲剧色彩 生动的艺术形象 阐发了舞剧的主题而攫住了观众的心。观众以同情的目光注视着主人公 止不住的咳喘 多么艰难痛楚 啊 还有咯血 只见掩口的丝绢上留下了惨淡的鲜血。正是这块丝绢 上面存留着黛玉“五内沸然 余意缠绵”不顾“嫌疑避讳”写下的行行诗句。一方手帕勾起了美好的回忆 黛玉那表情、那舞步流露出了欣喜。于是在黛玉的想像中、幻梦里 也就是在观众的眼前 重现了痴情公子对林妹妹的关怀、挚爱之情——梳发、戴花、覆衾、拭泪 多么纯真、多么美好的爱情双人舞。

喜庆的乐曲远远飘来 黛玉又陷入幻觉 于是喜堂景象缓缓展开：对对莲花宫灯引出一双新人——漠然的宝玉和端庄的宝钗，这是一段不谐和的双人舞，游离于婚礼之中的是一股黯然的意味，令人信服地标出宝玉、宝钗之间理想的差距。黛玉抑制不住地奔来 在舞蹈的流程里 三人各自的痛苦心境得以充分体现。

这一景象也消失了，命运乖蹇的才女再也经受不住这沉重的一击 黛玉在呐喊 在诘问上苍：人间何以如此不平？她拼就最后的气力 扯起披风在身 要挣脱这罗网，“质本洁来还洁去”。但是 左一道、右一道帷幔压下来，把黛玉死死缠定，象征着万恶的封建势力毁灭了她的理想 并扼杀了她的生命 残忍地埋葬了这时代的叛逆——这就是“黛玉之死”告诉我们的 它抓住了小说《红楼梦》的核心 用短短的一幕戏阐发了原著的反封建主题。

“黛玉之死”是以黛玉为主体的戏 舞台上所呈现的是她的流动的

意识 她的内心剖白、情感外露。或者说 是将她的所思所想化为了可视性舞台形象。例如舞剧的全部登场人物除紫鹃以外 都以主人公幻想视听中的影像出现 所有场景也都是黛玉的想像和幻觉的体现。因而 舞台布景虽无变化 人物、场面、舞蹈图形的变化及其内涵却是丰富多彩的。而且 这些往来自由的人物 变化自然的场面 形成浑然一体的艺术结构与艺术风格 笔法简洁而寓意颇深。再如 宝玉和宝钗的婚礼场面也是从黛玉幻梦切入的 犹如黛玉的主观镜头 因此是那样地缺乏喜庆气氛，只是用素描淡抹以求得与整幕的悲剧色调相一致。显然这是黛玉头脑里的产物 从中我们可以体会编导艺术处理的深长意味 即在整个大观园中 只有宝、黛互视为惟一知己 所以在黛玉眼里 同时也在观众眼里)思想情感追求皆格格不入的宝玉、宝钗的结合只能是这个样子。《红楼梦》原著里 为宝玉‘冲喜’的骗局 最终不也是以悲剧收场吗？黛玉之死’的创造者是在深刻理解原著的基础上，得出婚礼亦是悲剧的命题 然后将这一命题化为主人公的幻觉呈现在观众面前 可谓匠心独运。“黛玉之死’的特点正在于此。

“黛玉之死’是一幕抒情悲剧 寓理于情之中 寓情于美之内 充分展示芭蕾艺术高雅、抒情、写意、旷远的品格。在舞剧结构方面 它扬弃了繁缛的情节安排 而以人物情感与思维的流动为主干 把现实和想像糅合在一起 时空转换 异常流畅 登场人物亦呼之即来 挥之即去。同时在人物造型方面 编导者采用了芭蕾与中国民族传统舞蹈韵味相结合的方式 丰富的芭蕾舞蹈语汇 为塑造人物提供了可兹选择的表現手段。例如黛玉的姣好的形象 是用延伸致远的长线条伫立、纤巧轻盈的足尖碎步、大幅度跨越和飘洒的旋转为基本材料构成的 把主人公装点得典雅秀润，一派大家风范 揭示内心活动又十分细腻。编导者多采用芭蕾独舞、双人舞、三人舞 演员多的群舞场面也只出现一

次 极少的哑剧也力求舞蹈化 这些都与舞剧的整体风格相一致。黛玉的两段独舞是刻画人物的主要段落 编舞设计着重于心理描写 动作含意是虚拟的 只求表达人物的总的情绪 而无明确指向 不追求一举手一投足说明什么意思 这种写意风格贯串于整幕的结构和舞蹈设计之中。突出的一例就是十分精彩的黛玉、宝玉、宝钗的三人舞 在同一音乐中 三个人物以不同的动作、身段和舞蹈技巧抒发各自内心的痛苦 表现出他们之间的感情纠葛、观念冲突 从而点化出宝、黛爱情悲剧和所谓‘金玉良缘’的婚姻悲剧。这段舞蹈立意清新 富于想像力 舞台调度也别具一格 是新的交响乐式的编舞法在我国舞剧舞台的成功应用。

“黛玉之死”的音乐创作、美术设计均忠实于整体构思 是围绕着舞剧人物命运、性格展开的 达到了风格的统一。作曲家采取交响乐曲式并糅进一些现代技法塑造人物形象 深化了主题思想而避免图解式的音响效果。舞美设计的写意风格 正与舞蹈结构贴切 寥寥数笔 既渲染了气氛又衬托出人物心境 在舞剧最后结尾 层层幔帐纷纷坠落，象征着封建桎梏——似绞索 像罗网 最终也没有放过它的叛逆者。

“黛玉之死”是一幕充满浪漫主义色彩的芭蕾 它处处着眼于大处落墨 练达、明晰 在给予观众视觉、听觉的直接感受之外 还留下了宽广的余地 任你去体味、去遐想 犹若一首深沉的抒情诗 吟诵之罢 余韵不尽。

“黛玉之死”体现了原著的精髓 亦即原著的全旨涵盖了全剧 所以至今仍不断上演 成为代表《林黛玉》全剧的保留剧目。

该剧第四幕在‘中华民族 20世纪舞蹈经典’评比展演中获经典作品提名奖。

《 蘩 漪 》

独 幕 舞 剧

编导 胡霞飞 华超

作曲：张卓娅、秦运蔚、王祖皆

舞美：罗维汉、吴德时

首 演：1982 年

主 演：森小凤、华超、周冬鸣

团 体：前线歌舞团

独幕舞剧《蘩漪》根据曹禺著名话剧《雷雨》改编。编导对原作的社会背景、主题思想做了认真的研究，根据舞剧的规律，减去了鲁大海、周冲、鲁贵三个人物，突出了蘩漪与周家父子（周朴园、周萍）的矛盾，因而情节紧凑、单一清晰。戏剧矛盾围绕着蘩漪的命运展开。蘩漪的形象极为突出。全剧只有蘩漪、周朴园、周萍、四凤、鲁妈（侍萍）五人，长达 40 分钟，不分场次，由自然衔接的若干段落组成。舞剧中没有华丽的服装、布景，没有场面壮观的群舞，没有托举或高难度的技巧，而是以深刻揭示人物的内心世界来征服观众。

幕启，简洁的舞台悬挂着一幅巨大的黑纱幕。此时乌云滚滚，电闪雷鸣，下垂的黑纱曲曲弯弯，仿佛是一座阴森森的坟场。黑纱幕升起，剧中的五个人物以不同的造型全部登场亮相。然后，静止的人物一个个活动起来，形成一段以蘩漪为中心的五人舞。蘩漪与他们相遇而舞，展示人物各自的性格和她们之间的关系。接着是周萍与蘩漪的双人舞。周朴园不准深感郁闷压抑的蘩漪打开门窗，而逼她服药。周萍乘机

迎合勾引 俩人陷入爱的迷恋中。不久周萍又另寻新欢 迷上了四凤 (周萍与四凤的双人舞) 蘩漪深受周家父子两代人的污辱 认清他们的伪君子的面目 爱与恨在她心中燃烧 由蘩漪与周朴园、周萍的三人舞 后转为周氏父子的双人舞) 鲁妈来到周家 形成鲁妈与四凤的双人舞及与周萍、蘩漪的四人舞 周朴园与鲁妈 侍萍 相见 丑事暴露 四凤惨死 周萍自杀 蘩漪疯癫 五人舞) 悲惨的结局中看似乌云压顶的大黑纱幕徐徐落下 又覆盖在不同造型的五个人物身上 舞台上像坟场样的寂静、昏沉。突然 雷雨交加 似乎在为这人间悲剧呐喊、哭泣。

将名著《雷雨》改编为舞剧《蘩漪》是一次大胆尝试 也是一次成功的试验。编导抓住原著中主要的思想锋芒和精髓 无情地揭露以周朴园为代表的封建资产阶级家庭的罪恶 昭示着那个灭绝人性的旧制度必然走向灭亡。编导成功地把传统戏曲中以虚代实的写意手法与西方现代艺术中“意识流”的表现手法有机地结合在一起 淡化情节 以描写人物内心世界为主轴 舞台上时空自由转换 以独特的创意 流畅而富有表现力的舞蹈 加之与音乐、舞美手段巧妙地结合在一起 创造了一部 20 世纪 80 年代具有开创意义的中国现代舞剧。

舞剧中在表现人物心绪的变化方面获得极大的成功,如“闹鬼”后 周朴园的出现 实质上是蘩漪与周萍恐慌心理的展现 表现遭周萍遗弃后蘩漪悲恨交集的心情时,是通过天幕前出现的不断交错晃动,时而是周朴园、时而是周萍的身影 诉述她被周家父子凌辱的悲愤之情。洗练的手法 浓浓的感情 这正是舞剧艺术独有的艺术魅力。

舞剧《蘩漪》的出现 标志着中国舞剧编导们思想更趋于成熟 标志着中国舞剧艺术正朝着多样性方面发展 它预示着中国舞剧艺术的发展将有着一个更加美好的未来。

《珍珠湖》

六场大型舞剧

编导 赵荣文、俞智先(满族)、李世忠、代文郁

作曲：杨志忠、刘连生、霍存慎等

舞美：滕升茂、徐世民

首演：1982年

主演：洪绍义、张丽珠等

团体 辽宁省歌舞团

这是我国第一部大型满族舞剧 根据满族民间传说编创。

全剧共六场。序幕“得珠放珠”第一场“湖畔定情”第二场“入湖求亲”第三场“婚礼失珠”第四场“长夜待明”第五场“妖洞搏斗”第六场“化石寄情”。内容表现长白山下一弯湖水之滨 居住着勤劳勇敢的满族人民。一天 青年农民舒东阿在湖中捞得一颗美丽的珍珠 为了不让妖魔犷胡子夺走 他又把珍珠放入湖中。妖魔大怒 将舒东阿打入湖中。被救的珍珠原来是珍珠国的塔娜公主 与舒东阿从此相爱。结婚之日 妖魔掠走了新娘头上的珍珠 公主立刻双目失明。舒东阿为救公主与妖魔几番较量 妖魔假意还珠后 又乘舒东阿不备 挥魔巾将其擒住后囚于魔窟 并诡称舒东阿已死。公主轻信谎言 愤然摔珠自毙。舒东阿被萨克萨哈仙子们搭救后除灭妖魔 赶至湖边 得知公主已死 悲痛万分 他抱起爱妻向湖心走去……忽然 一对石峰从湖底升起 湖中出现了满湖鱼虾、满湖珍珠的奇观。从此 此湖遂被称做珍珠湖。

编导在编创过程中收集整理了大量濒于失传的满族民间舞蹈资

料 同时对满族文化、历史、生活、习俗、劳动等进行了认真地研究 从中提炼、创作了大量舞蹈动作。如满族妇女穿着独特的‘花盆鞋’表演的‘寸子舞’ 娴静、优美、潇洒大方 具有浓郁的满族特色。

《仿唐乐舞》

大型乐舞

总体设计：苏又、黎琦、陈增棠

总导演：苏文、史亚男

编导：史亚南、郭冰玲、大西、王乃兴、张勇、
张桃叶、孙明珠、毛改华

作曲：张文纲、施光南、陈增棠、安志顺、杨杰明等

舞美设计：安华

首演日期：1982年

主演：郑凯、高范平、冯健雪、安志顺等

团体：陕西省歌舞团

在我国古代有一种被称之为“乐”的表演艺术形式，这种融音乐、舞蹈、诗歌于一体的艺术形式，其特色就是载歌载舞、声情并茂，既可抒情，又可叙事，表现手段自由灵活，题材选择比较广泛，同时，又有较为强烈的审美感染效果。因此，从古到今深受我国人民群众欢迎。20世纪80年代以来，中国艺术家们本着弘扬民族文化的精神，深入挖掘民族音乐舞蹈的宝贵遗产，依据有关文字史料，以及古代遗存的壁画、岩雕和墓室石刻中的舞蹈姿态，在尊重历史的前提下，进行了艺术再创造，从而展露出古代乐舞的风采。《仿唐乐舞》就是较早出现并受到广泛好评的一部。

这部乐舞由14段音乐、舞蹈组成。舞蹈部分有：《燃灯舞》、《观鸟扑蝉》、《柘枝舞》、《剑器》、《白紵舞》、《面具金刚力士》、《踏摇娘》、《踏

歌》等。整部作品既是一个完整的艺术作品 各段又可独立进行表演。演出采用唐宫梨园弟子向皇帝和各国使节、四方宾客呈现歌舞的方式 由“教场使”吟颂报幕来连接各段乐舞 形成一个表演整体 展现出唐代多姿多彩的乐舞艺术精华。《观鸟扑蝉》是编导将唐章怀太子墓室内一幅表现宫女生活的壁画《观鸟扑蝉图》通过优美动人的舞蹈 揭示了三位身居深宫的少女 孤寂苦闷 身不由己的内心世界。《白纛舞》主要以长袖的造型和飞舞创造了典雅飘逸的少女舞蹈形象。面具舞蹈《金刚力士》全部运用打击乐伴奏 节奏鲜明 气氛热烈 舞姿雄健有力 风格古朴浑厚。由于《仿唐乐舞》是 80 年代初最先出台的新编仿古乐舞 所以受到艺术界、尤其是音乐舞蹈界的普遍关注。

《编钟乐舞》

大型乐舞

总体设计：蒋桂英、楚焕文、杨岚、刘有才、沈洪泽

文史顾问：谭维四

音乐顾问：杨匡民

作曲：许洁如、熊敏学、彭先诚、龚国富、黄梅生、赵昌光、刘民则、
罗伦常、万伟华、田世昌、尹维鹤、姚明忠、郑丹清、李光明

编导：梅乾先、段树屏、杨凤先、熊干锄、赵卫平、陈梅、王珊

舞美设计：李春人、苏尚洲、杨怀祖、刘忠源

首演时间：1983 年

主演：陈良友、陈俊华、陈康平、柴小林、马力增、张小红、郑丹、
周 敏 等

团体：湖北省歌舞团

1978 年具有鲜明楚文化特色的曾侯乙编钟、编磬等 124 件古乐器在湖北省随县出土。这座距今已有 2400 多年历史的“地下音乐宫殿”的发掘，引起了国内外有关人士的关注。

为反映这一古代文明的奇葩，湖北省歌舞团的艺术家仿制出一批古乐器，并同时创作演出了《编钟乐舞》。这部乐舞由《钟磬古乐》、《祭祀乐舞·迎神》、《乐歌·橘颂》、《农事组舞》、《祭歌·国殇》、《武舞·出征》、《古乐演奏》、《房中乐》、《大飨礼·楚宫宴乐》等九段组成。以歌舞乐相结合的艺术手段，从祭祀风俗、农事、争战、宫廷宴乐等方面形

象地反映出了公元前四百多年荆楚地区的国势民情和文化丰采。《祭祀乐舞·迎神》表现楚人唱着颂歌 跳着巫舞 以愉悦上皇 祈求福佑。《武舞·出征》表现了楚军出征前的昂扬斗志。《农事组舞》分四段：“山猎”、“采桑”、“渔猎”、“耕耘”表现了楚地巴人狩猎获丰收的欢乐情绪和以既独特又夸张的舞姿，表现出了少女们劳动的愉快心情。舞姿系参照曾侯乙墓文物图案和战国铜壶纹饰而作，风格鲜明而突出。《大飨礼·楚宫宴乐》为女子群舞 突出了细腰长袖的楚宫舞风 领舞者挥舞丈余长袖 如彩虹当空 似翠鸟翱翔 展现出盛楚宫廷绚丽多彩的乐舞场面。

《中国革命之歌》

大型音乐舞蹈史诗

1984年9月，中华人民共和国成立35周年之际，音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》在北京中国剧院隆重演出。这是继《东方红》大歌舞之后，又一部高奏主旋律、进行爱国主义和革命传统教育的革命史诗。是一幅中国革命斗争史的壮丽画卷，是一曲对无数革命先驱英勇献身精神的热情颂歌。参加这部大型音乐舞蹈史诗创作演出的有首都和部分省、市、自治区及解放军共68个单位的1300多名创作人员、演员、工作人员。

整个作品由序幕、一至五场（共21段）尾声组成。序幕《祖国晨曲》霞光初照，男女青年在雄伟的长城下翩翩起舞，抒发时代的豪情，迎接祖国的黎明。凝缩中国革命史实的巨型雕塑幕合拢，人们在庄严肃穆的气氛中缅怀先烈，回顾这部惊天动地的中国革命史。第一场《五四运动到建党》由“苦难的中国”、“五四运动”、“中国共产党诞生”三段组成。第二场《北伐到井冈山会师》由“北伐号角”、“四一二政变”、“南昌起义”、“井冈山会师”四段组成。第三场《长征到解放战争》由“长征”、“游击战”、“七大”、“解放战争”四段组成。第四场《建国到粉碎“四人帮”》由“开国大典”、“祖国颂”、“粉碎四人帮”三段组成。第五场《十一届三中全会到十二大》由“三中全会”、“春回大地”、“创业者之歌”、“科学的春天”、“海底焊花”、“祖国的钢铁长城”、“幸福的儿童”七段组成。尾声是《向着光辉灿烂的未来前进》。

《中国革命之歌》在艺术表现上以音乐舞蹈为主 综合运用了诗歌、绘画、电影、戏剧等多种形式和手法 大大增强了作品的表现力。巨型的雕塑幕 凝聚了各历史时期的英雄人物群像 是中国革命史的缩影 观众进入剧场就感受到强烈的历史斗争氛围。在这部综合性的艺术画卷中 有不少精彩的舞蹈段落 如序幕《祖国晨曲》 朝气蓬勃的男女青年翩翩起舞于巍峨的长城脚下 天幕上长城不断地移动 显得祖国山河分外壮丽妖娆。宽阔清新的舞台上 雄浑的歌声伴着舒展秀美的舞姿 表现出强烈的时代气息 坚定的生活信念和对光辉未来的憧憬。第二场《北伐号角》中的‘号手舞’和‘战士行进舞’形象简洁而气势雄伟 昂首挺立的 16 个小号手从地平线上升起，嘹亮的号声催人奋进 北伐战士疾步如飞直插沙场 舞段穿梭如织 舞姿刚劲豪迈 展现了北伐军锐不可当的英雄气概。“黄鹤楼下提灯会”生动地描述了渴望光明的中国人民为北伐军的胜利欢欣鼓舞 提灯庆贺的热烈场面 灯花辉映 情炽如火 真实地反映了这一重大历史事件。第四场粉碎‘四人帮’中的‘白花舞’“天安门前白花如海 悲声如潮。编导运用了虚实结合的方法 舞台上漫天大雪 映衬着朵朵白花翩翩起舞 把人们带回当年十里长街、烈士纪念碑前。第五场‘春回大地’舞蹈对党的十一届三中全会后‘春风吹绿神州大地 春雨滋润万里江山’做了如诗如画的艺术概括。舞台上一片新绿 清新宁静的山水间传来深情甜美的歌声，一群身披绿装的少女 沐浴着春风春雨舒展双臂 翩翩起舞。舞台上诗画交映 给人以美的愉悦 深深感到春的甜美。

《中国革命之歌》已拍成电影在国内外放映。

《鸣凤之死》

独幕中型舞剧

编导：刘世英、岳世果、柳万麟

作曲 舒泽池

舞美：肖德全、包国良

首演：1985年

主演：张平、王春林

团体：四川省成都市歌舞剧团

舞剧根据巴金著名小说《家》中的情节改编创作 通过揭示高府丫头鸣凤被逼投河自尽前的心理状态 来控诉和鞭挞旧时代封建大家庭对人性和自由爱情的戕害。

全剧共分七段：一、狭笼；二、梦魇；三、高墙；四、梅林；五、生离；六、死夜；七、火祭。主要情节是 高老太爷要把高府丫头鸣凤送给冯乐山做小老婆 鸣凤闻讯十分痛苦和压抑 仿佛自己被束缚在狭小的牢笼之中。她回忆着她和三少爷觉慧纯真的初恋时的情景，但她又感觉到他们之间横着一堵无法推倒的墙。鸣凤去找觉慧欲向其诉说自己的不幸，希望他能挽救自己，但觉慧正处于赶写革命檄文的兴奋激动之中 没能体察到鸣凤的心情 使鸣凤难以启口。鸣凤无奈只好强忍悲痛与他生离。她哀叹自己的不幸 她质问苍天 人世间为何如此不公 最后 她毅然投入湖中 用死来向万恶的封建社会发出强烈的抗议和控诉。

该剧着力于人物内心世界的发掘与描绘 以主人公鸣凤内在的心

理、情感的发展变化作为舞剧结构的线索 运用抒情和叙事紧密结合的方法 唤起观众的艺术联想和想像 突破了舞台时空的局限 扩大了舞蹈表现生活的领域 在不大的篇幅内 容纳了比较宽广和丰富的生活内容。全剧最精彩的一段是“梅林”表现鸣凤在何去何从的内心矛盾痛苦的时刻 她回忆起与觉慧最初萌发纯真爱情的情景。在这一段中 鸣凤扮演者张平 以她对角色的深刻理解和卓越的表演技巧 准确、细腻、层次清晰地表现了人物的身份、地位以及复杂变化的思想感情 当她想要攀折一枝梅花时 觉慧示意让她踩在他腿上去采摘 她先是情不自禁地抬起了腿 接着突然将抬起的脚停滞在空中 然后慢慢地将脚放下 在屈身后退的同时 歉意地向觉慧俯身致礼。这一动作表现出丰富的思想内涵 生动地展示出不同的社会地位、封建伦理道德观念在鸣凤思想中留下的深刻烙印 她不敢做出如此“放肆”的行动！最后 在觉慧一再地热情表示后 她才冲破传统思想的束缚 踩在他的腿上 登上他的肩头 采下一枝象征着纯洁美好爱情的梅花。在“生离”一段 鸣凤投湖以前的一段独舞 张平运用了一组双手平伸仰天转的高难度的舞蹈技巧 在连续快速的 30 多个旋转动作中 满怀强烈愤懑之情抒发了对不公平命运和封建恶势力的强烈控诉。这一精彩舞段，是整个舞剧的高潮 给人留下深刻的印象。

该剧于 1985 年 7 月在成都举行的四川省舞蹈会演中荣获创作、表演、音乐、舞美四个一等奖 后又在 1986 年日本埼玉县举行的第三届日本国际舞蹈大奖赛中荣获大奖。

《玉 卿 嫂》

大 型 舞 剧

编导：舒巧、应萼定

音乐：叶纯之

舞美：黄锦江、王克强

首演：1985年

表演：袁丽华、陈文彬

团体：香港舞蹈团

1985年夏秋之交，中华舞坛上一条信息引人注目：两位大陆的舞蹈编导家舒巧、应萼定正在香港将台湾作家白先勇前国民党军队高级将领白崇禧之子的小说《玉卿嫂》改编成舞剧，即将由香港舞蹈团上演。消息传出，反应强烈。《新晚报》、《明报》、《人民日报》海外版、《大公报》、香港《文汇报》、《华侨日报》、《信报》等都相继报道。当年8月30日晚，《玉卿嫂》在香港大会堂音乐厅首演。舞剧结构精练，线条明晰，以丰富而富有变化的人体语言，展示了一个震撼人灵魂的人生悲剧。

全剧由三幕组成。一幕，佣人们准备年节，热闹又忙乱，反衬出奶妈玉卿嫂的孤寂。她陷入忧思，惦念着比她年轻许多又体弱多病的恋人庆生。追忆着青春，又感到年华如水流逝……二幕，玉卿嫂与庆生幽会，双人舞舞出了爱、恨和怨。玉卿嫂害怕庆生会随时死去，潜意识却又对死亡有深深感怀——说不定那是一个静谧的灵界，爱情可以永恒凝结。三幕，玉卿嫂发现庆生移情别恋，顿感人生冷漠，最心爱的人给

她带来最深的痛苦。于是 她杀死庆生后自杀 以两个人的生命 结束了爱的追求。

舞剧主要以主人公的双人舞和三个反映玉卿嫂潜意识的群舞构成。玉卿嫂与一件男人的长袍构成的独角双人舞 淋漓尽致地表现了寡妇思春及对情人的爱恋心态 舞蹈构思新颖别致。一幕中‘青春的感叹’二幕中‘死亡的灵界’三幕中‘落漠无情的世界’三段群舞是舞剧的三根支柱 刻画了一个寡妇内心的痴爱与情苦 忧思与嫉恨。第一幕的‘思念’群舞 绿色的调子 带来绿色的梦幻世界 第二幕的‘死亡使者’群舞 利用‘庆生小屋’的墙壁布景 以化整为零、聚零为整的方法，将之变成舞蹈的道具 颇具匠心 第三幕的‘幻影’群舞亦很新颖 四个玉卿嫂的老年幻像，形象地揭示了玉卿嫂自伤青春逝去的惶恐与不安。舞剧中的独舞、双人舞是刻画人物的主要手段 第一幕玉卿嫂的独舞 十分细腻地表现了她的思念和感伤的情思 第二幕玉卿嫂和庆生从床上开始的双人舞 描绘了这种年龄距离较大的爱情——呵护怜惜 糅合着至情至爱 在造型优美、动作流畅的一连串抱接托举动作中 注入了不少富有生活情趣的细节。饰演玉卿嫂的袁丽华 含蓄的气质和修长的身材，在抒发人物深切的感情波动的幅度上，把握得甚为准确。特别是刺死庆生之前的那种欲死还恋的纠缠舞蹈 那种并不是由于深仇大恨而是整个人的意念的崩溃、幻灭所产生的呆滞和绝望的动作举止 都恰到好处 给人以强烈的艺术感染。小说《玉卿嫂》的作者白先勇特地从国外赶到香港观看了舞剧《玉卿嫂》的首演 在第二天举行的演讲会上 他说：“昨天我去看《玉卿嫂》大吃一惊 没想到舒巧女士、应萼定先生把玉卿嫂相当繁杂的一出戏改得那么成功。”我觉得舞剧中的玉卿嫂、庆生相当能够掌握小说里两个人的情绪 最好的是他们把人物内心的挣扎、痛苦很细腻的情怀跳出来了 我很佩服他们。”

《觅光三部曲》

三幕芭蕾舞剧

编剧 靳明心

编导 舒均均

作曲：刘廷禹、周龙（部分音乐取材于《黄河大合唱》等）

舞美：马运洪

首演：1985年

主演：冯英、王才军、白岚、游庆国等

团体 中央芭蕾舞团

黑暗里，一个少女在苦苦地摸索、追寻。她那纯净的心灵透过洁白无瑕的外部形象和简明练达的舞蹈动作展现于舞台。愚昧、邪恶与伪善的阴影纠缠不休，使她陷入迷惘、颓唐，然而不屈不挠的执著求索，使她终于见到光明，享受到胜利的幸福和喜悦——这就是《觅光三部曲》所揭示的题旨。

《觅光三部曲》是由三个独立成篇又合为一体的舞蹈诗章组成的，一个意念性的主题：人类对光明的孜孜不倦地前赴后继地执著追求贯穿全剧。三个篇章“黄河”、“人生”、“宇宙”分别表现时间上的连接与延伸的观念——过去、现在、将来。

以“黄河”作为开篇的《觅光三部曲》首先回溯以往的岁月。黄河是中华民族文明的摇篮，也是中华民族历史的见证。浑厚的《黄河大合唱》乐曲催开了舞台大幕，黄色衣着的舞蹈演员在集结、在涌动，他们以强劲舞蹈律动，于舞台空间活画出了黄河一泻千里、势不可挡的宏伟气

势。亦人亦景的集体舞时而徐缓而舒展 好似胸怀开阔的河面漫延苍莽大地 时而起伏激烈 又像翻卷着的怒涛拍岸、激水狂奔。接着 一段抒情的欢快的乐曲送来一对男女青年的双人舞，他们用身心表述着对养育自己的黄河与黄土地的眷恋和挚爱。而后 在热烈、奔放的《黄河船夫曲》中 展开了人与自然搏斗的场面 引发人们的联想 险滩激流阻挡不住人类一往无前的奋进 这 不正是中华民族勇敢、顽强、百折不挠的精神的写照吗？一曲“黄河”凝练而深刻地涵盖了我们民族的历史 刻画了为追求自由、追求光明而不懈拼搏的民族形象和民族性格。

出现在“人生”这一篇章里的 是今天人们丰富多彩生活的映象。在这里 创作者从描写大自然的“物”转向构成社会主体的“人”是用比较写实而具有概括性的形象“少女”的所作所为 抽象为一种带有哲理意味的“人间喜剧”。这是一系列以少女为核心展开的独舞、双人舞及多人舞 通过舞蹈把主人公的经历、性格、气质以及她的内心世界种种变化展现开来：她的纯洁与稚气，她的迷茫与彷徨，她的挣扎与奋争 她的决绝与新生。本篇结尾部分采用了浪漫主义的创作手法 将光谱显示的七色光做拟人化处理，身披七彩锦衣的姑娘们，用飘逸的柔曼的轻盈的女性舞蹈，构成绚丽的画面，热烈渲染着光明的无比温暖与灿烂 也歌颂了冲破黑暗觅求光明的人们。

舞剧的第三单元视野更加开阔 把人们带进深邃、广袤、无边无际的宇宙。创造者以丰富的艺术想像力 设计出探求宇宙之谜的大段双人舞，以及围绕着太阳的九大行星和彗星等众星齐舞的舞蹈场面 立意新颖，气魄宏伟。悠扬、飘渺的音乐像是天外来音 给人们凭添了无限的遐思；而频频闪灯、迪斯科交汇的狂欢竞舞 于兴奋之外更给人迷离扑朔的感受 象征人类对未知世界的向往、探求和征服的意志力。

全剧结束时的谢幕可称神来之笔 作者将全剧的三部曲各个主要

段落浓缩、精练 依次重现 画龙点睛般地强调了主题立意。

在结束‘十年动乱’之后 向往安定、民主和光明的中国人民 思索着祖国的前途、民族的命运。作为舞蹈工作者 舒均均以其敏锐、胆识与社会责任感 捕捉到了这一信息 并决定用艺术语言表达自己的见解 揭示生活的底蕴。并非偶然的是 创造者自身的经历 恰恰反映着作品所要张扬的精神。她不仅因为追求真理、认识真理而付出过高昂的代价 而且为倾诉自我以及一代人的心声 寻求芭蕾艺术倾诉心声的最佳方式 进行了苦苦的探索和追寻 ——正像她在剧中所创造的那个觅光少女的形象。经过多年的酝酿 舒均均发现沿用传统舞剧框架难以尽抒胸臆 她决心找到一个更为贴切的全新的形式来达到创作目标。几番斟酌以后 受现代艺术的启发、影响 舒均均终于确定了一种有别于以往任何舞剧的构图方式 ——把她想要表现的主题划分为三个互无关联又统一于同一意念的单元 以写意的笔法、拟人化的处理、自由的时空转换 并通过创新的舞蹈语汇阐发出来。舞台上中国舞蹈传统、芭蕾舞传统与现代舞台技术处理——声、光、电 融合一体 有力地体现了大容量大信息量的艺术气魄。

全新的观念 导致表现形式的创新。由于贴近时代与生活、大胆革新 也由于在创作手法上有所突破,《觅光三部曲》一经上演便以其诗一般的写意风格 无故事情节、无人物名姓的舞剧结构 引发舞蹈界的思索。还像不像芭蕾 芭蕾能不能这个样子 这是不是舞剧?一时也在社会上引起热烈反响 形成热点话题。但是 它独具特色的开创性舞剧新思维 已经使《觅光三部曲》跻于中国芭蕾的历史画廊 在那里 无可置疑地占据了一个荣誉位置。

该剧片段‘黄河’双人舞荣获 1987 年第二届全国芭蕾舞比赛编导奖。

《铜雀伎》

大型舞剧

编导：孙颖

音乐：张定和、张以达

舞美：沈忱、黄振亚、董淑芳

首演：1986年

主演：夏丽蓉、于健、方伯年等

团体：中国歌剧舞剧院

舞剧描写东汉末建安年间，曹操修建铜雀台前后，一对歌舞伎乐人的悲剧故事。

序幕 曹操在战场上收留了一对孤儿——郑飞蓬与卫斯奴。第一场 郑、卫二人在百戏部学习舞蹈和击鼓，渐渐长大，萌发爱情。曹操见收养的孤儿技艺已成，选人铜雀台做供奉艺人。第二场 曹操大宴于铜雀台上，酒酣而舞，群伎献艺，歌《龟虽寿》。郑飞蓬光彩夺目，技艺惊人，被曹操召入后宫。郑、卫顿时离别。第三场 铜雀台上，郑飞蓬侍寝之夕，无限留恋卫斯奴，剪一络青丝相赠。第四场 曹操作古，遗令铜雀伎人终生守陵。郑、卫二人虽生犹死，虽身近却难以相亲。曹丕复召郑飞蓬再入后宫，卫斯奴情不自禁，冲撞曹丕而遭刖刑之刑。第五场 洛阳宫内，鲜卑大人朝觐之时，郑飞蓬奉召献舞，发现双目失明的卫斯奴，她毅然毁妆罢舞，惟求一死。曹丕在臣僚们的跪求下，将郑飞蓬赐予戍边大将军。第六场 郑飞蓬不愿苟活，顶撞大将军，被贬为营伎，遭

受凌辱。尾声 郑飞蓬因逃跑而被处死。赴刑路边 卫斯奴木然地击打手鼓以送之

该剧立意深远 揭示出中国古代歌舞伎人的悲惨命运。全剧悲剧色彩浓烈 大起大落的发展引人回肠荡气 具有较强的艺术感染力。舞蹈编排讲究有历史依据 尽量捕捉汉代乐舞的风格精髓 全剧舞段众多 色彩斑斓。郑飞蓬之独舞 郑、卫双人舞有较强的感染力。“盘鼓舞”、“竞技舞”和几段铜雀伎人的群舞 具有古拙而典雅、宏放而俏丽的特色。卫斯奴“盲鼓号天”一段的表演 悲切感人。

舞剧编导孙颖,20世纪50年代初 即任北京舞蹈学校中国古典舞教研组教员 参与了中国古典舞教材和教学法的研究和建立。后下放北大荒多年。“文革”后回北京舞蹈学院任教。他多年来潜心研究汉舞,掌握了大量的资料 在此基础上创作了《铜雀伎》。孙颖的舞剧创作观念是“把哲学、历史、民族、民俗、宗教、考古等学科和文学、音乐、雕塑、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 不拘泥于模拟有限的形象资料”。在具体编排时 力求以特定的舞蹈韵律与节奏呈现出汉魏的文化气韵。舞剧中那重心大倾移 腰部多扭转 胯部外挺出的动作 那“斜身含远意 颀足有余情”的舞姿节韵 使观众相信和认可那就是汉魏舞风的再现。其中 尤以“盘鼓舞”一段最为精彩 后常作为独立的精品单独演出。

这是一部由中国歌剧舞剧院和北京舞蹈学院的舞蹈家和艺术家们合作创作和演出的大型舞剧作品 也是一部颇有学术研究价值的舞剧作品。

《黄 土 地》

三幕大型舞剧

编 导：舒巧、应萼定

作 曲：谭盾

舞 美：黄锦江、王克强

首 演：1987 年

主 演：梅卓燕、陈文彬、李志勇、梁国城

团 体：香港舞蹈团

舞剧根据同名电影改编。共三幕。第一幕 少女都会有自己的憧憬。舞台上呈现出酷热干旱、空旷荒芜、黄土弥漫的环境气氛。求雨的人群跪伏着蠕动 呼盼着苍天赐降甘霖。群舞似浑浊的黄河水 只在这里落沉下一个旋涡 父亲深沉地、憨憨茫然无知地随着人群膜拜 翠巧那蜷动的少女身躯 偶有离群的动态 随即又汇集人堆的流动里。一家三口的三种心态 预示着事态的发展和变化。尔后 汉子与婆娘们的集体双人舞 男人们把女人们拉过来 跨上去 扭着胳膊架起来 拖、拉、摆、拧着 痴呆麻木的男人们 似乎在摆弄女人时 才得到惟一的满足和安慰。第二幕 翠巧似乎是幸运的。八路军文艺工作者顾青来这里采风 给翠巧的生活注入了生气 呆楞木然的憨憨也显露了些男孩的淘气和调皮。父亲的出现 不由使翠巧恢复起常态 掩盖了生机。顾青、翠巧、憨憨的三人舞为黄土漠原潮动出一缕勃勃生机 翠巧、憨憨、父亲的三人舞表现了寻求新生和因循保守的冲突。第三幕 顾青走了 翠巧

终于逃不脱‘娃娃亲’的命运。婚礼舞中妇女们单调的步伐、姿态，象征着生活的呆滞和贫乏，麻木的揣着手的男人们，动作迟钝，神情痴呆，即使在婚礼上也没有一丝热情。他们又是把女人们拉过来，跨上去，扭着胳膊架起来。锣鼓唢呐声震耳欲聋，翠巧被抬走了，父亲和憨憨却始终目不转睛，木然而立，似乎什么也没有看到和听到。尾声，翠巧死了吗？翠巧反抗了，她是走了，还是掉进了黄河？阵阵春雷般的腰鼓声，预示着新生活的前景。

该剧内涵深刻，朴实无华，却能震撼人心，发人深思。编导以群舞来创造环境，烘托气氛，以独舞、双人舞和三人舞来揭示人物的内心情感，是一部很有特色的反映现代生活的舞剧。1988年，该剧曾应邀参加中国舞蹈家协会在北京举行的舞剧研讨会观摩演出，受到广泛好评。

《黄河儿女情》

大型歌舞

艺术指导：鲁克义、张沛

总体设计：张文秀、王秀芳、赵越、刘德增、
景建树、张继钢、赵润才

导演组：王秀芳、侯铮、冯玉梅、岳丽娟、
郝宗纲、景建树、张继钢

舞美设计：赵润才

首 演：1987年

主 演：贾小平、宋生平、刘兴范、郝孝敏等

团 体：山西省歌舞剧院

原名《黄河水长流》，1987年作为山西民歌舞蹈晚会参加了在河北承德举行的华北音乐舞蹈节，受到广泛好评。后改名为《黄河儿女情》，应邀参加了在北京举行的第一届中国艺术节闭幕演出，后又在国庆38周年之际在人民大会堂演出，名声大噪。有关专家认为这部作品“为80年代民间歌舞的振兴，创造性地走出了新的里程。它的强烈的民族的情魂，地方的色调，现代的风格，撼人的美感，演出了80年代的新水平”。这部作品精选了近30首山西民歌为基础材料，再以民歌为依托，编创了12段舞蹈，以“劳动”、“爱情”、“欢乐”三大部分相衔接，构成了这部大型歌舞的主体骨架。然后，编导们采用了戏剧性的连贯手法和现代歌舞的表现手段，再根据情节的需要，或以歌伴舞，或以舞伴歌，或歌舞结合，不拘一格地展现内容和人物。从序歌开始，滔滔黄河

岸边的纤夫的造型,点出了这块黄土地的特定环境。杨柳青了,放羊山歌响了,引出了背负苍天的庄稼汉子,劳动焕发了爱情,情人在桃红柳绿的林中追逐……自然流畅、情趣盎然地表现出了黄河岸上的风土人情。

这部作品在舞蹈艺术表现方面的突出特色是：

一、极度变形和夸张的外部动作和极其纯真的内心情感的高度和谐统一。如《看秧歌》舞蹈表现一群山西农村姑娘去看秧歌的一路感受与心态,从她们看秧歌的表情和姿态变化上,反映出秧歌表演那引人、吓人、羞人、笑人、令人惊奇、让人哭泣的艺术魅力。演员表演憨态可亲,当小妞们都埋头捂眼不好意思看那令少女羞涩的演出情景时,一位小姑娘却看楞了神,那内八字脚、? 胯、梗脖、缩肩、全身拧劲、两手外伸的造型,绝妙地勾勒出此时此境中那山妞的心态。

二、运用极富个性的动作形态,刻画了极富个性的人物。如《送情郎》两位演员就在舞台后区的一条狭长的通道上,在没有灯光直接照明,观众只能看见剪影的情况下,演员全凭肢体动态和关节律动,却淋漓尽致地表现了那么缠绵、那么揪心的“不了情”。这种以怪异、幽默的喜剧性夸张手法来表现撕肝裂胆的离情和刻画命运辛酸的悲剧性人物的艺术处理方法,收到了十分强烈的观赏效果。

三、整个作品是由山西民歌连贯的,因此,它的12段舞蹈与音乐结合紧密,具有鲜明的地方特色。然而,在一些舞段中又巧妙地糅合了现代舞、迪斯科、爵士舞甚至霹雳舞的动律,使整个作品具有某种变化,新颖而有现代气息。

《 黄 河 》

大 型 组 舞

编导 张羽军、沈培艺

音乐 :采用同名钢琴协奏曲伴奏

首 演 :1989年

表 演 :张羽军、李恒达、沈培艺等

团 体 :北京舞蹈学院

幕启 舞台上是一排排低伏在地面上的人体 脊背拱起 似黄河之水波涌连绵。几个依次扬起的身躯和他们的手臂似大河中激起的浪花。在《黄河船夫曲》中 男女集体舞表现了水波、船夫、大浪、冲破激流、闯过险滩、登岸远眺等形象。在《黄河颂》中 展开了双人舞表演。男子的动作刚强、有力 女子的动作婉转、柔和。他们似一组雕像 象征了黄河之水对黄河儿女的养育、推动、鼓舞 又象征了黄河儿女之间纯洁、神圣的感情 也象征了黄河刚柔相济、博大宽宏的精神。在《黄河怨》中 一个带着无限惊恐与羞辱的女子的形象出现了 随后展开的是大型女子群舞。她们展示了妇女在水深火热的生活中的委屈、痛苦、煎熬、盼望。《保卫黄河》的号角吹响后 男女群舞重复塑造出第一段群舞中的主题动作。双人舞再次出现 动作中注入了新的冲动和渴望。三人舞、四人舞像一组组黄河儿女的誓师之态 也像是黄河之水的奔涌。演员轮番做出一系列高难度的技巧 使整个舞蹈达到高潮。大幅度地跳跃 快速度地旋转 造成一种不可阻挡的气势。舞台上灯光由黄白转成

绛红 群体凝聚在一起 慢慢仰头 看东方红、太阳升。尾声 演员们回复到开幕时的低身涌动向前的动态中。整个舞蹈编排以中国古典舞的动律和姿态为主 流动感强 形象鲜明 不拘泥情节的完整描述 很重视内在情绪的逻辑发展。

这部大型组舞于 1989 年在文化部直属院团青年舞蹈演员新作品评比中获创作奖。

《春 香 传》

五幕大型舞剧

编导 崔玉珠

作曲：朴瑞星、金正

舞美 金泰洪

首 演：1989年

主 演：金梅花、沈演姬、金龙珠、

崔京德、许淑、杨勇华等

团 体：延边自治州歌舞团

舞剧根据朝鲜名著《春香传》改编。序幕 九天之上 玉龙口衔一朵鲜花飞腾狂舞。突然 鲜花从龙嘴里跌落尘世。玉龙经历了千辛万苦才把鲜花找到并重新衔在嘴里 遨游苍穹。第一幕“游春”端午佳节 广寒楼前 鲜花烂漫。春香来此荡秋千游玩 与李梦龙巧遇，一见钟情。二人情投意合私订终身。第二幕“惜别”李梦龙因其父奉调进京 必须随行离去 春香则因出身卑微无法相随。二人悲痛万分 洒泪惜别。第三幕“惊变”新任使道卞学道选点伎女 看中春香 迫其依顺。春香宁死不从被投入狱中 虽身陷囹圄痴情不改 企盼心上人来到身边 遂书信一封给李梦龙 以表露心中爱情 并控诉了卞学道的暴虐。第四幕“相逢”在海边渔夫们劳动的地方 捎信人房子与李梦龙相遇 转交了春香的信 梦龙决心除掉恶官 救出春香。梦龙进狱中探望春香 二人悲喜交集。第五幕“除害”李梦龙乔装改扮闯入卞学道庆贺生日的宴会厅 写下了“金樽美酒千人血……”的诗句 除掉了恶人 解救了春香。

尾声 天池水碧蓝如洗 有情人终成眷属。

舞剧具有浓郁的民族风格 场面辉煌艳丽 演员阵容整齐。舞蹈、音乐、舞台美术配合默契 较好地发挥了作为综合性表演艺术的舞剧的整体艺术效果。该舞剧 1990年亚洲运动会期间在北京演出获得广泛好评。

《一个扭秧歌的人》

独舞与群舞

编导 张继钢

音乐 汪镇宁

服装 :贾殿润、张玉华

舞美 : 仁德、启亮

首演 : 1991 年

主演 :于晓雪 (独舞)

团体 :北京舞蹈学院中国民间舞系

这是一个令人心悸又百转回肠的舞蹈作品，是当今中国舞蹈新生代中独树一帜的人物——著名舞蹈编导张继钢的成名作之一 收录在他最具影响力的舞蹈晚会《献给俺爹娘》中 他也因此而声名鹊起，一举轰动当代舞坛……

舞台后部 蜷曲着一位风烛残年的老者 袒胸露体 雪染双鬓 惟有腰间那一股红绸 尚能依稀透出“活”的信息。

沉寂的空气中飘来一缕幽咽的二胡乐声 由远及近 又由近趋远，个中加杂着感伤、凄凉，也充满了撩人心绪的幻梦、回忆与憧憬。令人惊奇的是 那颓然的老者竟在乐声中够到了“生机” 眉宇颤动 肩胸扭拧 头身摆摇。顷刻间 他居然挺身跃起 手舞红绸 顿足踏地 俨然一个“活”的生灵。待乐声扬处 他却突然倒地 杳无了声息。

转而 乐声透出了亮色 分明显现了些许“喜气”。一群乡间的歌舞后生们围拢着，一位年轻的舞者，手中一条红绸潇洒飘逸地舞动在他

们的中央。他犹如一架放电的机器 四肢发射着无限动能“，疯魔”样地舞蹈着 仿佛要将一腔热血全部“舞”尽。后生们呆看着 猛然间 也从心底爆发出一股无法抑制的激情，每个人都舞动起自家的绸条，让身体肆意流动 迸发出心灵的吼声。他们跳着、唱着 流着泪 穿过那老者 去找寻那属于自己的“生命境界”。此刻 台上台下 舞者与看客 全然地投入 统统“忘乎所以”了。

时光的轮回总那般无情，空寂中又弥漫起二胡那扯人心肺的忧郁与莫名 强拉那迟暮的老人脱离人生中那惟一的梦境。但即便如此 老人依然实现了“死”的涅槃 在他那极其微弱的动作世界里 锻造成的仍旧是秧歌的纯净，他用自己的躯体凸现出庄户人的性格，换取了生命的“永生”。

作为编导者，张继钢强调的是对生活的感受力。舞蹈是重形式的艺术 而舞蹈形式的气象万千 在给人以丰富想像空间的同时 必须具备深邃的文化内涵。它应是一种文明的载体，一个生命群体的意识体现 因而它是“形”与“意”的结合。张继钢的编导观念是：“米”题材 搬上舞台应该是“酒”。《一个扭秧歌的人》就是这种“酿造”的结果。张继钢从众多民间舞者身上，感悟到秧歌的生命情调和活力，领会了秧歌艺人的质朴与执著，因而有了发自内心的感动。他借一个秧歌艺人的一生，描绘了全部秧歌艺人的人生况味。这是一出包含了黄土文明特质而又情感丰厚的人生悲喜剧，寄予了编导者对这块土地无尽的眷恋、对这方生灵深切的关注，因而才有了这透过表象上的民间“玩意儿”的挚爱 直至人类生存价值与生存心理的深层关怀。当然 这种关怀是整体性的 符合“黄土文化”这个统一体的状况 所以显得那么真实、率朴 那么“油然而生”。这里的每一歌、每一舞、每一喜、每一悲 都浑然天成于一个鲜活的“个体”情境中 崇高而美好 但人们分明又从

中读到了一种人类的执著精神和为此而付出的巨大牺牲 这无疑使作品笼罩了极大的悲剧氛围。这种对传统文化的“乡恋情结”的厚重体验 提升了作品的认识价值 使他的创作剥离了原始意趣 转向了深挚的情感表现和严肃的文化主题。这正是张继钢舞蹈创作最具审美张力和文化意义的地方。

《一个扭秧歌的人》也成就了舞者于晓雪舞蹈表演生涯的辉煌。当《一个扭秧歌的人》与他不期而遇时 直觉告诉他 这就是他所需要的“人物世界”这个形象非他莫属。他调动起浑身的舞蹈细胞 倾其所有向人们讲述出一个动人心魄的悲剧故事。他舍弃华丽的包装而使自己的审美取向回归原始与朴拙 他抛掉形体的优美而着意于面部表情的夸张与动作的奔突、顿挫 这一切都是为了塑造人物。有了他的“生活化动作”有了他的不加修饰 有了他的直抒胸臆 就有了人物火辣辣的赤诚 有了形象的情感冲击力 更有了作品深广的认识意义和负载的人文内容。于是 这个“秧歌艺人”便成了不同以往的“个例”，他”是个“大人物”具有认识的普遍性 因而也有了“这一个”的文化品格。作品的高度自然影响了诠释者人生境界的提升，1995年 在全国第三届舞蹈比赛中 于晓雪凭借这个作品，一举赢得了中国民间舞表演一等奖的殊荣。

由于这个作品在当代中国舞蹈创作中的特殊价值，1994年12月，它获得了“中华民族20世纪舞蹈经典”作品提名奖。

《黄土黄》

群 舞

编 导 :张继钢

音 乐 :汪镇宁

服 装 :贾殿润、张玉华

舞 美 : 仁 德、 启 亮

首 演 :1991年

主 演 :曹平、于晓雪等

团 体 北京舞蹈学院中国民间舞系

.....

横亘无垠的黄土坡 永无宁日的黄河水 生生不息的黄土娃 构成一道黄色的屏障。他们繁衍 他们生长 他们壮大 画出一片天和地 造出一条黄色的“巨龙”他们曾震惊寰宇 他们曾坎坷历尽 但他们有颗永无休止的心 因此他们不会沉沦。汉子们、婆姨们扭着 小子们、姑娘们跳着 无拘无束 痛快淋漓。这就是中国人的“乐感”哪怕胸中有千般积怨、万端愁苦 都能“化解”在“秧歌”的世界里 抛散在“人——神”（民间舞 就是思接千载、神游万仞的精神寄托 的境地中。终于 黄土地在人们的脚下臣服，一个铮铮的民族站立着享受太阳的光明！那手抛黄土、洗礼民族精魂的汉子 在百转柔肠中 理梳着昨天的思绪 依稀中窥见了来时的恢宏.....哗啦啦，满眼的舞动，连天彻地的心潮翻涌 舞台上下“泪飞化作倾盆雨”，一片亢奋的动容.....

从黄土地上走出的张继钢 始终“固守”他的“黄土情结”。他自认是“农民的儿子”，对故乡的爱已融入血液、彻入骨髓。他笃信“有一把黄土就饿不死人”这一朴素而深刻的农耕文明精神，“这把黄土”使他了解了中国农民和华夏文化的本质气韵，也使他更深层次地感悟了它的潜能与创作性。黄土能够塑造华夏文明的历史，哺育一个民族的脊梁，同样有能力“再造”新的辉煌。张继钢已将自己的认识层面放在了索取民族走向的文化焦点上，他的艺术实践就是其观念的最好注脚。他把黄土、黄河视为“母亲”，“长大成人”的他“”，母亲“仍是他心中最大的寄托与依恋，他从“母亲”那里汲取的滋养无穷无尽，令他受益终身。“礼赞”正是他遣解“怀乡思绪”的惟一情感方式，也是他对“母亲”的最好报答。

凭心而论，《黄土黄》是作者生命激情的“总爆发”。这种激情来自作者全部的人生经历，来自他对历史、民族和生命体的思考。对要表现的一切，张继钢有着充满激情的爱，而这种激情又是相当真诚，决不加修饰的。这种爱，只容得坦坦荡荡、质朴无华，这份情，只允诺率真自然、无羁潇洒。在这里，表现技巧似乎已降到“从属”地位，因为丰富的人文内涵足以冲破任何理喻的“藩篱”，在不经意间生长出表现的手段，而这手段，乃至观念，又是独属于“这一个”“编导”，他人可以复制，但无法复制成功。作品中的人们常以生活姿态出现，“然后陡然爆出该爆出的光彩”，散发出难以遏制的激越和人性辉光。《黄土黄》中那俯身跪地的汉子，颤抖的双手扬起漫天黄沙，劈头盖脸地“冲刷”着躯体和心灵。这时的“黄土”已升腾为民族精神依存的“根”，一种“母亲”的象征，一种“家园”的符号，一个文明的形象载体。它把“黄土文化”的魅力推演到了极致，使一种表层的动态意象具备了深邃的人文内核。《黄土黄》所以感人，就因为有这样的主旨。

由此来“反向思维”不难发现，“动机复现”作为张继钢舞蹈的形态构成，正是其观念的“浑然天成”。这种“不断重复”的“主题再现”手法，产生了很强的动力，既有身体的动力，又有思辩的动力，当然直接服从于主旨的目的。《黄土黄》中那无尽的雀跃、那颠倒的身形、那迷狂的舞态融进了多少生命的苦楚、叹息、忧虑，饱含了多少人生况味与命运求索的轨迹。若没有不断复现的主题，恐难有如此强烈的艺术感染力。还有那随处可见的动与静、立与跪、多与一的“对比”手法，造成了视觉与心灵上的双重跃动，于简捷中生发出一种表现的强势，直陈出一个群体的文化心理。那扒土的汉子，绝非独行的痴人；“他的表情与动作无疑是背后跳跃着的人们心理深层的写照”。生于黄土，又归于黄土，这是黄土子民的生存意识。它有局限，但更有活力，几千年的文化都积淀在他们的血脉里，他们生就了硬朗的骨头，长就了结实的肉，“甘于寂寞”不是他们的品性。“不懂得这块土地的人不可能赋予她以活力，不理解这纯情挚爱的人也不可能导引她攀援。”张继钢以他自己的行动，证明了他黄土高原的骄子。

当人们看到舞蹈结尾处，那颇具永恒意义的坡梁踩在万千生灵脚下时，陡然领悟了作品不俗的文化底蕴。如张继钢所说，这个“黄”字，不仅指高原泥土的本色，还是那个特定环境的表体特征。山养咱，咱养山，昭示出一方土地的人民对一方山河的依恋，在更大范围内融入浓烈的民族情感和深沉的思考，表现出一个民族的自强自尊。

《黄土黄》以其超卓的文化气象，为当代中国的舞蹈创作增添了新鲜的一笔。1994年，该作品荣膺“中华民族20世纪舞蹈经典”作品奖。

《蒙古人》

蒙古族女子独舞

编导：巴图、敖登格日勒

作曲：腾格尔

服装：郭健

演员：敖登格日勒

首演：1993年 7 月

团体：内蒙古直属乌兰牧骑

著名蒙古族歌手腾格尔的一声呐喊 唤醒了草原 唤醒了生命。蓝天白云下，一位英姿飒爽的当代蒙古族少女 和着悠扬的歌声 像一匹火红的骏马 似疾风 如闪电 在辽阔无垠的草原上急驰而来。一身红色装扮 头戴红冠 身着红袍 腰束红带 足蹬红靴 特别是那宽大的红色拖地长裙，更像是一簇摇曳的火焰，把蒙古族少女的朝气与豪迈衬托得一览无遗。

激越的音乐响起 少女顿时威风八面 帅气十足 时而似雄鹰展翅，时而如骏马奔腾，在充满质感的蒙古族舞蹈动作中显示出她内心的率直与豪情。她忽而抖肩背行 忽而扬臂长行 那些象征意味十足的蒙古族舞蹈动作 在她干净利落、动静分明地处理下 生发出无尽的审美意向。音乐转入慢板 姑娘双手合拢至于身前 宁静而安详地注视着远方，一步一步地向前慢行 神态中含有包容一切的气度 而那种态势不正是草原与大自然长期熏就的个性表征吗。在渐渐加快的音乐声中，姑娘双手紧握火红的裙裾上下抖动，波浪般的红色云团顿时瀑布

般一泻千里 那气势、那风采 将蒙古族人民开阔的胸襟 剽悍的个性，追求理想、勇往直前的精神世界 表现得酣畅淋漓。

蒙古族青年舞蹈家敖登格日勒，于 1993 年在北京举行了个人舞蹈晚会。在这个压轴的独舞《蒙古人》中 她以极佳的表现能力极好地诠释了作品的主旨 表现出一位优秀舞蹈演员所具备的艺术功力以及她作为蒙古族演员的气质与自豪。该舞一经问世 立即获得了首都舞蹈界的高度评价。

《 醉 鼓 》

男 子 独 舞

编 导：邓 林

音 乐：姚 明

服 装：邓 林

首 演：1994 年

主 演：黄 豆 豆

团 体：上海舞蹈学校

《醉鼓》是个借酒以醉、以醉借鼓表现一位民间艺术家执著追求事业，甘愿一身清贫，置坎坷于不顾，视艺术为生命的优秀作品。荣获1994年第四届全国青少年“桃李杯”舞蹈比赛优秀教学剧目奖、表演一等奖；1995年全国第三届舞蹈比赛单人、双人、三人舞创作一等奖、表演一等奖。同年改编为群舞，参加1995年中央电视台春节联欢晚会，荣获全国人民最喜爱的剧目金奖；1996年朝鲜平壤第四届朝鲜国际艺术节金日成最高金奖。

《醉鼓》是个情节性的舞蹈，作品分有三个单元，即戏鼓、哭鼓、舞鼓。第一单元表现一位梨园世家的弟子，酒醉后想起伴随多年的“行头”鼓，于百感交集中将其偎抱于怀。第二单元则是人醉意不醉，于恍惚蹒跚中宣泄酸甜苦辣的境遇。第三单元系激越奋起，寄情于鼓，燃烧起灵魂之火，以叱咤风云的气度，将生命铸就于事业之中。

舞蹈作品，无论是情节性舞蹈，还是情绪性舞蹈，均须以舞取胜。

这是一切舞蹈精品最浅显也是最深奥的要端。如果说这种要端必须贯串于作品始终的话 那么舞蹈的开首就显得尤为重要。《醉鼓》的出场，就以它醉态中的貌似出格、却又得体的独特形象 夺得了一语千金的效果。一个醉意浓重的汉子 他没有正面上场 而是背倒着走来 用臀部撞开家门 跌入室内 摔倒在地。简洁、干净、利索 既在人们的预料之中 又在人们的意料之外。这位醉汉 是个技术高强的好手。于是 接着便是一串扫堂接躺海仰天旋转，紧接连续小翻拉提跃上八仙小桌。至此 完成了他酒后回到家门的表述。

舞蹈以舞取胜 胜在以舞塑造形象 以舞描绘心境。尽管跃上八仙小桌这组动作具有很强的技巧性 甚至可以说是技巧的组合 但观众感受的并不是超凡脱俗的技巧 而是活灵活现的人物形象 即一个饮酒入醉、身手不凡的民间艺术传人。当他似醒非醒时 实则人醉心不醉 形醉意不醉 心绪仍拴在他的鼓上 于是在举足难支的醉态中四下寻鼓、找鼓。就在那八仙小桌上，一会儿翻、一会儿转、一会儿挺立、一会儿伏体 跳跃控制交替出现 姿态造型接连迭起 最后以倒挂金钩的形态 从桌下将鼓抱起。这组舞蹈 恰如其分地展示了他与鼓的不解之缘 以及鼓在他心目中所占据的重要位置。

鼓在《醉鼓》中是件不可或缺的道具 但作品的文章却没有做在鼓的敲打与作乐上 而是将其成为情感的载体、思绪的媒介 这就从深层意义上注入了活力。如舞者抱起鼓凝视着、沉迷着的形态 似乎有万语千言要诉说 似乎又无心无端无叙意 是历历经的甘苦太多 还是遭遇的坎坷太烈 要在煎熬中搏击而去 或在激流中奋进而为 仿佛是在颤抖 又像是在呐喊 这一腔难以言状的感叹 凝聚成嚎啕痛哭的舞段。他急速转动身躯 抱鼓飞跃跳起 左右展臂 忽卧忽起 以一组简短的组合动作 揭示了万缕情思于心中撞击的躁动。看来 在运用舞蹈手段

创造人物形象的过程中 有时并不在于要做多少动作 要跳多长舞段 , 关键是所编的动作或舞段要准确地表达特定的内心情感 使之形成特定情感的专用语汇。这里 动作虽少 舞段虽短 却比较精确地昭示了此时此刻人醉意不醉 以醉抒不醉的复杂情怀。

但是 无论情感多么复杂、思绪多么纷繁 焦点却只有一个 即对鼓的迷爱。这种迷爱 在舞蹈进入高潮时表现得尤为突出。当舞者揉动着鼓时 突然迅雷不及掩耳般地以乌龙绞柱凌空而起的动作 将舞蹈急速推向高潮 接着便是一连串的提鼓、托鼓、举鼓的舞蹈组合 时而向左伸展 时而由右收缩 时而顶立如柱 时而举步似飞 或跳、或转、或扭身、或屈体 始终将鼓搂抱于怀中 似乎鼓就是生命 鼓就是血脉 , 人与鼓 鼓与情 情与形水乳交融 浑然一体。真切地反映出民间艺术家对艺术、对事业、对人生的热情与酷爱 从而使作品的思想意蕴得以艺术的升华。

此外,《醉鼓》在舞蹈语汇的编织上也别有匠心 乍看是从醉字而入 实则是由醉字而出。入时以曲线的移动与倾斜为基本形态 出时以肢体的伸展与柔韧为主导动律 柔中有刚 刚中有韧 并由此而构成了《醉鼓》的舞蹈特色。其中 有步态失重的走动 也有形体失衡的舞姿 , 更有歪而不倒、斜而不摔的醉意 却没有跌跌撞撞、踉踉跄跄、步不触地、脚不踏实的醉态。整个舞蹈熔柔韧、刚烈与变异为一炉 激越时大气磅礴 沉静时曲蜷成团 温雅时方正得体 暴烈时形神无度 不拘一格地塑造了一个水酒醉人人不醉的人物形象。

《秦王点兵》

古典男子四人舞

编 导 :陈维亚

音 乐 :絳州大鼓

服 装 :韩春启

主 演 : 李 驰、金 明、白 涛、周 雷

首 演 :1995年 5月 6 日于美国乔伊斯剧场

团 体 :北京舞蹈学院

《秦 俑 魂》

古典男子独舞

(《秦王点兵》第二版本)

编 导 :陈维亚

音 乐 :卞留念 根据絳州大鼓 编曲

舞 美 :韩春启

主 演 :黄豆豆

舞蹈创意来自编导家参观世界十大奇迹之一的中国西安兵马俑之后的强烈冲动 在久积于心之后的勃发之中构建出《秦王点兵》舞台阵势 在四人舞的形式中 以一当十 以小见大 以少胜多 以弱制强。集中地表现了中华男儿 驰骋疆场 不怕牺牲 勇往直前的大无畏的英勇气概。

《秦王点兵》的创作出发点显然是从“俑”入手，在形象创造方面始终紧扣“俑”之质感。采用五指并拢、肘部屈折，带着石像固有的棱角顿挫感的运动形象贯串始终，从而将中国古代武士的特有形象鲜明而准确地带入观众的视野，不仅拉开了“俑”的艺术造型与现实生活的距离感，同时亦营造出艺术作品的历史深厚感。但编导处处不忘的是让“俑”活起来。他们变得有血有肉，有魂有魄，精忠报国，甘洒热血，“好男儿当自强”。作者精心地在中国人的人体文化的动态中寻找，将中国古典舞、中国太极拳以及中国武术中最具特色的动态加以锤炼，熔果敢、刚毅、强悍、沉稳为一炉，刚中见柔，柔中寓刚，揭示着中国古代武士亦揭示着中国男儿自尊、自强、自信、自豪的精神风貌。秦王点兵的历史意义在于为完成统一中国之千秋大业，点出精兵强将。因此，能否在舞蹈中点出“精兵强将”关键在于“兵”和“将”有否真“功夫”。陈维亚认为，技术的高潮往往能够营造情感的高潮和舞蹈的高潮。因此，他精心地寻求和锻造人物的这种“功夫”：“横移空中转身变叉”、“空中腾跃劈腿”、“集体”旋子三百六”、“空中转体大蹦子”、“跳跃扑虎”、“大舞姿的变体旋转以及集体”朝天蹬”等等。通过超绝的技术，使“人”的超越达到不可企及的高度和境界，于是兵之“精”、将之“强”以及由个人的集合之上的民之“高”和族之“盛”便呼之欲出。但陈维亚并没有在此止步，他的视觉的穿透点是在爆开秦俑的“魂”。坚韧不拔，勇往直前，《秦王点兵》点出的是中国武士精神的昂扬和民族情感的激越，最终点出的是包裹在“俑”的坚硬岩石之中的几千年的历史文化铸就的民族英雄的魂魄！

有魂有魄的艺术是靠有章有法的编舞创造完成的。四人舞从体裁的选择上便自然而然地强化“强将精兵”的意味。从节奏方面而言，从慢到快，从张到弛，就空间感而言，从静到动，从聚到散，从幅度、力度

上把握从小到大、从弱到强 并且 舞之不足便呼唤之 舞者用胸腔发出浑厚的呐喊 从无声变有声 因而舞蹈表现的“ 痛 ” “ 人 ” “ 魂 ” “ 神 ” 便得以充分地实现。又由于陈维亚对民族历史的思考是通过对其精神的肯定和价值的颂扬达成的 因此 这种肯定和颂扬更让《秦王点兵》点出一种生命“ 气 ” 和英雄“ 势 ” 从而深刻暗示了中华民族的伟大 气势磅礴 恢宏壮阔 势不可挡！

该作品曾荣获北京舞蹈比赛一等奖 文化部新作品比赛优秀创作奖 第五届全国艺术院校青少年“ 桃李杯 ” 舞蹈比赛中 改编为中国古典舞男子独舞 由黄豆豆表演 将作品的技术技巧发挥到极致 荣获优秀创作大奖以及中国古典舞男子成年组表演一等奖。赛后受洛桑世界芭蕾舞大赛主席之邀 赴洛桑国际舞蹈比赛进行示范演出 引起巨大的轰动。

《 牧 歌 》

蒙古族双人舞

编 导：丁 伟

作 曲：李沧桑

服 装：王蕙君

演 员：林炜、李艺涛

首 演：1995年3月

团 体：东方歌舞团

“蓝蓝的天空白云飘 白云下面马儿跑。”一望无垠的内蒙古大草原 天蓝得透彻 草绿得晶莹。沐浴着大自然的美好赐予，一对当代蒙古族青年男女 翩翩起舞在这蓝天白云之下。他们以饱满的激情、充满时代感的舞蹈语汇和节奏，伴着令人备感亲切的草原牧歌，把今日青年牧民所拥有的对草原的赞美、对生活的热爱、对未来的希冀、对美好爱情的向往 统统融入到他们的舞蹈之中 那时而抒情令人神往、时而激越催人奋进的舞动 让观众进入了一个醇香馥郁的蒙古族舞蹈世界。

蒙古族男女双人舞《牧歌》就是在这样一个氛围中 为观众营造了一个飘着草原奶香气息的清新世界。

编导丁伟在该舞的创作上 以意运匠 以意运法 根据塑造舞中形象的需要而又不为法所拘 不囿于某种程式而以法使法 表现出极具专业水准的素质。通过这个舞蹈 充分体现出编导以确立舞蹈形象为本、然后再去运用舞蹈表现手段的艺术追求。在舞蹈结构上 讲究章

法、有的放矢 获得张弛有致的效果。在动作的节奏处理上 恰如其分地运用轻、重、疾、徐 使那些高度固定化了的蒙古舞动作 生发出无限新意和美意。特别值得一书的是 编导在蒙古族舞的韵律里找寻和提炼出富于造型感的动势和元素 配合演员的身体表现力 把它们恰如其分地融于艺术意境的勾勒之中 创造出带有舞蹈特质的诗一般的境界之美。而所有这些表现手法 随着舞蹈情绪的推进 丝丝入扣地刻画出朴实、健康 既满怀着对生活的激情、又充满着青春活力的当代牧民的精神风貌。以抒情的写意手法为基调 编导为作品凭添一份浓浓的情怀 带给人充满诗意之美的享受。正是这种‘象外之象、韵外之致’的审美感受 带给人以时代的、振奋向上的情绪感染力。

编导丁伟 毕业于中央民族大学舞蹈系。多年的潜心钻研和艺术实践 使天性聪颖的他始终佳作不断。在《牧歌》诞生之前 丁伟就曾创作过《苗山火》、《山鼓》、《夜醉了》、《小卜少》等以中国民族舞蹈语言为基本表现方式的舞作 树立了他在 中国舞坛踏实而独具风味的创作风格 引起中国舞界的关注。1995 年 在广州举行的第三届全国舞蹈比赛中 丁伟不负众望 以《牧歌》夺取创作一等奖 在中国民间舞的创作方面取得了突出的成绩。而该舞的表演者林炜、李艺涛也荣获了本次大赛的表演三等奖。

《天边的红云》

女 子 群 舞

编导：陈惠芬、王勇

作曲：孙宁玲

舞美：罗维怀、王能平、张健

主演：李春燕、吴凝

首演：1996年

团体：前线歌舞团

《天边的红云》是一部反映红军女战士战斗生活的作品。虽然是军事题材，但编导却以抒情的格调，诗样化地表现了这峥嵘岁月中的艰难历程。雪山、草地、战斗、坟茔、红云。既有前仆后继生死相搏的紧张场景，又有恬静抒情对未来充满无限美好憧憬的舞段。全舞起伏跌宕，刚柔相济，意激情柔，交相辉映，令人赏心悦目。编舞中成功地运用了不同动作交织展现的手法，显得构图丰满，舞韵生动。舞中似尊尊雕塑的静态造型，或瞭望、或呼唤、或相依、或凝想，立、跪、卧、蹲，极富有表现力，它不仅巧妙地点染了环境，增强了舞蹈的诗意、美感、真实感，同时又达到了以静衬动，创造清晰意境的目的。舞蹈中在战斗后小憩时，由三人舞逐渐展开来的群舞，柔软的手臂像飘浮的云，轻盈的碎步似流动的水，它恰到好处地刻画出红军女战士心灵的柔美。正是为了人类美好的明天，她们才紧握手中的钢枪，前进在硝烟弥漫的长征路上。

时代发展了，人们的审美情趣也发生了变化，《天边的红云》的编

导摆脱了过去惯用的渲染战争强烈气氛的手法，从新的审美角度入手，把这段壮烈的历史化成一首冷艳的诗。通过连绵不断直白深情的舞蹈，把她们为了实现共产主义理想不惜牺牲一切的坚强的革命意志款款吐露出来，使人觉得那红云似凝血、似残阳，她们肩负着历史的重责，在黑暗中显得沉重，但又充满理性的光芒。

《天边的红云》1996年全军新作品展演获一等奖；1998年，首届中国舞蹈“荷花奖”参赛时获作品金奖、最佳舞蹈音乐奖。

《阿 惹 妞》

彝族双人舞

编 导：马 琳

作 曲：林幼平、宋小春

演 员：姜铁江、李青

团 体：四川省歌舞剧院

黎明即起 晚月犹在 静寂的彝家寨里 妹子红装 阿哥素裹“，执手相看泪眼 竟无语凝咽”……

自古以来，有缘无分的悲情故事就格外受到艺术创作者们的偏爱。曾荣获孔雀奖表演、编导两项一等奖和中国首届荷花奖金奖的彝族双人舞《阿惹妞》正是以这般热门的传统题材夺取桂冠的。谈及题材 尤其是情节题材 往往离不开作品结构。对于结构的处理 不论是舞剧还是小舞蹈作品都越来越成为编导们患得患失的话题，因为结构的合理与否将直接影响到情节的明朗度与可信性。近年来，为大家所谙熟的 A—B—A 的结构模式似乎每每成为编导们万变不离其宗的选择 而恰恰《阿惹妞》编导也走入了画地为牢的 A—B—A 中。仅从题材与结构而言，《阿惹妞》并没让人们喜出望外 但编导与演员的高妙所在正是这平中出奇的能耐。

《阿惹妞》取材于彝族婚嫁习俗中的一项仪式——新娘出嫁要由自己的表哥背着到夫家成亲。而现实生活中的表兄妹因在同一家族长大，往往是先两小无猜后青梅竹马。这种亲情加恋情式的情感瓜葛无疑使分离成为莫大的苦楚。编导正是将创作焦点聚集到人物复杂尖

锐的情感矛盾和思想冲突的内在感受方面 从而进行整体结构和语汇编排。

确见功夫的舞蹈语汇是《阿惹妞》这一作品大获成功的关键。好的舞蹈语汇大都具备准确的示意传情功能 即这样或那样的服务性 诸如为作品情节 为物性性格、心理、情绪、行为、关系……舞蹈《阿惹妞》的编导致力于“让新颖别致的动作说话 说明白话”这点是最为难得可贵的。而且其动作的示意功能无一丝毫推诿于简单的哑剧手势或程式语汇。《阿惹妞》首、尾 A 的光区重于右前——左后 在舞台上呈现一种斜线布局 编导以几组类似于芭蕾舞中的斜线动作小节与光区相吻合 给人以“统一”的美感。其中有两组动作尤为精彩 第一 由腾空直接跪地的高层与低层空间快速转换的动作 进行反复 且动作的动势直向阿妹 在阿哥起落的瞬间跳动着舞台上的是一颗躁动不安的心。第二 一阵呼天抢地的迎亲唢呐把旧梦中的恋人扯回现实 阿妹木愣着走向夫家 阿哥以下后腰、双臂环套阿妹的动机将即要离去的妹子做片刻停留 种种离别的不舍与无奈从动作中呼之欲出。此外 还有诸多双人舞技巧编排得新颖合理。如结尾一段大悲大痛、浓烈激越的双人舞 阿哥托举阿妹于头顶旋转 阿妹卷后腰手足相握 如同“圆环”悬至于阿哥上方 在快速的转体中 突然男演员垂下双臂叉腿而立 阿妹呈“环”状从上套下停落在阿哥的膝部。瞬间的停顿如暴雨初歇 将两人澎湃的感情暂做收敛。而一系列的高难动作仿佛是从演员身上倾泻而出 不见斧凿的痕迹。

《阿惹妞》作为高水平的双人舞创作 其编创作风上的那种于刻意至随意当中的挥洒自如 让我们有理由相信 舞蹈创作可以凭借魅力十足的新语汇去展现生活中的一切 哪怕是俗套的单一题材。由动作呈现的视觉感受才是舞蹈创作亘古不变的话题。

《珠穆朗玛》

藏 族 群 舞

编导：邓林、苏冬梅

音乐：刘廷禹、俞礼纯

服装：董淑芳

主演：卓玛

团体：中央民族大学

《珠穆朗玛》从题材选择的角度上看，不宜“述事”，而编导也没有完全走言情的路子，而是以肢体语言的方式描绘风景，连同舞美、灯光、服饰一起营造意境。造景生情是《珠穆朗玛》的一个显著特征，尤其是舞蹈的开场，女群舞演员星罗棋布于舞台上，共同以单臂挑起覆满舞台的一大块白纱，柔和的灯光自天幕下泻，朦胧中，仿若山峦叠障的喜马拉雅山系，于晓晖中白雪皑皑，息息灵动，就要从初春的召唤下苏醒。在开场的这段慢板中，编导通过对白纱和藏族民间舞蹈服饰——袖的大胆借鉴、运用，别开生面地将古老雪城的“融雪”场面展现得活灵活现。于缓慢柔和的第一段慢板旋律中，白纱从侧幕位置悄无声息地退撤，犹如早间的阳光温和地抚弄着山脉那伟岸的肢体。白纱质地的轻盈和移动的柔缓，让人不由阐发冰雪融化时“润物细无声”的浮想。接下来一组动作，以队形的前一后、左一右的规则性流动和袖子的各维空间变化，通过手的抛、打、托、提、落、抡造成“袖”势的丰富变化——平圆、立圆、“3”、“z”形曲线，迅速变换的动作和队形，生发出诸多意象，既似漫天纷飞的雪花，又似冰雪消融的江流，更象征藏地同胞欢心雀跃的生存气息，不一而足。在这段渐快的节奏后，出现类似于拟音的“小河淌水”的淙淙声，群舞队形成四层同心圆状排列，演员高举双

臂 白袖在体前自上而下垂落 随着每一次“水声”的响起 由外及里的四个“圆”纷纷变化——身体下蹲 袖呈曲线流动状下落，一层、二层、三层、四层 就视觉感而言 仿佛巍峨的山脉在旭日的照耀下 积雪一层层消融直至露出生命的绿意。这段编排犹如重墨泼彩的大写意画，将终年积雪的珠穆朗玛峰呈现在观众的眼底。

同舞剧结构一样 舞蹈编排上的层次感对于整个作品的完整性起着举足轻重的作用。《珠穆朗玛》在节奏变化和语汇特征两方面都呈现出较为明显的层次感。作品的大结构是司空见惯的 A—B—A 式 首段 A 中出现慢板—快板—慢板的节奏变化，B 段是由快板—慢板—快板—渐慢四个环节构成 尾段 A 是一个完整的慢板 同首段进行呼应。从语汇风格看 整部作品创新发展了藏族民俗舞蹈的原生态语汇 并将现代编排技法大胆融入到创作中去 呈现给人们一个极富时代气息的世界第一峰。在首尾 A 的动作语汇编排上 基本以造意境为主 藏族弦子成为基础语汇，并依据情景需要进行语汇间的自由组合。B 段部分由于节奏变化丰富 语汇也相应呈现出不同的风格 第一段快板 以袖的前后甩动和队形的纵向流动加强舞台的纵深感 第二段慢板 是各种弦子的组合 人数变化 人员流动较为频繁 第三段有明显的交响式编排迹象 动作节奏鲜明 动作的力度、强度、幅度都足以显示出这一部分即是整个作品的高潮 第四段 同样以袖子的上下打动为主题动作，在各种光色的变幻下，如若变化莫测的发源于山体的大江大河——“奔流到海不复回”。

《珠穆朗玛》汲取了藏族舞蹈明朗、欢快、奔放的风格特色 这与藏族乐观豁达的民族文化心理有着同构关系。编导以珠穆朗玛为契机 旨在抒写高原民族坦荡的胸襟和坚毅顽强的生存气息。生活在世界屋脊的人们啊 珠穆朗玛峰应以有你们为傲！

《顶碗舞》

维吾尔族女子群舞

编导 海丽迁姆

作曲 依克木·艾山

演员：热依汗古丽、贾孜拉、祖力皮牙等

团体：中央文化管理干部学院

一阵悠扬的乐声中，一群身着大红裙袍的维吾尔族姑娘排着整齐的步伐款款地、徐徐地鱼贯而入。她们端庄而富有独特民族风格的舞姿明朗而大方，美丽的脸庞上漾满喜悦的微笑。最令人不断称奇叫绝的是，在那像瀑布般流泻而下的黑色发辫之上，一叠叠高高耸立的白瓷碗稳稳地随着姑娘的身姿飘来移去，像水中的萍，似天上的云，流动的舞姿和静立的碗影，构成一幅美与技完美交织的动感画卷！

这就是在中国首届舞蹈“荷花奖”上一举获得金奖的维吾尔族女子群舞《顶碗舞》。新疆著名舞蹈家海丽迁姆通过创作这个舞蹈向观众献上了一份美好的祝福！

维吾尔族舞蹈家海丽迁姆·斯迪克，是新疆歌舞团国家一级演员，曾受教于维吾尔族舞蹈大师康巴尔罕。她表演的维吾尔族舞蹈深受中外观众的喜爱。1995年，她参加了由中国舞协举办的“金秋风韵”舞蹈晚会的演出，获得舞界人士首肯。除了表演之外，海丽迁姆还涉足编创领域，创作过《美丽的迪丽拜尔》、《丝路鸿雁》等获得佳绩的优秀舞作。《顶碗舞》是海丽迁姆为她的学生们编排的一个维吾尔族群舞。

在舞中，海丽迁姆充分地发挥了维吾尔族舞蹈大方热情的舞蹈风格与气质，把维吾尔族传统舞蹈动作展现得淋漓尽致。同时又做了符合人物表现的一些动作上的变化，因而看上去舒展大方，充满了青春的朝气和雍容的华美。在舞蹈的处理上，海丽迁姆十分注重群舞的审美效应。无论是穿插还是变换，构图上颇为干净优美，队形变化十分简练概括。演员们通过这些舞蹈上的处理，表现出非常流畅而富有趣味的美。

顶碗而舞，是中国许多少数民族极为喜爱并极其流行的舞蹈形式。特别是在新疆、内蒙等地区，历经悠久岁月的磨砺而愈加受人欢迎。这类舞蹈奇就奇在技与艺的交融性上，对舞蹈演员的要求极高，往往需要长时间的训练。演员们不但要练就过硬的舞艺，更要具备高超的顶技，而正是这两者完美和谐的结合与展示，带给人以赏心悦目的艺术享受。

看舞台上，姑娘们细碎的圆场如行云流水，迅疾的旋转似百花盛开。舞至酣畅处，把头上的碗一只一只取下来，最后一只竟倒出一注涟涟映光的水来。那晶莹剔透的水珠，不正是维吾尔族姑娘纯洁澄澈的品性象征吗！

《 踏 歌 》

古典女子群舞

编 导：孙 颖

词 曲：孙 颖

舞 美：刘 弼 源

服 装：董淑芳

演 员：郑璐、刘 捷等

团 体：北京舞蹈学院

正是风和日丽，几许繁红嫩绿，
处处踏青斗草，人人眷香偎玉。

荣获中国首届‘荷花奖’作品金奖的古典舞《踏歌》便是因着如此品貌而一举夺冠的。《踏歌》以民间形态、古典形态交融共同诠释了从汉代起就有记载的歌舞相合的民间自娱舞蹈形式。“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。唱尽新词看不见，红霞影树鹧鸪鸣……新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿。”连唐人刘禹锡也按捺不住自己的诗情，面对“带香偎半笑，争窈窕”的南国佳人，赋上一首《踏歌行》。

踏歌，这一古老的舞蹈形式源自民间，远在两千多年前的汉代就已兴起，到了唐代更是风靡盛行。所谓“丰年人乐业，陇上踏歌行”，它的母题是民间的“达欢”意识，而古典舞《踏歌》虽准确无误地承袭了“民间”的风情，但其偏守仍为“古典”之气韵，那样一群“口动樱桃破，

鬟低翡翠垂'的女子又如何于'陇上乐业'呢?《踏歌》旨在向观众勾描一幅古代俚人携手游春的踏青图,以久违的美景佳人意象体恤纷纷扰扰的现代众生。

踏歌从民间到宫廷、从宫廷再踱回到民间,其舞蹈形式一直是踏地为节、边歌边舞,这也是自娱舞蹈的一个主要特征。舞蹈《踏歌》除了以各种踏足为主流步伐之外,还发展了一部分流动性极强的步伐。于整体的“顿”中呈现一瞬间的“流”,通过流与顿的对比,形成视觉上的反差。例如,有一组起承转合较为复杂的动作小节,分别出现在第二遍唱词后的间律和第四遍唱词中:舞者拧腰向左,抛袖投足,笔直的袖锋呈“离弦箭”之势,就在“欲左”的当口,突发转体右行,待到袖子经上弧线往右坠时,身体又忽而至左,袖子横拉及左侧;“欲右”之势已不可挡,躯干连同双袖向右抛撒出去。就这样左右往返,若行云流水,似天马行空,而所有的动作又在一句“但愿与君长相守”的唱词中一气呵成,让观众于踏足的清新、俏丽中又品味出些许的温存、婉约,仿若“我”便是那君愿随这翩翩翠袖尔来尔往。这其中饱含古典舞“欲左先右,欲走先留”的含蓄之美,气脉流畅的一招一式同踏足、倾肩、歪头的“顿”形成点、线呼应,就像偶尔的一次深呼吸,惬意无限。

敛肩、含颏、掩臂、摆背、松膝、拧腰、倾胯是《踏歌》所要求的基本体态。舞者在动作的流动中,通过左右摆和拧腰、松胯形成二维或三维空间上的“三道弯”体态,尽显少女之婀娜。松膝、倾胯的体态必然会使重心下降,加之顺拐蹉步的特定步伐,使得整个躯干呈现出“亲地”的势态来。这是剖析后的结论,但舞蹈《踏歌》从视觉感上讲并未曾见丝毫的“坠”感,此中缘由在于那非长非短、恰到好处的水袖。《踏歌》中的水袖对整体动作起到了“抑扬兼用、缓急相容”的作用,编导将汉代的“翘袖”、唐代的“抛袖”、宋代的“打袖”和清代的“搭袖”兼融并用,这种

不拘一格,他为己用的创作观念,无疑成就了古典舞《踏歌》古拙典雅而又活络、现代的双重性。

诗、乐、舞三位一体的美学观念,处处充盈于作品的举手投足间。汉魏之风浓郁的《踏歌》从舞台构图上尽显‘诗化’的一面。如12位女子举袖搭肩斜排踏舞的场面,正是‘舞婆娑,歌婉转,仿佛莺娇燕姁’。更为诗意的还在于作品处处渗透、蔓延出的情思,词曰:‘君若天上云,依似云中鸟,相随相依,映日浴风。君若湖中水,依似水心花,相亲相怜,浴月弄影。人间缘何聚散,人间何有悲欢,但愿与君长相守,莫作昙花一现。’《踏歌》词)在这声声柔媚万千的吴侬软语中,款款而至的才子佳人,不就是‘踏青’最亮丽的一道景致吗?猜,息息相通;诗,朗朗上口。

集《踏歌》作词、作曲、编导于一身的孙颖曾创作大型民族舞剧《铜雀伎》和组舞《炎黄祭》,《踏歌》连同《半坡祖妣》、《楚腰》、《鼎魂》、《戎卒乐》、《飞虹对鼓》、《霓裳羽衣》、《剑恋》、《壮士行》、《京师掠影》等舞项,将上至蛮荒下到满清的历代特色舞蹈集中进行提炼展示,并共同组成《炎黄祭》。孙颖曾谈到:‘中国艺术十分讲究气韵、精神,抓不住‘神’,仅是猎取到几个‘形’,也仍有可能是风马牛……能够理解一个时代多种文物上所反映出来的气韵、精神,通过补形、造形也就能接近那个时代。’编导正是站到了历史的肩头高瞻远瞩,才能以如此生动可人的形象再现‘连袂踏歌行’的古代歌舞情致。

《踏歌》所呈现给我们的史学和美学价值远远超乎作品本身的艺术成就,它将会在中国古典舞坛上占有一席重要的位置,它可能预示着另一种古典舞学派的诞生。

《牛背摇篮》

藏族三人舞

编导：苏自红、色尕

作曲：王勇、孟卫东

舞美：赵承彤

服装：苏自红、色尕

演员：隋俊波、崔涛、万玛尖措

首演：1997年12月

团体：中央民族大学舞蹈系

没有到过青藏高原的人 恐怕不容易理解藏族人民与牦牛朝夕相处、亲密无间的关系。从远古岩画中 就能看到在山野中狂奔、在草地上与人和平共处的牦牛形象。在今天藏族寻常百姓家中 也可以看到高悬在墙上的牦牛头骨。藏族人民喜爱牦牛 是因为它坚韧、沉稳、雄健、倔强、吃苦耐劳 这正是藏民族性格的化身 是藏民族精神的写照。而舞蹈《牛背摇篮》 正是在这里开掘出主题 把藏族人民与牦牛的关系及其情感以鲜明的藏族特色和浓郁的生活韵味表现了出来 因而紧紧地抓住了观众的心。

晨曦中 广阔无垠的草原上 轻烟弥漫着、升腾着。烟雾散尽 一个由演员形体组成的牦牛头造型展现在观众面前。牛身上 坐着一位身穿一袭火红藏袍的少女 她依托着牛的摇篮在逐渐成长 牛是她生活中最为重要的伴侣。音乐旋律时而悠扬 时而高亢 少女在两名男舞伴的陪伴下轻盈起舞 少女飞舞的长袖时而做牛鞭 时而做缰绳 成为双

方情感和心灵的交流与沟通的桥梁。两位男舞者以一种沉稳协调的舞步舒缓而舞，一举手一投足都力求刻画出牦牛朴实持重、雄强奔放的天性。他们时而负重蹒跚而行 时而欢快奔腾跳跃。舞至酣畅处 音乐激扬 情绪高涨 他们通过欢舞讴歌生命 其生动的舞蹈语言无声地揭示出人与牛相依相偎的浓烈情感。

这种源自生活的真实情感 具有十分感人的艺术魅力。编导正是在这种亲身经历过的感情基础上，用舞蹈抒发自己对故乡和同胞的深情。舞蹈采用藏族的民间舞蹈“卓”、“锅庄”等语汇为素材 透过藏民的普通生活来展现他们内在的精神世界。在编排和语汇的运用上，编导努力突出浓厚的藏族风味，让人充分感受和领略高原民族那粗犷古朴的民族气质。在处理上，将牛人格化，象征性地表现出人与牛的关系，和谐而富有韵致，显示出编导很强的驾驭舞蹈语言和舞蹈结构的能力。

藏族舞蹈一直都以其浓厚的民族风味而颇受中外观众的喜爱，《牛背摇篮》又在这个前提下 赋予藏族舞蹈以高度的思想性 于细微之处挖掘作品深邃的含义，运用生动准确的语言，阐释高原上一种特有的鲜活而蓬勃的生命状态。这为藏族舞蹈的进一步发展，开拓出一个更有意义的深远空间。

《牛背摇篮》荣获第三届“孔雀杯”少数民族舞蹈会演创作三等奖、表演二等奖 在中国首届舞蹈“荷花奖”的比赛中 荣获创作银奖。1998年 该舞被中国选派参加了朝鲜“四月之春国际艺术节”得到了外国人民的喜爱 荣获艺术金奖。

《走·跑·跳》

男 子 群 舞

编 导：赵 明

作 曲：刘 彤

舞 美：赵洪和（灯光设计）

主 演：张永胜、李小龙、徐恒

首 演：1998 年

团 体：战友歌舞团

《走·跑·跳》是 20 世纪 90 年代难得见到的反映士兵生活的优秀舞蹈作品。编导从广阔的部队生活中选择了训练新兵时最基本的动作“走”开始，即在严冬酷暑时“拔正步”“跳越障碍”“跑步急行军”等，通过“走·跑·跳”的严格训练把普通公民培育成一名遵守纪律、意志坚强的合格士兵。“走”走出吃大苦耐大劳的精神来；“跑”跑出机灵敏捷高昂的士气来；“跳”跳出无往而不胜的英雄气概来。舞蹈在士兵群体中突出了一名战士在训练时数次晕倒，最后仍坚持自己站立起来的细节，十分感人。当战友像铁塔一样将他高高托起时，那种豪迈激情几乎贯满整个剧场，深深地感染了观众，使人们的心情久久不能平静。我们的士兵就是这样成长起来的，就是在严格的训练中，在官兵的友爱中，在中国人民解放军的熔炉中锻造出来的。

《走·跑·跳》在内容上高度概括，在结构上十分精当，在开掘舞蹈本质功能上狠下功夫。编导注重身体的艺术表现力，舞蹈语言的自然流畅，技术技巧的完美，并通过富有抒情的生活内容，充满健与美的

艺术形式 准确地塑造了棱角分明、充满阳刚之气的撼人心弦的当代军人的舞蹈形象。评论界一致认为：《走·跑·跳》取得的成就具有划时代的意义 特别是对如何进一步提高反映部队生活舞蹈的质量有着十分重大的意义。

《走·跑·跳》之所以取得成功 还在于编导赵明几十年来独钟情于军旅生活和对舞蹈艺术执著地追求。他广采博取 不甘平庸 力求创新 他不追风赶浪 不随波逐流为名利所动 而是始终头脑清醒 潜心耕耘 故而才能在沉默中奋起 屡创佳绩。《走·跑·跳》的成功 还在于作曲家创造了气势宏伟、激情飞扬、旋律动人的好乐曲 并得力于训练有素、全身心地投入塑造完美的舞台上当代军人形象的演员 它真正地展现了作为一门独立的综合性艺术的舞蹈的艺术魅力。

《走·跑·跳》在 1998 年首届中国舞蹈《荷花奖》比赛中获作品金奖、表演金奖和最佳舞蹈灯光设计奖。

《石头·女人》

女子群舞

编导：应志琪、杨昭信

作曲：秦运蔚

首演：1998年

团体：前线歌舞团

20世纪 50、60 年代去过福建惠安一带的人，一定会留下这样的印象 妇女是劳动的主力军 因为无论在田间、公路旁或是干重活的采石场 都能看到她们的身影——戴着尖顶的头笠 用方巾遮着双颊 挑着沉重的担子。舞蹈《石头·女人》艺术地再现了这一生活场景 热情地歌颂了这些特别能吃苦耐劳令人敬仰的劳动妇女。

按常理 沉重的石头与女人 特别是少女是不应该联系在一起的，然而生活中的现实却偏偏就是这样。它真实地反映了当时生产力的滞后 反映了生活的艰辛 可是在困难面前 她们挺起了腰杆 没有在顽石前低头 表现了我国劳动妇女性格刚强的一面。舞蹈以反映妇女在采石场上的劳动为主 因此编导精心地从劳动生活中提炼出几组形象生动的舞蹈组合 有的沉重、有的轻松 交替在舞中出现 使得看似十分凝重的舞蹈命题增添几分欢愉。编导从劳动生活中提炼的两人一组“斜身向里 两肩紧靠 步履沉稳”的抬石动作 既健美又充满力量 这一动人的舞蹈形象为作品的成功奠定了基础。舞中还安排了两段过场戏 新娘子过门和小媳妇抱孩子回家。把这种电影创作中“生活流”的

表现手法 运用到舞蹈中来给作品增加了新鲜感 它不仅使舞蹈节奏发生了变化 打破了单一劳动的沉闷感 而且使舞蹈增添了情趣生动性。女人毕竟有温柔的一面 当她们看到襁褓中的孩子时 引发出一段怀抱斗笠模仿哄孩子的舞 笑声冲天 欢乐不已 自然而然地流露出女人温情的一面 而使得人物形象更为丰满。交响编舞法成功运用 使观众在同一时空里 欣赏到不同的流动着的线条(舞姿)和变化着的不同构图(画面)仿佛使观众看到了舞中的‘和弦’与‘对位’而备感舞蹈艺术在表现情感、塑造形象手法上的多样性。

随着时代的前进，也许我们再也看不到抬着沉重石头的女人了，但这毕竟是历史 记下了新中国成立后 为了摆脱贫困与落后 改天换地的一段光荣的创业史 这种顽强拼搏的精神在当前仍然是有现实意义的。

该作品 1996 年在全军新作品展演获一等奖，1998 年在首届‘荷花奖’参赛时获银奖。

《萋萋长亭》

古典双人舞

编 导：梁 群、刘 琦

作 曲：华彦钧

演 员：山 翀、汪 浏

团 体：广东省歌舞剧院

荣获中国首届“荷花奖”作品银奖的古典双人舞《萋萋长亭》优美、婉约、细腻、生动地展现了一对青年男女长亭送别的离愁别绪。一向在艺术追求上严谨有加的女演员山翀和男演员汪浏一道以扎实的基本功和深厚的表现力精诚合作出演了这部缠绵悱恻、扣人心弦的爱情双人舞。山翀、汪浏还因此分别荣获“荷花奖”表演金奖和表演铜奖。

“萋萋长亭”不由让人想起“长亭送晚”的词句来，但因不是故人相送，而是夫妻别离不免惆怅之意更盛。舞蹈《萋萋长亭》没有“因”的铺陈，也不见“果”的继续，而是以“长亭”为场所，画地为牢向观众细述“自古伤心多别离”的那一送别场面。编导不假借任何舞台布景、道具、语言，而是通过动作的属性——急缓、轻重、刚柔、直曲和动作的舞台线路来表现人物关系、场面状况和思想情绪，充分开拓舞蹈语汇自身的示意传情之功能。从舞台布局的角度上看，编导采用了2点至8点的斜向线路，所有的动作套路于这一区间内往复，突出了“长亭”的绵长。而舞台的光区也较窄长，且色调低暗，既似夕阳西下，又若黎明即起，“光气氛”的渲染使离别的氛围更加浓重。演员于斜线区域上的动作流动，加之低暗的光调更让人不禁时时想起那“似有还无”的萋

萋萋长亭。

古典舞《萋萋长亭》的语汇特征既保存有古典之神韵又不乏现代技法的运用。“圆”作为中国古典舞的主体轮廓形态在《萋萋长亭》中随处可见。例如一个典型的动作小节 女子单腿斜探出经前划至旁后 形成一个“桌”平面的圆轨迹 同时男子经“云手”拉至“双山膀”暗合了“圆”轨迹 男演员的右臂和女演员的右腿平行并进 两者间道似无形却有形 仿佛男子的右臂有无数的气浪推划着女子的右腿 而男演员的左臂又同女演员的后腿形成一条更为修长的延长曲线。在作品中诸多动作、造型都有上述的这一特征 双人舞的个体在做“圆”的同时 往往整体 双人 也是在规划着一个由两人组成的更大的圆轨迹。就如同八卦图里的阴阳两极 本身有着各自的曲线运动 又不误合二为一。中国古典舞讲究身韵身法 两位袭承古典舞的演员在《萋萋长亭》中极好地将身韵“活学活用”到动作的招势中去。各种提、沉、冲、靠、含、腆等身法的运用形成动作势态上的舒扬、闪凝、蓄发、继续的特点 成为刻画人物心理和情绪的点睛之笔。古典舞之神韵即是“望形而得神”神形兼备势必离不开身韵技法的运用。如结尾的一个动作 男演员托举女演员 女子上体弯含于男子上方 下体垂直向下 上身经过一个由直至胸腰的过程 带动整个躯干从高处下落后再次含首两两相抱。这个动作将离别的不舍与无奈勾画得淋漓尽致。

古典舞《萋萋长亭》采用了首尾呼应的编排方法 开场时是女前男后、间隔而出 结尾时是男前女后 首尾于斜线布局上的和谐一致使得作品结构趋于完整。先后男女位置次序的不同 分别表现“送”和“别”的两层寓意。在结尾“别”的当口 女演员以突发转体前倾的定势结束，心之所向仍是“难别”长亭那边的“他”……

两情若是长久时 又岂在朝朝暮暮。

《 母 亲 》

藏族女子独舞

编导 张继钢

音乐 汪镇宁

服装 宋丽

舞美 樊跃

主演 卓玛

团体 中央民族大学

舞台深处 拉萨河曲折蜿蜒 绵绵不断，一位藏族老阿妈从它的源头走来。当她走近我们 我们看见她是那么的苍老 额上深刻着的皱纹 写着老人一生的辛劳。压弯的身躯诉说着老人生活的沉重。黝黑的皮肤透出老人生命中的艰涩。但她依然是那样慈祥 那样开朗 那样幽默 那样豁达 让人可敬可爱 难以忘怀。这位“母亲”仿佛是一部苦难的历史 记述着一个民族的苦难 这位老人亦是一个民族的“母亲”像雅鲁藏布江一样用她的乳汁哺育着千秋万代的子民。她时而柔情似水 时而刚毅如山。在她的心中包孕着一种伟岸般的爱情 那样痴迷，那般深沉。当你感受到这种对家乡、对故土、对民族、对亲人、对祖国的深深眷念 你就会对这位母亲肃然起敬。编导家张继钢运用藏族舞蹈的或抒情或粗犷的动态形式 不意装饰 不事雕凿 扫去表面浮华之气 追求古朴拙拙风格 成功地塑造了一位既具体又抽象的母亲形象，表达了他对祖国母亲的浓浓的恋情和深情的歌颂。

《母亲》由张继钢为全国艺术院校青少年“桃李杯”舞蹈比赛民族

舞‘十佳’第一名获得者、藏族青年舞蹈家卓玛度身制作 因而有人称该作为卓玛表演的专利。卓玛天生丽质 却把一位老态龙钟的老妪表现得真实准确 着实堪称大家风范。

《庭院深深》

古典女子独舞

编导：吕玲

作曲：张维良

服装：张健

舞美：王克修

主演：李春燕

首演：1998年11月

团体：南京军区前线歌舞团

……一阵幽怨凄寂的箫声从舞台划过。箫声中，一束冷冷的白光打在一把老式的坐椅上，一位素衣素褂的年轻少妇端坐在上面。她目不斜视，循规蹈矩。特定的氛围一下子把人带到了中国旧时的传统家庭中。在那样的旧时代中，妇女必须做到笑不能露齿、说不能声高，她们是社会的受压迫阶层，在漫长的人生中，消耗着自己的红颜，压抑着自己的情感……

舞台上那位少妇开始起舞，缓慢的动作揭示出她落寞的心态。舞动中她与椅子形成各种耐人寻味的造型。而正是由于椅子的参与，加重了少妇寂苦心情的表现。

……然而，希望没有泯灭，憧憬依然存在，缚在深闺中的期望变得更为实在。少妇那不曾放弃的心底理想，在期许中得以复活。舞台上变幻出红色的光芒，而加快的跳跃性旋律，把少妇送进一个想像的空间：一叶小舟，游弋在红莲铺满的湖面上，少妇摇着由坐椅象征的小船，脸

上漾满喜悦 穿梭在花的世界中.....

然而现实是无情的。箫声再起 回到现实中的她 依然要在生活中循规蹈矩下去.....

女子独舞《庭院深深》以其深沉丰富的舞蹈意韵和美丽动人的感伤情绪 打动了观众。编导吕玲 在为剧中人“少妇”设计动作时 在充分吸收前人所积累的中国古典舞的经验基础上，不是囫囵吞枣 而是在细细揣摩人物的特定心理之后 结合中国舞蹈所特有和所应有的艺术气质予以创新变化 因而使得这套动作在极好地刻画了人物性格和表现目的的同时 又具有高度而醒目的民族气质。同时那种气韵、那种动态又十分耐人品味 具有美学意义。观看这个舞蹈 会发现没有一个动作是传统的或老师传授的或别人已经用过的 虽然新奇却不让人觉得它们陌生。这种似曾相识但又十分新鲜的动作形态 在润物无声中给人以千锤百炼之感。每一动、每一静 都闪现着编导的智慧与思索之光 很容易引人思考“意韵”这个词的特质和内涵。“意韵”是什么 这个舞蹈告诉人们：“意韵”应该有类似像诗一样、像茶一样的质感 让人可以用一种把玩的心情细细品味、沉浸其中 让那缕淳美的香气丝丝浸润人的心房。《庭院深深》在这一点上 拥有极其耐品的质量 观后，那股“味儿”竟久久萦绕不去。

运用从传统中变化而来，同时达到较高美学品位的崭新舞蹈语汇 并用此十分到位地刻画人物 是这个舞蹈最成功的部分。

编导在刻画人物的同时 运用道具“椅子”的技巧 也可谓匠心独运、构思奇妙 使舞蹈增色不少。应该说 利用椅子或类似的物品作为道具 在 20 世纪后期的中国舞坛上 并不鲜见。然而大部分这类作品带有很明显的模仿外来经验的成分 因而总给人以一种“隔”的感觉，正可谓食而不化。但在这个作品中 编导在“椅子”上所做的文章 却是

舞与具合璧 达到了道具极其到位地为舞中人物服务 同时自身又产生出独特的艺术效果的目的。

在于杭州举行的全国第四届舞蹈比赛中,《庭院深深》一举荣获中国古典舞创作、表演两项一等奖。

《好大的风》

民间舞蹈剧

编导 张继钢

音乐 汪镇宁

服装：贾殿润、张玉华

舞美：仁德、启亮

首演：1991 年

主演：曹平、王琦、郑元等

团体：北京舞蹈学院中国民间舞系

题材 旧中国乡间的爱情悲剧。

主题 高扬至上的爱情 对封建礼教的至死抗争。

人物关系：一对痴男女与一个傻“阔少”。

如此平常的故事，如此普遍的关系，却演绎了一场如此惨烈的命运悲剧。不难看出，作者是在用“心”开掘着一个民族的“人性”内核……

这是一个故事性极强的舞蹈剧。青梅竹马的一对恋人，被乡间的恶势力强行拆散了，呆痴的阔少却成了这场情感悲剧的“既得利益者”，但他得到的则是殉情女子冰冷的面容。悲情的男子痛断肝肠，恍惚间，那田园诗样的恋爱分明就在眼前；然而现实又是这般的残酷无情。经历了灵魂与社会的冲撞，成熟了的男子依然化做比翼的燕雀、天上的蝴蝶，投入恋人的怀抱。无缘爱情的富家子弟，即使同下阴曹地府，依旧得不到真正的爱情，只能一而再、再而三

地木讷“倒地”，承受着他永不得志的悲哀命运——他是“黑幕”的制造者，他同样难以摆脱“黑幕”的裹挟。作品中的“群舞”具有相当深刻的寓意：风声鹤唳时，他们是阴暗晦气的“森林”；婚礼仪式上，他们是混沌莫名的看客；恋人自尽时，他们是灭绝人性的“枯井”；万事俱陨后，他们是冰凉棒硬的“石碑”。然而，当青春的女儿挣扎着，想去伸手抓住那已经破碎的梦时，他们却又叉开了腿，听凭女人从密林一样的胯下爬过，自己如同森严的黑幕！”〔冯双白《中国现当代舞蹈简史》载《传统舞蹈与现代舞蹈》（北京舞蹈学院教材）一书。〕

一个被民间“讲滥”了的故事情节，一个重复千载、耳熟能详的爱情主题，本难以勾出今人的激动，但不知为何，这出短短的舞蹈剧，却引起了人们强烈的情感共鸣和极大的审美注意，这不能不说是编创者艺术功力深厚所至。

在这里，人物的情感是主线，无论何种情绪，都以最强的力度出现：笑便开怀、哭便揪心，生则坦荡、死更从容，绝不“矫情”，更不拖泥带水。秧歌的“整合”，乃其形式特征，没有原生态的舞种界限，也不顾及动作的出处和原始意义，只是将其置于新的构架中，释放出新的能量，再以其为前提表现自己的文化主旨，因而显得别致、新颖、夸张而激情。群舞的氛围营造与情感外化，为迸发的激情提供了上佳的表现渠道。俯拾即是“对比”手法，又使表情张力达到了最大限度。少女的真、后生的纯、富仔的傻、邪恶的风、狂抛的帕、至上的情，多重意象大幅度地时空呈现，在直陈人物内心世界的同时，亦强烈地调动了观者的情绪。如此做法，确使“民间舞”有了新的颜色、新的境界，客观上使舞蹈的文化内涵得到了较大幅度的拓进。

《好大的风》以它的“不俗”与厚实，得到了人们的首肯，获北京市舞蹈比赛创作和表演一等奖、第三届全国艺术院校“桃李杯”中国民间舞优秀剧目创作奖。

《月牙五更》

舞蹈系列剧

编剧：陶承志

编导：李绍栋、苏杰、冯嫦荣、于宝坤、江宏向

作曲：陶承志

舞美：金泰洪、竹筠琪

首演：1992年

团体 沈阳歌舞团

沈阳歌舞团演出的舞蹈系列剧《月牙五更》是采撷关东地区流行甚广的关东回旋曲创作而成的。之所以称为舞蹈系列剧 是因其由若干舞蹈片段连缀而成 片段与片段之间不具备完整的情节 缺乏戏剧冲突发生的全过程 但又并非毫无内在联系 而是纠缠缠绕围绕着一个共同的主题深入展开。编导旨在通过鲜活的舞剧形象、风格化的生活场景展现黑土地上关东儿女世代代、生息绵延的生存概貌，并以此进一步呈现殊异的地域气息、文化心理、审美情趣 让人尽逞耳目一新之快。系列剧由序、恋一更——盼情、醉二更——盼夫、乐三更——盼子、梦四更——盼妻、闹五更——盼福及尾共七个部分组成。剧中较为典型的人物形象包括 水丫、土生、憨哥、盲妹、光棍汉、俊姑娘、福嫂、乐叔、七大姑八大姨、车老板、丑大姐、喇叭匠……编导将这一方水土上的人们赋予着同样的精神禀性——对生活执著的热爱 对爱情忘我的追寻 对生命热切的企盼 对幸福永恒的希冀。全剧通过明朗、凝练的编排手法 张扬着关东人的奋进精神与理想追求。

《月牙五更》主题明确 全剧紧紧抓住一个“盼”营造舞台氛围 手法诙谐幽默、趣味盎然。在“序”中 面朝黄土背向天的关东汉子们拖拽着女人前行，在天幕上形成剪影——女人的姿态宛若田间的耕犁 妙趣横生。接下来的五场更进一步生动描绘了关东人泼辣、耿直、爽气、淳朴、火爆的性格特点。编导将舞蹈动作深入细致地进行角色编排 形成动作的角色化特征 由浅入深于大同处营造细腻的异趣。如“盼情”一场 水丫和土生在双人舞的编排上抒情中不失俏皮 运用诸多的地面技巧以突出豆蔻之年的冲动与热度 二场的“盼夫”双人舞在动作风格上则明显趋于柔慢、细腻 呈现出种种成熟的动作风范 三场“盼妻”的情节是“光棍汉”做梦娶媳妇 因而编导在动作采编上除却戏谑、大胆以外 更有种种梦境中的夸张、离奇感；“盼福”中的福婶、乐叔则在动作的整体把握上既持重、沉稳又不失活力。另外，七大姑八大姨、丑姑娘等“丑角”的动作都沿袭并发展了东北秧歌的风格特色 并从秧歌中吸收了大量的动作语汇 稳中浪、扭上俏 恰到好处地一展东北婆姨和大姑娘们爽朗、泼辣的朴实性格 为全剧跌宕起伏的戏剧气氛起到了很好的修饰作用。

对舞蹈语汇的提炼、加工、汇编是民俗舞蹈或舞剧创编的一个较为敏感的话题。尤其像这种带有浓郁地方特色的关东回旋曲 其音乐风格上的单纯化、明朗化、流行性更为舞蹈语汇的大胆革新带来某种程度上的障碍。在剧中编导针对不同的角色采取了“小分大合”的编排方式。系列剧中大量的女子群舞基本上是从秧歌旧有的语汇中演变而来的 只是不同的角色在动作风格上有各自的偏颇 动作风格上婆姨抢“浪”水丫抢“俏”盲妹抢“稳”丑姑娘抢“眼”。秧歌的主要特征是“扭”——以躯干、上肢大幅度地扭动和各种风格化的步伐、姿态来表达不同角色的思想情感。从新秧歌运动时期起，“扭”就越来越成为展

露女性美和争取两性平等的一项“宣言”。舞蹈系列剧《月牙五更》充分调动东北秧歌动作特点上火爆、夸张的一面，让剧中的每一位人物活脱脱地从黑土地上走进观众的眼里、心中。

出演《月牙五更》的演员基本上都与人物形象十分贴切，充分体现出剧目创作群对作品艺术创作上真、善、美的高度追求。“序”中赤裸上身的男子，敦实粗壮的体形不似通常男演员般俊美，却尤显结实剽悍，透过他黑黝的肌肤隐隐见着黑土地的富饶及广袤。“盼妻”里的“俊姑娘”也舍纤细玲珑而取姣好壮实的外形与光棍汉形成鲜明对照，于不和谐中透出种种毫不矫饰的原始趣味，尽显生活原本的粗犷与真实。

任何艺术作品最终都要接受生活的检验。除了生活以外，没有高于生活的不二法则。《月牙五更》创作于1992年，从舞剧的整体风貌上看缺乏时代特色。正如“序”中所言：“生活就像一首回旋曲，日复一日，年复一年，《月牙五更》调呀，唱了一代又一代，祖祖辈辈唱不完。”《月牙五更》以亘古的爱情话题生息现象作为切入点，整个舞风上缺乏现代气息。1992年留学生文学风行，小说《北京人在纽约》、《曼哈顿的中国女人》陆续发表，文学领域内敏感的触角已经无所不及，而舞蹈还在用微弱的动感重吟那“祖祖辈辈也唱不完”的五更调，其题材选择上有保守之嫌。另外，从编创手法上看，个别舞蹈形象过于具象化。如象征产房内外的印有红十字的白色隔断，破坏了舞台的整体氛围。舞蹈的创意本身很好，以特写的手法编排出白布帘后准爸爸们焦虑不安的面容和琐碎急躁的步伐，编导将焦点别具匠心地集中到男人们的脚上，足以“足”观心，但过于严肃的“红十字”铺陈在舞台上破坏了整体上的谐趣，反显拙劣，这也是这部系列剧的局限所在。

舞蹈系列剧《月牙五更》从整体上看，编排比较完整，许多舞蹈片段的创意有不少可取之处，它是沈阳歌舞团集体智慧的结晶。

《阿诗玛》

民族舞剧

编剧：舞剧《阿诗玛》编导组

编导：赵惠和、周培武、陶春、苏天祥

作曲：万里、黄田

舞美：闵广森

首演：1992年

主演：郭丽娟、钱东风

团体：云南省歌舞团

雄伟绮丽的云南石林，哺育着世世代代彝族撒尼人，有位名叫阿诗玛的好姑娘萃聚了大自然的千百宠爱，出落得美丽、善良、淳朴、勤劳。牧羊人阿黑与头人的儿子阿支同时爱上了阿诗玛。在火把节上，依照撒尼人的风俗，阿黑得到了阿诗玛的爱情信物——荷包。有情人的终成眷属激怒了心存不轨的阿支，凭仗着万贯家财，阿支强取豪夺使尽了一切伎俩，仍无法使阿诗玛芳心回转，一怒之下将她关入牢笼。远方牧羊的阿黑日夜兼程赶来救助自己的心上人。阿支恼羞成怒，开闸放洪，凶猛的洪水如嶙峋的怪兽吞噬了阿诗玛，咀嚼着爱情的坚贞。“奴本洁来还洁去”大自然的宠儿又回归到自然中去。阿诗玛化成了一尊石像，融入石林的神秘与壮观之中……这就是舞剧《阿诗玛》所述说的一段感人肺腑的爱情故事。

将一个众口皆碑的民间题材改编为舞剧本身可以有多种做法，但因《阿诗玛》这部著名的叙事长诗早已蜚声四海，加之有一部在世界范

国内获奖的同名电影在先 致使舞剧《阿诗玛》的人物形象就必然在观众心中有个先人为主的参照点。因而如何遵循舞蹈艺术的特有规律,避己之短、扬己所长将戏剧冲突的全过程明明白白地展现给观众 就成为舞剧编排的首要出发点了。其次 舞剧灵魂人物以何种面目生动地将原著中的角色再现舞台是一个更为严峻、现实的问题。既要忠实原著 又不能完全雷同于文字上或屏幕上的形象 而要符合舞蹈的审美特点 符合时代的审美需求。因而 只有以全新的观念 站在全新的角度上 采取全新的手法去创造出一部饱含民族意识、民族精神、民俗风情的现代民俗舞剧 才能将舞剧背后所蕴藏着的博大精深之文化内涵跃然台上。

舞剧的编导充分张扬《阿诗玛》叙事长诗中诗化的一面 以诗化的爱情和诗化的自然环境铺陈舞剧情节。更为吻合时代节律的一面还在于舞剧弱化了文学、电影中所暗含的两个主题 阶级斗争与生产劳动——两个革命特定时期的“重头戏”将《阿诗玛》演绎成一部纯朴、凄美的少数民族悲情题材的舞剧。正是因为删减了原著的某些过时的立意 以“情”为贯串始终的主线 人与人之间的情 人与自然之间的情,才使得舞剧的诗性发挥得淋漓尽致。“无场次”的结构方式 使舞剧故事情节连绵有序,一气呵成。编导采用七彩舞段的特殊结构方式,一箭双雕 以颜色示情的同时 还在不同颜色的舞段里完成戏剧冲突的全部过程——开端、发展、高潮、尾声。黑色舞段——阿诗玛的诞生 绿色舞段——阿诗玛的成长 红色舞段——爱情火辣辣 灰色舞段——愁思如云 金色舞段——金笼中的忧伤 蓝色舞段——恶浪滔滔 白色舞段——回归自然 这种虚、实相生 双重意象的创新编排 使舞剧结构更富含诗情画意。

舞蹈编排是否贴切主题是舞剧成功与否的关键一环,《阿诗玛》的

成功之处也正基于此。《阿诗玛》的舞蹈编排主要有以下几大特色：1. 语汇具有明显的民族化风格。云南素有‘歌舞之乡’的美称，彝族囊括有几十个不同的支系，其舞蹈分类极其繁杂，如撒尼的大三弦、红河的烟盒舞、楚雄的跺左脚等等。在《阿诗玛》中编导把流行于云、贵、川以及大小凉山的主要彝族民间舞全部纳入舞剧中去，大胆采编了彝族各支系最富风格化韵味的舞蹈动律，并进而将所有动律进行服务于剧情安排的大胆创新，从而呈现出极为贴切主题的地域性民族风范。2. 运用大量群舞造景、生情。舞剧以群舞队形及动作语汇的丰富变幻缔造出各种惟妙惟肖的自然景物。如黑色舞段里的石林与羊群，绿色舞段中的绿苗，白色舞段的白云，金色舞段里的竹笼和蓝色舞段中的洪水，对景物的表现无一丝一毫推委于道具、布景，而是完全以肢体语言的方式描绘大自然的一草一木、片云片雨，其形象尤为鲜活。3. 准确把握动作语汇，使舞剧形象栩栩如生。在蓝色舞段中编导以带有浓郁民族风格的服饰——“大裤脚”（裙裤）加之各种滚动的动态——裙边的滚动和演员身体的滚动，造成洪水肆虐的场面，又以男群舞演员由圈外向内“掀涛卷浪”般围拢，硕大粗壮的手臂凌空向下将男女主人公捂个严实，烘托出“浪打人”这一水火无情的场面，预示着阿诗玛终将为洪水所吞噬的结局。另外，在水底双人舞的编排上，语汇特征以轻曼、飘逸为主，造成如隔水相望般的视觉效果。阿黑头下脚上地举抱着阿诗玛，飞快地于“浪群”中自转下沉（逐渐屈膝），阿诗玛双脚做“半张开的剪子”状，身陷漩涡的场面突现得活灵活现。诸如此类的语汇编排，在舞剧中可谓俯拾皆是。如此编排使舞剧更具形象化的特征和构图美的视觉享受。4. 富于变幻的队形流动为舞剧扩展出无限的舞台空间。在红色舞段中，编导采用大群舞流动式的编排技巧，以示火把节的热闹场面。群舞演员由台口做“之”字形流动迂回到台里，人

越涌越多 队形、动作的变化也越见繁复 却始终众而不乱 极具层次感和条理性 足见编导对大舞台整体布局的把握能力。《阿诗玛》的舞剧音乐以浓郁的彝族民歌为主导 其中融入了很多富有特色的民族乐器。音乐所渗透出的滇文化的特色，无疑加深了舞剧的民俗化风格。

舞剧《阿诗玛》曾于 1992 年荣获全国舞剧观摩优秀剧目演出奖（集体）及优秀编剧编导奖、优秀作曲奖、舞美设计奖、灯光设计奖、服装设计奖等六项单项奖。舞剧在结构、舞蹈编排、语汇提炼等方面都体现出编导果敢创新的胆魄。但于舞剧的细节处仍有些许不足。《阿诗玛》剧已几易其稿 其目标在于 最终将舞剧搞成既有浓郁民族风格又富时代气息的舞剧精品。

在 1994 年“中华民族 20 世纪舞蹈经典”评比中，《阿诗玛》荣获经典作品金像奖。

《虎 门 魂》

舞 剧

编 导：李 华、郭 平、徐成华、邢时苗

作曲：徐肇基

舞 美：刘文豪、邢 辛

首 演：1992 年

主 演：刘晶、刘丕中、熊 健

团 体：战士歌舞团

舞剧《虎门魂》以历史上由虎门销烟引起的令中国人民永远难忘耻辱的鸦片战争为背景 通过一位渔女、炮长和一群普通百姓 用鲜血与生命捍卫民族尊严 反对帝国主义、殖民主义的侵略的故事 热情地讴歌了中华儿女反抗列强、拼死斗争的“虎门精神”。全剧分序“呐喊的英灵”五场“泣血的大海”、“销烟的狂欢”、“血浸的大炮”、“少女的憧憬”、“不屈的山河”和尾声“永恒的丰碑”。当舞台帷幕缓缓拉开时 呈现在观众面前的是一尊威严的大炮和一组组浮雕式的战斗造型 仿佛它将对人们叙述一段惨烈的故事。第一场 表现鸦片对中国人民的毒害。渔女之父被烟瘾折磨得跳海身亡 渔女面对这悲惨的事实 坚定了复仇的决心。第二场、第三场 表现了军民同心同德禁烟销烟 欢庆胜利 并铸造大炮 加固炮台 决心消灭海上来犯之敌。在炮长的鼓励下，渔女乔扮男装 加入战斗的行列。第四场 在激烈的战斗后 表现渔女与炮长深情的相爱 并想望着未来举行的热烈美好的婚礼场景 但新的战斗又打破了他们的美梦。第五场 表现炮长和众炮手在敌强我弱

的战斗中英勇牺牲。渔女奔至炮台 见状悲痛欲绝 毅然以青丝点燃引线 在轰然的炮声中壮烈殉国。尾声 歌颂了虎门保卫战的英烈 虽死犹生。“山在海在 天在地在 ”虎门精神将传颂千秋万代。

《虎门魂》在人物的刻画和编舞上独具匠心 如渔女与炮长这两个主要人物 就是在严峻的硝烟斗争的矛盾中 展示出为了民族的利益而不惜牺牲的崇高品格的。如第一场中的双人舞 编导的细腻、生动的舞蹈 表达出俩人在情感上的交流 使渔女深感鸦片的毒害而坚决投入向倾售毒品的英国侵略者做斗争的行列中来。男子群舞 工匠舞、祭炮舞、清兵舞 气势雄浑 棱角分明 女子群舞 火焰舞、斗笠舞及婚礼舞 巧妙地烘托了主人翁或悲愤、或欣喜等复杂的心情。编导在探索用舞蹈揭示人物内心世界方面 也做了成功的尝试。如在第一场中 表现鸦片在社会上造成的悲剧 使渔女在悼念投海身亡的父亲后 她幻觉似地看到处处是她父亲的身影 忽而是身着黑衣的骷髅 时而是一座坟茔。飘忽着失去亲人悲痛欲绝的少女的影子 艺术地再现了现实生活中的惨景 以激发起观众对外国侵略者险恶罪行的憎恨。又如第五场中幻觉似的“婚礼 ”展现了渔女内心对幻想破灭的无比哀恸 和将与敌人决一死战的决心 似大喜 犹大悲 通过这强烈的对比 加深刻画了渔女坚毅、刚强、热爱生活、追求理想的性格。

舞剧《虎门魂》是一部反映中国近代史中重大历史题材的佳作 它以刚强、雄浑的气势 悲壮、苍凉的格调 颂扬了中华民族敢于抗击外来侵略者的斗争精神 塑造了一群为了民族利益勇于献身、永不屈服的英雄形象。《虎门魂》高扬着血染的战旗 虎门英烈彪炳青史 虎门精神将万世长存 永远鼓舞中华儿女兴国安邦 自强不息 以一个强盛的中国永远屹立在这个世界上。

《虎门魂》1997 年参加全国舞剧观摩演出 获优秀剧目奖。

《 边 城 》

舞 剧

编剧：谢晓泳、王小元、王瑞仪、刘振球、刘永尧

编导：谢晓泳、王瑞仪、王小元

作曲：杨天解

舞美：范宇、袁荣明

首演：1996 年

主演：杨霞、柳岳波、陶孝发

团体：湖南省歌舞团

读沈从文的《边城》宛若听一首铮铮的歌 能将散文诗般的瑰丽沁透到完整的小说里 非沈从文莫属。展卷《边城》字里行间游走着一幅幅墨山黛水的写意画，如此之美文改编成舞剧实有难以下手之无情、不忍、不弃。所幸《边城》这部由小说改编而成的舞剧承袭无误地将小说那质朴的风格与散文诗般的意境融为一体，自始至终让人感受种种由舞剧所带来的清新、流畅、凄美。

《边城》讲述的故事发生在 20 世纪初叶湘西边境茶峒这个小城里。碧溪嘴是位于两山之间一条窄而险的河道，靠摆渡度日的老船夫和他惟一的孙女翠翠相依为命，在这条河道上日复一日、年复一年地渡送着过往的乡人。茶峒城里的船总有两个儿子——天保与傩送，两人同时爱上了翠翠。为了成全弟弟，天保决定驾船下辰州，不料船到茨滩出了事，天保葬身漩涡，傩送极度内疚，弃翠翠而远走他乡，爷爷也因这一连串的不幸而命赴黄泉。山还是那座山，河还是那条河，可翠翠

早已不是当年那个翠翠了……

在充分理解原著的基础上 挖掘舞剧自身的特点是舞剧编导最基本的出发点。正基于此 舞剧中无论抒情或叙事 编导都力求在散文诗般的意境中铺陈，使之处处体现原著文体上的风格特点。其中尤为典型的是舞剧的开场，全方位调动加盟创作的各项积极因素。灯光、布景、道具等等连同舞蹈场面一起构成诗般的舞台画面——天幕以水墨画手法铺排出绵绵青山，台上一条横向贯通的绳索交待了主人公生活中一项必不可少的内容：“摆渡”浓浓的干冰雾加之柔和的绿色光调摹画出晨曦中湿气弥漫的青山绿水 忽近、忽远 尽情抖落着满目的翠绿，迎接着一个叫翠翠的女孩崭新的一天。翠翠和爷爷在船上的一段双人舞编排 采用了“靠”的双人舞接触式技法 用动势形象地表明了爷孙俩相依为命的亲情关系。远处传来了迎亲的唢呐声，撩动着少女懵懂的情怀……一幅鲜活的山水、人物意象从舞台的每一个角落溢漫开来 舞剧所追寻的诗般意境跃然台上 可谓是将原著“质朴的风格与散文诗般的意境”完美结合的一个成功典范。

舞剧《边城》所有舞段的编排均构思精巧、语汇别致，极富现代感。其中最为闪光的一段便是“赛龙舟”编导摒弃了秧歌中惯有的“逗场”、“丢场”等程式化编排手法 而是以大手笔的群舞场面表现 热闹不减处更凭添出宏大的气势来，整齐划一的群舞表演，反倒突出了翠翠落落寡合的主人公位置及动态。舞台光区切换的一瞬，台上只剩下翠翠一人，巧妙的编排使先前的满场和此刻的空场形成强烈反差，叙述出翠翠与爷爷失散的情节，充分挖掘舞蹈语汇自身的叙事功能。接下来群舞的斜线布局将舞台分割为左后、右前的两个区域。以平行蒙太奇的手法交待出爷爷、翠翠的不同情状。舞剧的成功之处在于其基本因素——动作语汇既能处处服务于剧情发展的需要，说明剧情，又

极具可舞性 符合舞蹈艺术自身的审美原则。如在“看龙舟”与“赛龙舟”场面的描绘上 编导以交替蒙太奇的手法 将“看”与“赛”两个群体由一组群舞演员进行不同舞段的表演 从主题动作与舞台方位两方面入手 使岸上和船上之间转换迅速、分明。编导将“看”与“赛”的两部分主题动作进行诸多交响式的编排 于整齐中流露出参差的美感 并进而在低、中两度空间上进行布局 使群舞更富层次感。

《边城》剧中细腻、别致的语汇编排风格恰恰暗合了小说隽秀、清丽的诗品 这也正是舞剧“以小见大”忠实于原著的显著表现。首先 在主人公“翠翠”这一人物形象的塑造上 编导下手极为精巧、细致。“翠翠”动作语汇上的一个显著特征是将古典舞的身韵身法与芭蕾舞的“开、绷、直”完美统一 通过这样一个上半身含蓄、婉约、下半身纤细、修长的动作形象来刻画出这位妙龄少女的动人之处。其次 舞剧的女子独舞、群舞中出现了很多半脚尖的动作 这一语汇的显著意义是对琐碎、复杂焦虑的心境的外化 成为舞剧主题动作的一部分。第三 沈从文在小说中有这样一段场景描绘：“翠翠在风日里长着……满目为青山绿水……和山头黄麂一样。”在这样一个春风美人的构图意象中，诗的意境突兀出来 当需要以肢体的方式来表现文字所呈现出的意蕴来时 编导极具匠心 以纤纤秀手的“随风摆”（仅手露出高台）和翠翠踱步其间的画面组合，一举道破了这一美文意象。台下摆动着手 犹若和风撩拨着少女的心房 又如青青的山间草随意拂过翠翠那“黝黑”的肌肤 其形象感不亚于千言万语的描绘。最后 是在双人舞段的编排上 编导针对不同人物关系采用不同的编排手法。如翠翠与傩送的双人舞 在流畅的舞风中满是低、中、高三度空间的双人舞托举 这些技巧的运用足以明示 两人由一见钟情到耳鬓厮磨的亲密无间 双人舞的造型在构图上尽显唯美的风范 正如散文诗般旖旎多姿。另外 爷爷

同天保喝酒一场 本是一个很短的过场场面 但编导从细微处入手 在舞台的处理上 酒壶于爷俩间构成联系 两人席地饮酒身后是两把空置的木椅 道具的运用极为准确地表明角色的身份、地位、性情 使人物形象立时鲜明起来，从而也流露出小说所描述的质朴的生活风情。爷爷、天保同壶的动作关系中 以“推”“接”的动势为主 动作中渗出浓浓的醉意，爷俩的情意也从酒壶中一点点化开弥散到整个舞台上。

舞剧《边城》采用线形的编排方式 脉络清晰 结构完整 无场次的时空布局 使整个情节更为连贯、完整。编导力图以新颖、独特的表现手法赋予舞剧以婉约、清新、别致、美妙的整体效果。《边城》最为成功之处 在于让舞剧的最基本原素 舞蹈动作来叙事言情 而非一丝一毫推委于道具、哑剧手势等舞蹈之外的其他手段 并在此基础上连同舞美、灯光、服装等加盟舞剧艺术的方方面面以高度统一的综合，一展小说《边城》的舞蹈艺术之舞台风采。

该剧荣获 1996 年文化部颁发的“文华大奖”。

《阿姐鼓》

舞 蹈 诗

编剧：曹路生、崔巍

编 导：崔巍

作曲：何训田

舞美：孙云、朱小波

首演：1997 年

主演：谢珏、朱勇翔、张永胜、 邬也平

团体：杭州歌舞团

雪域春秋 古往今来蒙着一层又一层神秘的面纱 到过那里的人和没到过那里的人都想去瞧一瞧、再瞧一瞧，那雄伟奇峻的喜马拉雅山系和带有浓郁神化意味的风土人情连同布达拉宫的万丈光芒一道绞合成股股神圣的力量。轰然持重的钟声 急遽有秩的鼓点 撼人心魄的号角在僧侣诵经的节律中齐鸣出雪域高原上千古不息的生命咏叹！

《阿姐鼓》以舞蹈诗的形式 浪漫主义的表现手法 将来自雪域上的那股柔和静谧之风吹送到观众的心间。它就像一幅长卷描绘出青藏高原独特而迷人的风景；又如几首短歌唱诵着藏族同胞对生命的热爱与崇敬 更恰似一串小诗 歌颂着西藏人民生生不息的顽强精神。整部舞蹈诗由“序、没有阴影的家园、阿姐鼓、羚羊过山冈、卓玛、天唱、地狱·天堂、转经”共八个片段组成。大幕拉开 舞台的天幕上印满了采自藏域古格王朝的壁画形象 画上的人物线条流畅 造型生动 同男演员的动作姿态交相辉映。编导特意将古格王朝的壁画搬上舞台，一方面

是因为编导创作之初的许多语汇灵感来源于这些壁画当中 另外 古格王朝建于公元 10—17 世纪，延续 700 多年以文化兴盛而闻名雪域，历代王者对佛教文化更是不遗余力地推重 可见编导之意深矣。开场是一段男子群舞 其动作上的风格极为豪迈、朴素、凝练 同跳跃而出的生命之神形成鲜明对比 动作感上的“神化”与“人化”从大幕拉开的一瞬就已严格地区分开来 从而使宗教文化的灿烂光环横贯于整个舞蹈诗。序的末尾是由生命之神牵引着众男子走向阿姐和她那鼓。在舞蹈诗中主人公“阿姐”自始至终是以“鼓魂”的形象隐于天幕之后 在灯光的照射下 形成一个无比巨大的剪影，一个平面的、昏暗的舞蹈形象——以冷静、缄默的情态凝视着身前的鼓 每一槌下去都激起生命的华彩 同台上的生命之神一并揣摩着生命的真缔。第二节“没有阴影的家园”——手持烛台的老妪佝偻着上体 在质朴的体态与情态的完美结合中，秉烛将光辉划亮舞台的每一个角落——天幕徐缓绽开，万丈光芒从舞台的深处直射苍穹 踩踏着“缕缕金丝”卓玛从光的尽头走来……在接下来的女子独舞中，编导一反藏族舞蹈原生态的动作语汇，果敢革新 于其中融入许多古典舞的语汇特征 并对独舞进行大量流线型的编排。于卓玛“手之舞之 足之蹈之”下的种种希冀和憧憬中 走来了男男女女和身着紫绛色长袍、头顶黄色高冠的僧侣 舞台的三维空间内充分展示着带有浓重宗教色彩的藏域生活的全貌。编导注重开发舞台的低层、中层二度空间 于台的后区筑起高台 用以显示不同角色的层次感。在“阿姐鼓”一场的开头 生命之神的一段独舞可谓是现代派编创手法的一个典型的脚注。生命之神将青春不灭、生命永恒之主题归结到主人公阿姐的形象中——平面舞动着的阿姐与鼓的剪影 同台上女子群鼓舞共同奏响对生命的礼赞 在缄默的阿姐的鼓声和众女子热巴鼓的声声回应中传递着藏族人民对生命之神的顶礼膜拜。

《阿姐鼓》把宗教生活作为创作题材 着力开掘藏族文化的精神力量，把藏族文化中对生命轮回的思考转化为舞蹈意义上的审美体验，是一次开创性的尝试。栖息于“世界屋脊”那古老而神秘的民族 受制于山地环境的多重影响 其舞蹈早已形成松胯、弓腰、曲背、弯膝“，一顺边”的典型特征 集聚体现了山地藏人的审美感知 而学院派出身的编导 加之早年学习古典舞 其在动作编排上自然有一定的偏守。《阿姐鼓》的动作语汇缺乏主题动作 虽然编导在语汇革新上颇存心机 但没能自始至终融会贯通于整个舞蹈诗。其中许多舞台场面过于流动化 上下场的动作缺乏细致周密的安排 因而整个作品中的舞蹈片段显得不够充盈、饱满。另外，《阿姐鼓》这部舞蹈诗处处弥散着编导独树一帜的舞蹈思维 由于头绪过多、思维呈连绵跳跃状 缺少深层次开掘 再加之音乐的章回式处理 使得舞蹈跟着音律、唱词跑 每个舞蹈片段没得机会“伸开腰儿”。

出演《阿姐鼓》这部舞蹈诗的是杭州市歌舞团 这群来自江南可与“天堂”媲美的西子湖畔的少男少女们能以如此的方式理解编导的意图 阐释完全异样的雪域生活 其精神与勇气是极为难得的。舞蹈诗《阿姐鼓》在沈阳荣获 1997年全国舞剧观摩演出“优秀剧目奖”。

《长 白 情》

大型民族舞蹈诗

编剧：李承淑

编导：李承淑

作曲：朴瑞星、黄基旭、朴学林

舞美：金泰洪、石勋、田成焕、金龙福

首演：1997年

主演 金顺福（特邀）、李伟（特邀）

团体 延边歌舞团

具有光荣传统和崇高荣誉的延边歌舞团是早在 1948 年 3 月从中国人民解放军的一支部队中整队转到地方而建立的。延边歌舞团从诞生那天起就深深扎根在民族民间艺术的土壤之中 推出了民族特色鲜明、生活气息浓郁的优秀节目 以其独特的艺术风格蜚声海内外。延边歌舞团于 20 世纪 90 年代隆重推出的大型歌剧《阿里郎》和大型舞剧《春香传》均荣膺文化部第一届新剧目文华奖。大型民族舞蹈诗《长白情》在 1997 年全国舞剧观摩演出中获优秀剧目奖并囊括了全部六项单奖（编导、作曲、舞美、灯光、服装及表演）。

大型民族舞蹈诗《长白情》整个结构由序、第一场——播种爱情、第二场——喜结良缘、第三场——生命礼赞、第四场——普天同庆及尾声组成。

巍峨的长白山 横空出世、顶天立地“，白云缭绕的山峰 碧波荡漾的天池 松涛阵阵的林海 生机勃勃的沃壤”这里是朝鲜族人民的家

园，他们长久以来以顽强不屈的精神开拓并保卫着长白山的一水一木，创造出幸福的生活。大型民族舞蹈诗《长白情》以如诗如画般的大写意手法，描画了一对男女主人公恋爱、结婚、生子、奋斗的生存历程，以具体的舞蹈形象艺术性地再现了我国长白山地区朝鲜族人民的发展历史，热情讴歌了中国朝鲜族人民勇于开拓进取的民族精神。

舞蹈诗以造意境为主要表现手段，编导巧妙地将舞剧情节潜移默化地融入整个舞台画面中，一条清晰的情节线索贯串始终。开场序中，由28人构成的女子群舞，手持白扇，气脉流畅的动作编排，宛如那延绵不绝的长白山脉，白雪皑皑，息息灵动。山脉隐去，现出一位身着白裙的女子，屹立在舞台中央的上空，其洁白摇曳的裙摆，悄悄弥漫开来，布满整个舞台，似那长白山的象征——巍峨的白头峰般磅礴雄伟，而女子的上身如振翅欲飞的祥鹤——将朝鲜族舞蹈“鹤”的意象与白头山统一于一体，并以女性作为其化身，其寓意在于那些发源于长白山天池的图们江、鸭绿江、松花江正如母亲那甘甜的乳汁滋养着世代的朝鲜族人民。编导于序中两次运用白扇进行群舞的编排，如拼图一样，先是“长白山脉”，后是“鹤翅”。在序的结尾部分，男主人公背负着女主人公成乘鹤西去之势立于舞台中央，左右两侧延绵无限的是由白扇连成的鹤翅，女主人公望眼欲穿的神情，似是将观众带向那瑰丽多姿的长白山麓。另外值得一提的是在第三场“生命礼赞”中，编导奇思突发，将生命孕育的内部过程，以舞蹈的方式进行阐释：整个舞台被纵横交错的脉络包裹，在红色光区的笼罩下，宛若母体内，血气澎湃的血管经脉，又似长白山盘根错节的千年古树，以一语双关的手法，道破了生命的真谛——母亲孕育着新婴儿，长白山孕育着新母亲。诞生是一项卓越而伟大的使命，“胎儿舞”酣畅淋漓地描绘了胎儿在母体内，在密匝匝交织成的脉络的笼罩中，为诞生的那一

刻所付出的艰辛 让人不禁联想起 孙悟空在太上老君炼丹炉中的那一幕。而母体外 朝鲜族人民世代代也在长白山的林海雪原中为那永恒追逐的‘新生’而奋斗着。这种交相呼应的手法创造出高远的意境 让观众回味良久 历久弥新。

《长白情》在舞蹈动作语汇的编排上显示出了‘诗’般的个性 处处都留有熟悉的朝鲜族舞蹈民俗风情却又新奇绚丽。鹤步柳手的朝鲜族舞蹈语汇以‘翩翩舞广袖 似鸟海东来’的典雅、飘逸、潇洒之风韵醉以世人 别有一番滋味。在编排上 仍旧沿袭了朝鲜族舞蹈大开大合的动势 极为贴切地将民族语汇中‘飘飘凌云’、‘潇洒典雅’、‘气脉流淌’、‘息息空灵’等特色融入动作的一招一势——“致虚极 守静笃”强化了舞蹈诗的曼妙、轻盈。朝鲜族许多传统的舞蹈动作中的鹤意象 无一不同其先民维系于‘鹤’的图腾崇拜有关 由鹤的形象所营造的飘然出尘、与世无争 昭示天下的是一种得之不易的福祉。因而编导极为有心地在舞蹈诗的编排中处处留有‘鹤’的意象 就连大幕也特地于长白山左右充盈着美鹤祥云。编导充分发挥群舞的作用 将群舞同单人舞、双人舞巧妙结合 群舞的紧密交织与独白的自由节奏相间 使舞剧浑然一体 而其中 朝鲜舞朴素的舞蹈动机又变化万千 处处弥散出浓郁的民族色彩与特有情感。群舞布景 独舞、双人舞示情 情景交融恰到好处。女子群舞的编排除却动作上的新颖别致外 队形流动上可谓确见功夫 整个舞蹈似行云流水 变化巧妙 这种将造型化、场面化、流动性完美结合的舞蹈编排方法尽显了编导功底。再有是群舞的‘多米诺骨牌’式效应 加之各种‘形似’的道具 一会儿似潺潺溪水 滚滚稻田；一会儿似幽幽深林 金色麦浪；一会儿又像飘飘羽扇 既铺排气氛 又造意境 将舞蹈诗的构图美完成到极致。在第四幕‘普天同庆’这一场的处理上 似乎借鉴了《天鹅湖》第四幕的‘婚礼’场面 进行各种特色舞

蹈的片段展示 将朝鲜族传统民俗舞蹈中的许多保留节目经过大胆编创 成为服务于剧情的喜庆舞蹈。如 鼓舞、杖鼓舞、手帕舞、象帽舞。此外整部舞蹈诗中还融会了如扇子舞、响钹舞、鹤舞、长鼓舞、汗衫舞等各种形式的朝鲜族民俗舞蹈。可以说《长白情》是既集朝鲜族民俗舞蹈之大成 又大胆创新民俗舞蹈的一部现代舞蹈诗。另外 值得一提的是在舞蹈诗《长白情》中 现代舞台艺术的运用为其诗化的氛围起到了很好的修饰作用 其考究的服装道具及精美的舞台效果 无疑会给观众带来全方位的愉悦审美感受。

集《长白情》剧作、编舞、导演于一身的李承淑是延边歌舞团一级编导 她自从艺 30 多年来 先后共创作 70 多部舞蹈作品 其中《稻子熟了》、《阿妈妮的心意》、《摘月亮的少女》、《垂柳》、《喜悦》(独舞 筹七部作品获文化部奖。此次创作的《长白情》充分体现了编舞家的独特个性 也是李承淑编导生涯中又一成功的力作。

该作品在 1997 年于沈阳举行的全国舞剧观摩演出中获“优秀剧目奖”,1998 年获“文华奖”,1999 年国庆节被作为重点文艺项目晋京参加国庆 50 周年献礼演出。

《青春祭》

舞 剧

编 导：舒 巧

副编导：黄蕾

作 曲：罗小坚

舞 美：鞠 毅

首 演：1997年

主 演：山 狮、金宝龙

团 体 中国歌剧舞剧院

“生命诚可贵 爱情价更高。若为自由故 两者皆可抛。”半个多世纪以前 革命诗人殷夫将裴多菲这首誓言诗译成中文之初 或许就已经决意将它刻进自己的心里 如若某一天心已不在 仍要刻 刻成碑文 直至再次重生。

应中国歌剧舞剧院命题而作 舞剧编导舒巧曾几度感慨 有信仰的人是幸福的……我崇仰殷夫。我愿以此剧作为我舞剧创作生涯的“封箱”之作。

全剧分为三幕：一、生命——爱情——自由；二、爱情——自由——生命；三、自由——生命——爱情。从情节叙述上编导将贯串三幕的主线一分为二 同时于革命、爱情两方面入手进行舞剧结构。第一幕：白色恐怖初期的殷夫 / 殷夫和他的初恋。第二幕 奋笔疾书革命诗被捕 / 殷夫的爱与不能爱。第三幕 青年诗人壮烈就义 / 无法继续的爱仍继续。尾声 半个世纪后 真姑娘来到殷夫的墓前 献上心香一瓣……

20 30

— 21

动势的对比中烘托出殷夫同真姑娘各自复杂矛盾的内心情感和思想冲突。

舞剧《青春祭》中所呈现出的诸多主题动作 除却具有现代舞蹈语汇的特征外 还极为个性化。如第二幕真姑娘与女子群舞的一个显著动作语汇是前、旁、后腿控制的反复使用 由腿到脚背、足尖呈现出特定的指向 动作的意蕴在于表白姑娘的心思所在仍是那个“若为自由故 两者皆可抛”的殷夫。另如第一幕的一个主题动作 双臂交叉于胸前 双手握拳 演员于步伐的变换中进行双臂与单臂的变化。双臂交叉形如枷锁 单臂示赤胆忠诚 两个动作的交相展开 暗示着在白色恐怖时期的特定氛围中 革命者对革命事业的忠贞不渝及大无畏精神是任何枷锁所不能铐牢的 也是死亡所无法肃杀的。另如 特务这一角色的动作是背对观众 叉着手 前、后、左、右做直线踱步。一个极为简明的动作 足以将角色的特征展现无遗 步伐方向的无规律性、不确定性，让人们深深体会到特务无处不在、阴险狡诈的丑恶嘴脸。最后 值得一提的是第三幕结尾出现的“布尔什维克”舞段 真正的“革命”的舞段 动作中运用了大量的现代舞技法 演员的每一次奔跑、跳跃 犹如“星星之火”极具燎原之势 观众的血液在满台的红色光芒中沸腾。正是一个殷夫倒下去 千万个殷夫站起来。

《青春祭》传达给现代人一个异样的声音 这部应时之作 正应和了鲁迅早年的预言：“即使不是我 总会有记起他们 说他们的时候的……”

该剧的男主角——殷夫由香港舞蹈团首席主演金宝龙担任 女主角由全国舞蹈大赛表演一等奖获得者山翀担任。两位国内知名的演员在剧中均有上佳的表演 为该剧的成功奠定了基础。

附录

新舞蹈艺术的先驱—— 吴晓邦

吴晓邦的舞蹈创作和演出活动以“为人生而舞”贯串始终。自他的第一个作品《傀儡》1933年亮相日本东京至60年代初“天马舞蹈艺术工作室”的被迫结束，他顶着艺术思想孤独、社会环境恶劣、极左思潮泛滥、强迫他中断其18年工作的情况下，锲而不舍、苦苦挣扎，创作了一百多个舞蹈作品，其中大部分属现实主义题材，为中国新舞蹈积累了早期的财富。他的舞蹈创作轨迹，即是他人生观和艺术观的体现，他对医治社会症结的热情，对时代脉搏触摸的敏感，都是独一无二的。他通过创作把中国舞蹈推上了剧场艺术的舞台，突出了舞蹈除娱乐功能外的审美与教育功能。吴晓邦在建构中国新舞蹈体系上所发挥的宗师作用，是他人不可取代的。

吴晓邦的舞蹈创作，根据历史的纪实和随之形成的审美特征，可分为四个时期。

第一个时期——象牙塔时期（1932—1937）

代表作：《傀儡》、《黄浦江边》。

青年吴晓邦接受了“五四”新文化运动反封建、反帝、求科学、民主的思潮影响，先后参加进步组织、投笔从戎，但都无结果。报国无门无奈中的他，选择了1929年赴日留学的道路。当时的日本在文化上已经面向西方，各种新兴文艺思潮源源流入。在日本学习了三年小提琴的吴晓邦，由于感受舞蹈具有时空两方面的感染力，决心弃琴习舞。他的第一任芭蕾教师高田苗子即是一位新派舞蹈家，她的课程中设习

作课 将吴晓邦引进了创作之门，《傀儡》即为吴晓邦舞蹈习作课上的作品。

《傀儡》 独舞。古诺曲。创作于 1933 年东京。吴晓邦首演于 1936 年东京‘高田舞蹈研究所’新作发表会。

此舞采用提线木偶的风格，舞蹈刻画的形象完全具备木偶的动律 全方位地勾出傀儡的形象。这个傀儡人物的化妆和服装都有狗的特征 是一只被主子豢养和操纵的走狗 徘徊在主子左右，一会儿摇头摆尾，一会儿假装乖巧趴在地上翻滚儿讨主子的欢心。它抬头仰视主子脸色时 发现主子面露怒色 它连忙转过身来朝主子手指的方向走去 原来是一些反对主子的人来了。它先是一通高声吠叫进行威胁 然后又露出牙齿和爪子扑窜过去。它好像是胜利了 又转回头向主子邀宠。正当它又蹦又叫得意之时 突然提线断了 这只走狗立即倒地而死 露出了傀儡的真实面目。

这个作品由于形式新颖、构思巧妙又富东方色彩 受到高田先生的赏识 并破例地在其‘舞蹈发表会’上演出。《傀儡》由‘支那人’创作表演 以作品形象来嘲讽‘满洲国’皇帝的卖国求荣行径 揭露日本帝国主义侵略的本性并在东京上演 其意义已远远超出艺术的范畴 表现了艺术家的勇气和率真。

《黄浦江边》 独舞。肖邦曲。创作于 1935 年。首演于上海卡尔登剧院 表演者吴晓邦。

黄浦江边阴霾的秋夜几分凄凉。在天水一色的黑暗中 走来一位衣衫不整的青年。他用双手紧抱着瘦弱的双肩 无目的、忧伤的眼睛直望着江水。一阵夜风吹来 他颤抖的身体随风而动 迈着踉跄的步子来到堤上。他的眼睛发出愤懑的目光向着苍天质问 为何我这么潦倒、贫苦？他又伸出双臂、推开双手向黄浦江祈求 暴风雨快快降临 把这黑

暗的世界摧毁。夜幕上突然出现一道闪电 青年人虽然已经有气无力，但他仍面带笑容地等待黎明的到来。

《黄浦江边》里刻画青年形象 正是上海滩当时许多失业青年的影子。他们的孤独无助令吴晓邦产生了恻隐之心。为了抒发他对黑暗社会的不满 借肖邦的一首《夜曲》创作了这个舞蹈。

涉舞只有三年的吴晓邦，1935 年在上海举行了“第一次舞蹈作品发表会”，《傀儡》和《黄浦江边》即发表会的成功之作。因为在此之前，中国根本没有从事舞台艺术舞蹈的舞蹈家，更没见过什么“舞蹈作品发表会”，因此反应冷淡，甚至有人评论吴晓邦是在“做媚眼给瞎子看”。但是毕竟通过吴晓邦的舞蹈创作 中国拥有了真正的剧场舞蹈。

《奇梦》独舞。打击乐伴奏。创作于 1937 年。首演于上海卡尔登剧场 表演者吴晓邦。

舞蹈表现了一个充满革命幻想的人，在某个夜晚梦游般地将自己变成一座时钟 两只胳膊即是钟上的时针和秒针。钟在不停地走 当指针停在 12 点时 外面响起一轰炮声 革命幻想者跑到外面张望 发现敌人正在用机枪扫射无辜的群众。幻想者怒不可遏，立即冲上去缴了敌人的武器。自视为大英雄的幻想者又回到时钟的位置上。当钟走到 3 点的时候 幻想者配戴着手枪走进一座大厦 他出现在讲台上 频频向大家示意 又指手画脚地做起演讲 很有万人之上的感觉。就在此刻，一颗子弹射向了幻想者 惊醒了他。他拉开窗帘向外望去 外面如同往日一样 他才明白自己做了一个奇怪的梦。

《奇梦》创作于吴晓邦第二次作品发表会 他的作品无论从观念到创作方法 从情感关注的层面和视角 都发生了重要的变化。1936 年吴晓邦阅读了《邓肯自传》 邓肯倡导的超越传统的观点令正痴迷在古典主义艺术中的他受到很大的触动。接着他又得到了向日本现代舞蹈家

江口隆哉夫妇学习现代舞的机会。虽只有三周的现代舞课程，但吴晓邦茅塞顿开、终生受用，并把现代舞引进中国，创造了教学、创作、理论结合，适应于中国国情的新舞蹈体系。《奇梦》的出现是吴晓邦接受现代舞后的第一批作品，处在尝试、试验的阶段。从该作品中能领略到作者在创作手段上开拓出了更大的空间，从作品的情调上看，似乎也比一味的怜悯或中伤多了些委婉曲折。吴晓邦在《奇梦》中批判幻想者的乌托邦思想时，又对其爱国的主流给予了肯定。

第二个时期——投入生活时期（1938—1940）

代表作品：《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》、《传递情报者》、《丑表功》、《罌粟花》、《春的消息》、《虎爷》。

这个时期正逢抗日战争的初期，七七事变的发生震动了吴晓邦，也惊醒了他的“象牙塔”之梦。国破家亡的危机，像飓风掀起他头上的塔顶，需要面对做“亡国奴”的现实。于是他毅然参加了“抗日救亡演剧四队”，走上了与广大民众同甘共苦的战斗之路。《义勇军进行曲》、《游击队员之歌》等一批在新舞蹈史上有着特殊价值的舞蹈作品应运而生了。他先后为新四军战地服务团、红军儿童队、上海中法剧专、新安旅行团等排演了这些作品，形成了其艺术创作的第一个高潮。

《义勇军进行曲》独舞。田汉词，聂耳曲。创作于1937年。首演于无锡市郊，表演者吴晓邦。

在《义勇军进行曲》的前奏音乐中，飞旋出一个白上衣黑裤子全身中式打扮的青年人。他用尽全身力量挣脱和砸烂手脚上的镣铐，舞动起自由的双臂，大步行进，加入到抗日斗争的行列中。他来到广大群众面前，振臂高呼，激情地演说宣传抗日。他拿起战斗的武器走上战场，冒着枪林弹雨，一次次地冲向敌营，直到战斗最后胜利。

吴晓邦以其热忱的爱国之心、敏锐的艺术嗅觉成为了创作和舞蹈

国歌的第一人。这个作品创作于成千上万的难民在日寇飞机的轰炸下逃生的无锡郊区 从构思到演出仅用了 40分钟 完全属于战地的即兴创作。这个作品不仅富于人民性和战斗性 而且还获得了生命力 ,一直上演了 20年。

《义勇军进行曲》出现在 20世纪 30年代 其成功和影响 对中国歌曲舞蹈的发展起到了重要的示范作用。

《游击队员之歌》 三人舞。贺绿汀曲。创作于 1938年。首演于南昌 ,表演者吴晓邦(独舞)王元麟、朱世忠、柳万麟等。

《游击队员之歌》歌声起 从舞台后区跳出三个身着蓝色衣裤、头扎白色手巾的游击队员 他们大步横跨犹如骏马奔驰 悄然地出没在夜幕下和青纱帐里、密林深处。他们时而相互传达战斗任务 埋伏起来准备偷袭敌营 ;又时而跨跃壕沟 射击、投弹。他们行动神秘、敏捷 出其不意 ,连连取得胜利。

这个作品是吴晓邦保留作品中最受观众欢迎的一个 ,几乎每次都要表演两三次。《游击队员之歌》在作者的创作意图上与《义勇军进行曲》有相似之处 最初也是独舞 后改编为三人舞。从艺术上衡量《游击队员之歌》(三人舞)的气氛更加强烈 舞蹈语言更加生动丰富 与歌曲融合得更为完美。舞蹈形象的准确 构图的精美 语言的流畅 都堪称中国三人舞的精品佳作。

《罌粟花》 六场歌舞剧。陈歌辛作曲。1939年创作。首演于 1939年上海 表演者盛婕、胡枫、杨凡、吕吉等。

第一场 在一个和平的村庄 村中的男女农夫正在地里耕作 男人用锄和犁翻开土地 女人将种子播下。他们边劳动边唱“几千年来吃穿不愁 靠和平、靠丰收”。

第二场 :阴险的化身是一朵美丽的罌粟花 ,为了达到其不可告人

的目的，罌粟花装成美女携着她的两个家族成员来到了村庄。平静的小村子被惊动了，农夫们不知罌粟花的阴谋而上了她的当，一个个被其家族成员打倒在地。

第三场 农妇们闻讯赶来 见到倒在地上的亲人 她们围拢过来，充满爱心地抚摸着亲人的伤疼处 并轻声地唱着：“为爱而苏醒 为爱也为我们。爱跟世纪前进 爱在人间永生。”农夫们在亲人的爱抚与鼓励下醒了过来。

第四场 农夫们渐渐地恢复了体力 他们感慨地唱起歌：“生命值得留恋 只要一息尚在 生命值得宝贵 只要有爱存在。”他们与农妇们同心协力地干起农活 重新拿起锄和犁。

第五场 罌粟花及其家族得知农夫们没有死 于是又冲进村子 以软硬兼施的手段 企图要农民们投降以便乘机占领村庄。农民们不再上当 全村人紧紧挽住手臂挡住罌粟花等的去路。农夫们又举起农具将其赶出村庄。

第六场 太阳升起来了 新的一天来临 村中的农民为了庆祝胜利 边高声唱着“为了爱 and 生命 重为大地播种爱的种子”边跳起欢乐的舞 朝着灿烂的阳光走去（剧终）

从表面看这部歌舞剧只是表现善与恶的斗争，但吴晓邦的创作意图不仅如此 他想用这部剧揭穿二次世界大战中德、日、意、法西斯同盟的阴谋。剧中的农夫和农妇象征着世界上热爱和平的人民。演员全部是上海中法戏专的学生，演员的情绪饱满获得了社会的好评，并且观众们大都看懂了吴晓邦创作的目的，所以评论界也大加赞叹。在当时上海滩上，舞蹈被视为消遣的对象而受人轻视，《罌粟花》的上演大大改变了人们对舞蹈的认识，也使人们看到了新舞蹈的新功能 评论界称《罌粟花》为“孤岛 指当时被日包围的上海”止

惟一的国防舞蹈”。

《传递情报者》独舞。陈歌辛作曲。首演于 1938 年上海 表演者吴晓邦。

舞蹈描写了一位抗日战争中的通讯战士完成传递情报任务的故事。作品第一段 战士接到送情报的任务 兴奋紧张地上了路。第二段：战士机警地躲开敌人 翻过了一座山来到了河边 他先饮了几口河水，然后急忙蹚过河去 进入了一片树林。顷刻间下起了瓢泼大雨 战士浑身都被淋湿。他忍住饥饿和寒冷继续赶路。第三段 雨过天晴 战士脱下湿衣服 轻轻地察看身上被荆棘刺破的伤口。突然他想到衣袋中的情报 连忙摸索 生怕被雨打湿。当他看到情报安然无恙时 脸上充满快乐。他拖着疲惫的身体继续前进。部队的驻地终于到了 战士在经历了千辛万苦后昏倒在战友前。

吴晓邦 1938 年曾有一段在新四军生活的经历 他亲眼目睹了革命战士不畏艰苦的战斗和训练生活，十分钦佩这些年轻可爱的战士。通过创作《传递情报者》 他用舞蹈讴歌了心目中的平凡而伟大的英雄。

《丑表功》独舞。陈歌辛曲。创作于 1939 年。首演于上海 表演者吴晓邦。

一个头顶官帽 身穿红色官袍 足登皂靴 戴着颇像汪精卫模样面具的人 像个戏曲中小丑的样子，一摇一摆 迈着八字步 颤颤颠颠地走上台来。他先左顾右盼 来到主子面前 点头哈腰 卑躬屈膝地做出一派讨好奉承的样子。当他渐渐感觉到主子对他有了好感便浮躁了起来 抖衣、掸靴、整好帽子 神气十足 对周围的人完全是一副爱搭不理的样子。他一会儿横着身子行路，一会儿歪着头 装得不可一世，一会儿又背起双手 转着脑袋像在思考问题。正当他小人得志之时 忽传来一阵打倒他的声音 他被陷在四面楚歌之中 想逃都逃不掉 只好抱着

头瘫在了地上。

没有真正学习过戏曲的吴晓邦 为了揭露汪精卫的投降本质 毅然选择戏曲中的文丑形象作为创作基础。如果从现代舞反传统的角度看 吴晓邦的这种做法不大合乎现代舞的原则 但他通过两次作品发表会 认识到创作首要的任务是让观众引起共鸣 所以他敢于大胆地向戏曲吸收、借鉴。这个作品正是由于用了约定俗成的表现手法而获得成功。

《春的消息》 三场歌舞剧。陈歌辛曲。创作于 1940 年。首演于桂林，表演者岳荣烈、陈明、张天虹等。

第一场 严冬里一群穷苦的孩子 他们为了抗拒寒风的吹袭 紧紧地依偎在一起。他们用细嫩的声音唱起歌，抵御冬天对他们的威胁。

第二场：寒冷肆虐地折磨着孩子们，他们已经难以熬过寒冬。突然 外边响起了布谷鸟的叫声 给他们带来希望。大地慢慢复苏着 孩子们在暖暖的春风与布谷鸟的歌声中 跳啊、唱啊 享受着充满生机的春天。

第三场 大地虽然回春 但苦难和贫穷并没有结束。他们一面倾听着大地母亲的歌声“别怕狂风吹 别怕暴雨打 我的宝贝 在风雨中长大”，一面相互鼓舞 迎着春风大步前进。

创作这个舞蹈的动机，是吴晓邦在桂林遇到了新安旅行团，并为孩子们上舞蹈课，他十分钟爱这些勇敢聪明的孩子，为他们小小的年纪就承担起救国的重任而备受感动。《春的消息》中化入了吴晓邦的感受与激情，用这个作品表达他对新安旅行团以及全中国儿童的深情祝愿。

为了在桂林上演一台晚会，为了使晚会起到团结和动员中国各阶层人士共同抗日的目的 除《春的消息》外 他又创作了中国的第一部

舞剧《虎爷》。

《虎爷》四幕舞剧。刘式昕曲。创作于1940年12月。首演于桂林，表演者岳荣烈、张杰等。

第一幕 旧的生活。地主赵福有两个妻子和两个儿子，他依仗财势欺压农民，农民们对他畏之如虎，称他为虎爷。大儿子赵德光在国民党军队服务，他告诉赵福日本人已逼近村子，劝父亲与他一起逃走。虎爷舍不得放弃家业，只得烧香念佛祈求天佑神助。日寇进了村子，奸污了赵福的妻子，烧掉了他的房屋。

第二幕 旧的毁灭。二儿子赵德兴是抗日游击队员，他劝父亲参加抗日队伍，虎爷不肯。德兴带领村里志愿抗日的农民出发了，村里妇女纷纷到村口为他们送行。

第三幕 新的孕育。德兴指挥战斗，游击队员们英勇作战，村民前来慰问。倩姑是虎爷家的丫鬟，德兴与她感情很好，她领着妇女种田收割支援游击队。虎爷对倩姑垂涎已久，出于对儿子的嫉妒，他不同意德兴抗日，还劝他与敌人讲和，德兴不从，抱病又参加了战斗。倩姑与村民们为游击队员唱歌祝福。

第四幕 新的实现。敌人被德兴的游击队消灭，村民们又开始重建家园。在欢庆胜利的人群中，虎爷也悄悄地挂起国旗，众人同声唱着建设新生活的进行曲。

创作《虎爷》是为了通过舞台更好地宣传中国共产党提出的抗日民族统一战线的主张。由于这部舞剧能及时地反映当时抗日中不同阶级的不同立场这一现实，观众们感到十分亲切，又因为舞剧对中国观众当时也很新颖，所以更加受到人们的关注，产生了很大的影响。著名文学家杜宣先生是当年这部舞剧首演时的观众，他曾评论：“这部舞剧是我国第一次舞剧的演出，桂林的观众通过《虎爷》的演出大开眼界，

开始认识舞剧这门新兴的艺术。桂林的文艺界对《虎爷》的演出表示了热烈的欢迎。《虎爷》的成功 是因为《虎爷》采用了我国人民喜闻乐见的民族形式 所以它一出现 就得到了人们的欢迎和肯定 它应载入我国舞蹈运动的史册(参考《我的舞蹈艺术生涯》159页)。

这个仅有短短三年的创作期,吴晓邦从自己作品的主题及形式取向上都做了步出‘象牙之塔’的努力 留下明显的转折印记。这个转折除现代舞给予吴晓邦舞蹈观念和方法的因素外,最关键的是抗日战争的生活 给了他走出上海、离开商业和市民的气息的机会 他犹如脱胎换骨般地进入了时代的大课堂 丢弃小资产阶级情调 他把身心都投入进了与时代相融的广袤天地。他的舞蹈主题已淡化了个人对社会的不满而变为对国家及民族命运的关心 使其‘为人生而舞’的观念得到了纵深的拓展。又由于他遇到了新安旅行团,有了一次排练大型作品的机遇,丰富了自己艺术实践的领域。这个时期的作品最大的特征是形式的多样和手法的多样 他不再为芭蕾或某个舞蹈形式所束缚 但又可以自由地去借鉴某种形式 达到观众喜闻乐见的目的 他的创作开始走出“第一次发表会”“曲高和寡”的阴影而变得更富活力。

第三个时期 创作高潮时期(1941—1948)

代表作品:《饥火》、《宝塔牌坊》、《思凡》、《进军舞》。

1941年至1948年是中国历史上十分动荡的年代,历经了“抗日”与“解放”两大战争 这对一位当时单枪匹马的舞蹈家而言 吴晓邦需要做的和承担的东西很多。首要的工作是播种新舞蹈的种子,因为他知道势单力薄是不成气候的。在这八年中 他辗转桂林、重庆、广东曲江、成都、青海等许多地方 直至1945年抵达延安。

由于政治环境的复杂 吴晓邦在创作上又进行了因势利导的调整,但始终没有离开‘为人生而舞’的轨道。这个时期中 他有幸认识了周恩

来、陶行知等政治家、教育家 并在 1942 年与戴爱莲在重庆合作演出，留下了中国新舞蹈史上的佳话。

《饥火》独舞。鼓、梆子等打击乐伴奏。创作于 1942 年。首演于广东曲江 表演者吴晓邦。

舞蹈表现一个小镇的夜晚，一更的鼓声响过 从小巷的拐角处探出一个衣衫褴褛的人。他紧抱双肩 赤着双足 蓬头垢面 蜷缩身体 迈着困难的步子来到富人家的高墙下避寒。二更天 他感到十分饥饿 走到路边向行人乞讨 向苍天祈求 但都没有回应。三更天到了 他的步子越见踉跄 但还是向街边走去。他拼命地呼唤过路的人能够给他一些食物 但遭到路人的羞辱和拒绝 他只好再次回到高墙下。墙上窗内传来阵阵饭菜的香味与猜拳饮酒声 使他更觉饥饿难忍。突然“吧嗒”一声响 他以为是路人丢了食物。虽然双脚已经无力 他还是爬了过去 到处摸索 可是什么都没有。四更来临 天更冷、肚更饥 他全身瘫软无力 只得用手撑住墙 把最后的力气变成一腔饥饿的怒火 手指着这黑暗的社会 控诉着这不平等的世道。五更天的梆声响了 饥饿者奋力抓起自己的头发 面对即将黎明的天空而慢慢地倒毙。

作者在抗战期间到处看到逃亡的百姓和饥饿的人群，他对这些同胞怀着深深的同情。他又从杜甫“朱门酒肉臭 路有冻死骨”的诗句中受到启发 以细腻的表演和充沛的感情创作表演了这个作品。这个作品曾在抗日后方轰动一时，并作为吴晓邦的保留节目一直表演到 1960 年。

《宝塔与牌坊》大型舞剧。陈培勋作曲。创作于 1943 年。1943 年夏由广东省立艺术专科学校舞蹈专科于广东曲江首演 佟显仁、伍依文主演。该舞剧以反封建礼教为主题 全剧共三幕。

第一幕 在南方乡间的集市上，车来人往十分热闹 路边矗立着高

耸的宝塔与威严的牌坊。少女朱云与青年陆勤在集市相遇 两人一见钟情。路边象征礼教与节烈的牌坊 以及代表权势的宝塔 被这对无视封建礼教的青年的行为震动而摇晃起来。朱云害怕想逃避 陆勤不畏惧并将信物赠给朱云。

第二幕 陆、朱两人相约在集市相会 但两人因错过了时间未遇，彼此都很失望。不久，他们在无意中又见面了，于是重新沉浸在爱情的欢悦中。他们爱得越深，宝塔与牌坊就越向他们靠近、倾斜，威胁他们。

第三幕 宝塔与牌坊被陆、朱两人的行为触怒 伸出了许多长长的带子 将朱云缠绕住 陆勤看到心爱的人受到摧残却无法相救 万分痛苦。长带将朱云越绕越紧 直至使朱云窒息而死。钟声响了 宝塔与牌坊消失 只剩下陆勤在向朱云哀悼。

舞剧表现手法新颖 采用了写实与象征相结合的手法 人与人格化的物同舞 扩大了舞蹈的表现力。内容以中国封建伦理道德中最典型的标志‘宝塔与牌坊’作为封建礼法的象征加以讨伐、控诉、反抗。同时也隐喻了当时的中国不民主、不自由、不尊重人权的现实。

《思凡》独舞。黄友棣作曲。创作于 1942 年。1942 年在广东曲江首演 吴晓邦表演。舞蹈表现一位和尚深居寺庙 终日只知念经拜佛，但香客们络绎不绝地进进出出搅动了他。他开始侧耳倾听 斜目窥探人间的风情 产生了思凡之念 但因佛门的清规使他心情十分矛盾和痛苦。他坐立不安 搓着手中的佛珠 经也念不下去 不由自主地在殿堂内奔跑着 欲冲出佛门。突然 寺内的钟声响了 他被钟声惊动 停住脚步举目四望 只得重新回到蒲团上坐下 敲响木鱼念起经来。但他仍不甘心这孤独和寂寞 他向殿堂中的佛像伸开双臂 呼诉自己不幸的命运。舞蹈寓意深刻 表现了人的理与欲搏斗的艰难和痛苦。该舞塑造

的人物性格突出 内心活动丰富 舞姿优美 形神兼备 是吴晓邦新舞蹈代表作之一。

《进军舞》 大型组舞。彦克作曲。1948年春由胡果刚、吴晓邦、查列集体讨论设计 吴晓邦编导。1948年7月1日由中国人民解放军第四野战军政治部舞蹈队首演。

全舞分六段。一、骑兵进军 骑兵集结 受阅 练兵动员 出发练兵，骑兵射击 奔赴战场。二、步兵进军 练兵 步兵集结 投弹练习 射击练习 匍匐运动 爆破练习 刺杀练习 开赴前线。三、战斗部署 步兵进入阵地 骑兵进入阵地 炮兵进入阵地。四、各兵种的战斗。五、胜利凯旋。六、再进军。整个舞蹈都由红旗舞将每场衔接起来。如开始有大红旗舞 骑兵、步兵场面均有小红旗指挥 大进军及战斗中都由红旗率领队伍 凯旋舞时红旗在人群中高举 迎风飘扬。这几段红旗舞既是革命的象征 又是力量的标志 在全舞中起重要作用。舞蹈在继承传统的基础上 依据部队战斗训练中的军事动作 创造了军队舞蹈的新语汇及新形式。全舞用了两首齐唱、一首大合唱衬托 以高亢雄壮的歌声加强了大进军的气势。舞蹈音乐形象完整。随着中国人民解放军的胜利进军，《进军舞》跳遍了大半个中国。解放军各部队的文工团、宣传队几乎都学习演出了此舞 它是解放战争时期军队优秀舞蹈的代表作 对广大指战员们起到极大的鼓舞作用。

中华人民共和国成立后，吴晓邦主要从事教学和理论研究工作。他于1957年至1960年创办了天马舞蹈工作室，在此期间共创作演出了18个舞蹈作品 主要有《梅花三弄》、《平沙落雁》、《梅花操》、《渔夫乐》、《北国风光》、《十面埋伏》等。他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及中国艺术研究院研究生部舞蹈硕士和博士生导师 培养了中国第一批舞蹈史论专业研究生。理论专

著有《新舞蹈艺术概论》、《舞蹈新论》、《舞论集》、《舞论续集》、《舞蹈学研究》、《吴晓邦艺术录》、《我的舞蹈艺术生涯》。主编多部大型舞蹈丛书。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 是一个真正的人民舞蹈家。他开办了中国现代舞蹈史上的第一所舞蹈学校 举办了第一次个人舞蹈表演晚会 写作并出版了第一本舞蹈艺术概论。吴晓邦是一个勤奋进取的演员 开拓型的编导，立意创新的教师 聪睿的舞蹈学者。他是在中国舞蹈发展史上有着重大影响及贡献的一代宗师。

（蒲以勉）

高举民族舞蹈大旗的戴爱莲

戴爱莲 于 1916 年出生于加勒比海上的特立尼达岛。她的家庭为三代华裔 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，耳聆蜂鸟啁啾之语，眼观天光云影之霓，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 也使她拥有了一种原始状态的活力和节奏感。

12 岁时考入当地由白人办的舞蹈班 在班里戴爱莲是惟一的有色人种的孩子。这时的她除了对舞蹈的痴迷和永不满足的求知欲外，还幻想着当个航海家 驾船去看看大海之外的天地。这一天终于来到了，不过 她不是去当航海家 而是踏上了探求舞蹈奥秘的漫长道路。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。这个良好的开端，为她以后的不凡事业打下了较为坚实的基础。

谁料不久，由于父亲破产而给戴爱莲的学习生活带来了很大的困难。为了能够继续学习她心爱的舞蹈 戴爱莲选择了半工半读、十分清苦的生活方式，有时甚至饿着肚子去上课，但戴爱莲始终为自己能够徜徉在舞蹈的海洋里而备感满足。为了缴学费、膳费 她经常到伦敦一些艺术家举办的酒会上表演舞蹈，《波斯广场的卖花女》、《伞舞》就是这样在这个时期问世的。此外 她还在电影制片厂、剧场、电视台当临

时演员 给人家当模特儿、刷地板或制作假面具出售。如今安放在英国皇家舞蹈学院大厅的戴爱莲石头雕塑头像 就是 1939 年她给英国著名雕塑家维利·索科普当模特时留下的作品。这是戴爱莲早年在英国艰苦求学的见证。

戴爱莲在英国学习了一段时间后，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 颇感耳目一新。魏格曼那极其富于现代意识的舞蹈，像一股电流一样强烈地撞击着戴爱莲的心。正赶上该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地结合在一起，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 这件事情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。她在伦敦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《警醒》、《前进》，以唤醒更多的民众奋起投入抗日的斗争之中。

1939 年 戴爱莲终于以优异的成绩 获得了著名的尤斯 - 莱德舞

蹈学校的奖学金 从而成为被西方舞蹈界推崇为现代舞蹈艺术理论之父的拉班体系中的一名学生。在那里 她学习了拉班大师有关情感的表现方法、舞台表演技巧方面的理论和舞谱等 这些使她在日后的舞台生活和舞蹈创作中受益匪浅。迫于德国法西斯的空袭威胁 这时的居民们纷纷离开伦敦，戴爱莲就学的尤斯-莱德舞校也在战火中被迫停课。这时的戴爱莲在中国国内无亲无故 完全可以选择回到远离战火的特立尼达 但她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，1940 年 1 月到达香港 受到宋庆龄热情的接待。在这里，戴爱莲结识了著名画家叶浅予并于不久共坠爱河，在宋庆龄的主婚下 二人结为伉俪。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 岁的舞蹈家一踏上祖国的土地时 她眼含激动的泪花 兴奋不已。虽然她知道还会有许多困难等着她 但她坚信站在祖国的土地之上 会使她产生不灭的信心和无穷的力量。她迫切希望立即参加抗日救亡工作 但她的满腔热情却遭到政府当局一次次拒绝和冷落。然而戴爱莲依旧不灰心、不回头 只要有机会 就积极参加义演募捐活动 为中国的抗日战争奔走。

1941 年 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：《警醒》、《前进》、《东江》、《游击队的故事》、《思乡曲》、《卖》、《空袭》以及芭蕾舞《森林女神》和现代舞《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。

《东江》独舞。戴爱莲创作并表演。杜勃作曲。1941 年在香港由“昆明惠滇医院募捐委员会”与“保卫中国同盟”联合举办的为昆明惠滇医

院、国际和平医院举办的“慈善音乐大会”上首演。

《东江》是戴爱莲于 1941 年根据一篇真实的报道而创作的舞蹈反映广东东江渔民正在劳作时，突然遭敌机袭击，在船破人亡的悲惨遭遇下，渔民们流离失所，但他们决心复仇。戴爱莲运用现代舞的表现技巧，以力和情充分表现了中国人民对日本侵略者的仇恨。

《思乡曲》根据马思聪《绥远组曲》中的一段同名乐曲创作。1942 年 7 月在广西桂林与音乐家马国霖共同举行的音乐舞蹈会上首次演出。舞蹈表现一位妇女，她的家园在日军的炮火下变为废墟，她的亲人惨遭杀害，她只得四处流亡，在悲哀中她回忆起往日甜美幸福的生活……忽然她清醒过来，一切都成为泡影，她伤心地哭了，泪水湿透了她那长长的手帕，然而她坚信胜利一定会到来，她将重返故乡。舞蹈中充分运用了长手帕抒发人物内在的感情，具有中国古典舞的风格。

《空袭》小舞剧。戴爱莲创作。1942 年夏在重庆首演。戴爱莲饰女儿，吴艺饰母亲，隆征丘、黄子龙饰儿子。内容是：一位在敌机轰炸下丧生的姑娘，她那哀怨的幽灵在瓦砾中游荡，寻找自己的亲人。忽然警报又响起来了，此时，一位年迈的母亲由两个儿子搀扶着，在紧急警报声中奔走，母亲神志恍惚忆及自己的女儿，她到处寻找着，忽而她清醒了，想起女儿已被炸死，她痛苦地抱着头慢慢地蹲下，她再也跑不动了。这时，姑娘的幽灵出现了，她穿着白色衣裤，胸前画着一颗滴血的红心，双手戴着红色的手套，她踮起脚尖快速移动着，忽然她看到了母亲，迅速地扑向她，母亲也发现了女儿欲抓住她，可是她们始终不能拥抱，尽管一次次奔跑、追赶，但却总是一次次从眼前掠过，无法接触到一起。当幽灵从母亲眼前渐渐离去后，母亲又回到现实中。该作品无论是在创作手法、表演技巧，还是在运用舞蹈语言刻画人物思想感情等方面，都匠心独运。由戴爱莲扮演的女儿，情感真挚，催人泪下。

《卖》，1941年戴爱莲在重庆创作演出。该作品可以说是旧中国人民生活的真实写照。舞蹈表现一对善良的父母被生活所迫不得不卖掉亲生骨肉的情节，是对当时社会无声的控诉。

《朱大嫂送鸡蛋》歌舞。陶行知编剧并作词，戴爱莲编舞。该舞是戴爱莲于1945年1月在重庆参加《新华日报》社创刊7周年庆祝会后创作的。在这次会上，她欣喜地看到了从延安前来参加庆祝会的新文艺工作者演出的大秧歌及秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》等，大开眼界。她立刻学习了秧歌，并以秧歌形式创作了此歌舞。由陶行知编剧并作词，育才学校的吴艺饰大嫂，隆征丘、黄子龙饰抗日军人。该作品表现了人民与抗日将士的鱼水深情，幽默诙谐的歌词，传神的舞蹈动作，充满了浓郁的生活气息。当时，该作品不仅在重庆广为流传，后又传到昆明、上海等地，是青年学生及业余文艺团体最喜爱的舞蹈作品之一。

戴爱莲在重庆生活的五年，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。其实早在旅居英国时，戴爱莲的老师们就常说她的长相是典型的中国姑娘，应该跳中国民族民间舞蹈。她那时就认识到，每个国家都有代表自己民族的舞蹈，因而一经回国后就开始寻找中国舞蹈的根，从不放过搜集民间舞蹈的机会。1941年她在广西路过大瑶山时，看到瑶族群众每逢红白喜事都聚集在一起，击鼓起舞。这种独特的风俗习惯给她留下了深刻的印象。后来，她就以此素材编创了她的第一个少数民族舞蹈《瑶人之鼓》。她曾学过昆曲，向桂戏名艺人小飞燕学习桂剧中的《哑子背疯》，将其加工改编后，立刻成为深受群众欢迎的舞蹈节目。

1945年初夏，戴爱莲深入西康等地搜集民间舞。她将搜集到的民间舞加工提高后搬上舞台。从1946年3月6日开始，在育才学校及各界的支持协助下，在重庆青年馆举行首次“边疆音乐舞蹈大会”。由漫

画家叶浅予设计的宣传画及节目单上，有十几幅民族舞蹈风格突出、生动活泼的插画。戴爱莲表演的舞蹈有：《瑶人之鼓》、《嘉戎酒会》、《羌民端公跳鬼》、《哑子背疯》、《傛傛情歌》、《巴安弦子》、《春游》、《青春舞曲》、《坎巴尔汉》同时还有旅渝藏胞表演的《吉祥舞》、《弥陀佛》、《拉萨踢踏舞》等十余个舞蹈 其中包括了汉、藏、维吾尔、彝、瑶、羌六个民族。在连续十几场的演出中 场场爆满。当戴爱莲表演《青春舞曲》时，她那充满青春活力的轻盈的舞步 婀娜的舞姿 热烈、豪放的情感 极大地感染着观众。4月 当‘边疆音乐舞蹈大会’在沙坪坝南开大学礼堂演出时 学生们兴奋得高呼：“沙坪坝的春天来了！”边疆音乐舞蹈大会‘使山城沸腾了。学生、青少年们涌向育才学校 学习‘边疆舞’。

《瑶人之鼓》 瑶族舞蹈 戴爱莲改编。1946年1月21日 为志新英、德语学校筹募资金的音乐舞蹈大会上首演 同年3月6日在‘边疆音乐舞蹈大会’上再次演出。该舞是表现瑶族在祭神之前的乐舞。舞台中心置一面大鼓，一瑶族装束的男子手持鼓槌儿 环绕大鼓边击边舞。另一男子与一女子自两侧舞出 男敲锣 女摇铃并与击鼓者穿插交织而舞，有时为三人共舞。舞蹈动作粗犷，充满庄严神秘的气氛。祭祀歌中唱道：“堂前锣鼓闹沉沉 主人今日来谢神 手拿铜铃来执圣 行进脚步转纷纷。”这是一种祭神的典礼舞。全舞无伴奏 仅用歌唱伴舞。

《哑子背疯》 歌舞。戴爱莲改编并表演。鼓松改词。1946年3月6日在四川重庆举行的‘边疆音乐舞蹈大会’上演出 获得成功 成为戴爱莲的保留节目。此舞系 1942年戴爱莲在桂林向桂剧名艺人小飞燕学习了桂剧中的一段“哑子背疯”后，经她与学生鼓松加工改编而成。舞蹈富于喜剧色彩 由一人扮演两人 舞者上身着女装，下身着男装 身前扎哑子的上身道具 腰间后部扎妇女假下肢道具。舞时，上身做女性动作 左手拿彩巾 右手持扇舞，下身做男性动作 俨然似两人

在表演 即哑子背着双脚瘫痪的妻子外出游玩。舞蹈通过行路、过桥、扑蝴蝶等情节 刻画了两个残疾人乐观的性格。1948年 8月 戴爱莲在上海演出时,《大公报》评论此舞:“这种丰富的技巧和想像力 只有真正的人民艺术家才能创造。”新中国成立后 多次表演此舞 广受欢迎。

戴爱莲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,使人们看到了祖国所拥有的丰富的舞蹈艺术宝藏,激发了人们特别是青少年的爱国主义热情。这次演出获得极大成功,一些著名的文艺界人士纷纷称赞她开了整理、加工中国民族民间舞蹈的先河,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。逸园原是外国人的跑狗场 场子很大 观众席位较多 尽管如此 正式演出时还是被挤得水泄不通。“边疆舞”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。由于“边疆舞”热情、活泼、充满朝气而深受欢迎,它像一股旋风很快在大、中、小学校中风行起来。

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,再也没有其他舞蹈的错误概念。

戴爱莲的舞蹈才能表现在各个方面,她不仅是位优秀的舞蹈表演家和编导家 同时也是位出色的舞蹈教育家。40年代初当她到达重庆时,曾先后为当时的重庆国立歌剧学校创办了舞蹈系,并在国立社会教育学院、育才学校教授舞蹈。1947年 4月 她在好友朱今楼及学生隆征丘、彭松、叶宁等的帮助下 筹备开办中国乐舞学院。经过三个月的筹备工作 学院于 7月在上海沪西昌平路 990号大众殡仪馆的后楼上

开学 由戴爱莲任校长。在该院的招生简章上这样写道 该学院以“培养乐舞专门人才及普及乐舞教育为宗旨”。学习内容主要有 舞蹈基础训练、中国舞剧、民间舞蹈、地方戏曲、音乐、美术、戏剧、大鼓、弹词等课。舞蹈教员有隆征丘、彭松、叶百令（叶宁）、王克芬、于传瑾（袁春）等。戴爱莲从美国返回上海后 亲执教鞭 当时跟她习舞的学生约有 150人。后因经费短缺等原因 中国乐舞学院于 1948 年夏停办。该学院借助“边疆舞”的传播 对团结进步青年 推动学生民主运动 起到促进作用 同时也培养了一批舞蹈骨干力量。

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 个作品 文艺界著名人士郭沫若、周扬、田汉、艾青等观看表演并祝贺她演出成功。

中华人民共和国成立后 戴爱莲与人合作创作有大歌舞《人民胜利万岁》、《建设祖国大秧歌》及舞剧《和平鸽》等。她编导的《春游》、《荷花舞》、《飞天》曾在第三届、第四届、第五届世界青年与学生和平友谊联欢节舞蹈比赛中分别获一、二、三等奖。她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、中央芭蕾舞团团长和顾问、中华全国舞蹈工作者协会主席、中国舞蹈家协会主席和名誉主席、联合国教科文组织国际舞蹈理事会主席 曾多次担任国际舞蹈比赛评委。她几十年来一直从事舞蹈教育工作 为我国培养了一大批专业舞蹈人才。她不愧是中国新舞蹈艺术的开拓者 为中国舞蹈事业的发展做出了卓越的贡献。

（节选自《中国近现代当代舞蹈发展史》）

世界经典芭蕾舞作品介绍

《 仙 女 》

二幕芭蕾舞剧

剧本 亚瑟夫·努里

编导 菲利普·塔里奥尼

音乐 让·休尼兹霍夫

首 演 :1832 年 3 月 12 日 巴黎

主 演 :女主角西尔菲德——玛丽·塔里奥尼

男主角杰姆斯——约瑟夫·马其利埃

19 世纪的世界芭蕾舞舞台 是浪漫主义风格的天下。大部分舞剧作品通过仙女、妖精等超自然形象 表现了人间的爱情和希望。而问世于 19 世纪 30 年代的法国芭蕾舞剧《仙女》 则是从形式上和风格上确立这种舞蹈样式的开山之作。

芭蕾舞剧《仙女》取材于苏格兰农村的民间传说 全剧分上下两幕。它描述了发生在青年农民杰姆斯与女友爱菲以及仙女西尔菲德之间的爱情故事 即将与女友爱菲结婚的杰姆斯梦见仙女西尔菲德 禁不住仙女美貌的诱惑 杰姆斯抛弃女友开始如痴如醉地与仙女相恋起舞。为惩罚杰姆斯的背叛 女巫将一块魔巾假借礼物送给青年。当杰姆斯将魔巾披在仙女西尔菲德的身上时，被魔法控制的仙女浑身颤抖，漂亮的羽毛纷纷脱落在地上。发疯似的杰姆斯虽懊悔万分 但为时已晚 死去的仙女向天国冉冉升去。远处 传来爱菲与别人结婚的鼓乐声 孤寂的杰姆斯却只能绝望地坐在空地上发呆。

《仙女》上演后 在世界芭蕾舞坛产生决定性影响。这种取材于欧洲民间传说的‘人神相爱’的题材 在后来很长一段时间内占据了芭蕾舞舞台 成为一个时代主题贯串了整个 19 世纪。

该剧的编导菲利普·塔里奥尼和女主演玛丽·塔里奥尼 是一对父女。意大利米兰人菲利普既是一位舞蹈家 也是一位编导 曾任职于巴黎歌剧院，与同是舞蹈家的夫人一起，常年巡演于欧洲大陆。1804 年，菲利普夫妇在斯德哥尔摩的巡回演出中生下了玛丽·塔里奥尼，后者从小便随家庭一起开始了她的舞蹈生涯。菲利普为把女儿培养成一名优秀的芭蕾舞演员付出了极大的心血 其实玛丽的自身条件并不适宜做一名芭蕾舞演员 比如身材瘦小、手臂过长等 但由于菲利普的精心栽培、量体裁衣 也由于玛丽本人的刻苦努力 终于使她创造出不懈可击的美。经过在维也纳、慕尼黑、斯图加特等地一系列的公演后，1827 年 玛丽·塔里奥尼的名字终于在巴黎舞坛上出现了，人们对她的美妙表演像是发现了奇迹一样惊叹雀跃。1832 年，《仙女》在巴黎隆重上演 玛丽所创造的仙女西尔菲德 像真正的天使下凡一样轻盈纯洁、美妙绝伦 被公认为芭蕾‘黄金时代’时期最显赫的女明星。

《仙女》为后世的芭蕾美学确立了一个审美典范 那就是足尖技艺。在玛丽以前 也曾有人使用过二三种立足尖的方法 比如玛丽本人就曾记述过她在维也纳看到的一位名叫勃尔格纳莉的舞蹈家立足尖而舞的情形 此举当时对玛丽颇有启发。但这些类似的方法在当时 远未引起社会明显而普遍的关注。在《仙女》中 玛丽把通过长期痛苦的研磨而练就出来的立足尖动作展示给观众。这种超自然主义的动作方法 由于给人带来漠视万物、轻似精灵的感受 以其新奇超凡的美感立刻获得公众的承认和好评。玛丽把足尖技艺上升到一个艺术的高度。从此 这项足尖技艺成为芭蕾女演员不可缺少的技巧之一。

玛丽·塔里奥尼于 1884 年在法国马赛去世。她生前由于艰苦的努力 从而获得空前的成功 得到了各地观众的极度喜爱和极高荣誉，并影响了芭蕾的发展。引退舞台后 她一直担任巴黎歌剧院舞蹈学校的教师。

玛丽·塔里奥尼表演的《仙女》给后世许多芭蕾编导和演员以巨大的影响 他们在她的足尖技术的基础上 发挥各自的聪明才智 继续创造和发展了大量精湛、优美、复杂、丰富的芭蕾舞步 终于使芭蕾这门艺术不断达到新的审美顶点 为世界人民贡献着美的精神食粮。

《吉赛尔》

二幕芭蕾舞剧

剧本 泰奥菲勒·戈蒂埃、圣·乔其、简·科拉利

编导 简·科拉利、朱尔·佩罗

音乐 阿道夫·亚当

首演：1841年6月28日 巴黎

主演 吉赛尔——卡洛塔·格丽西

阿尔伯特——鲁西安·彼季帕

鬼王——娅蕾蒂·达米拉

希莱里昂——简·科拉利

自芭蕾舞剧《吉赛尔》问世的一个半世纪以来，人们对它的评价已超出了作为一开浪漫主义芭蕾之先河的代表作——《仙女》被誉为“芭蕾之冠”。

19世纪是欧洲浪漫主义芭蕾艺术发展的鼎盛时期，一大批杰出的优秀芭蕾舞剧作品和芭蕾表演艺术家如雨后春笋般相继涌现出来。

《吉赛尔》就是其中至今艺术魅力不减半分，大受古今人们喜爱的佼佼者。1841年6月28日，芭蕾悲剧代表作《吉赛尔》在当时世界芭蕾之都法国的巴黎歌剧院问世。由亚当作曲，女主演是被后人称为当时的“芭蕾四大名角”之一的格丽西，而舞蹈编导是佩罗。格丽西的丈夫和科拉利。当时，他们并不知道，正是由于他们在此舞中的成功合作，在浪漫主义芭蕾流派的绿地上收获了一个金色的果实。他们更不会想到，该舞剧自诞生之后，成为世界一流芭蕾舞团不断上演的保留剧目。

《吉赛尔》全剧共分两幕。它讲述了一个少女在爱情没有结果的情况下 由人变鬼而痴情不变的故事 贵族青年阿尔伯特乔装成普通农夫，美丽善良的农家少女吉赛尔拒绝了山林守护人希莱里昂的求爱，而对阿尔伯特一往情深并以身相许。当希莱里昂揭穿阿尔伯特的身份后，吉赛尔知道心上人是贵族身份并马上要与伯爵女儿结婚，她顿时感到幸福的幻影已经破灭。原本就患有心脏病的她绝望地将阿尔伯特的佩剑刺进自己的胸膛 猝然倒在母亲的怀里。阿尔伯特一再表白 吉赛尔在表示宽恕他后瞑目而逝。在寂静的林中空地里，吉赛尔的幽灵加入到了鬼王与众女鬼的舞蹈行列。阿尔伯特在坟地前供奉花束悼念亡灵 化做女鬼的吉赛尔仍痴心未改 在幽冥中 她若即若离地与阿尔伯特互诉衷肠。鬼王施魔法将阿尔伯特团团围住，吉赛尔在危难关头指点他站在十字架下。鬼王见魔法失灵，恼怒地命吉赛尔与他无休止地舞蹈 终使阿尔伯特心力交瘁晕倒在地。幸免一死的他无限痛惜 因为他已永远地失去了纯洁可爱的姑娘吉赛尔。

《吉赛尔》之所以成为浪漫主义芭蕾的丰碑 是由于它悲欢掺半的罗曼蒂克情感和轻盈精致的芭蕾舞技艺都极其符合那个时代的艺术观而使然。它既有第一幕中充满田园诗情画意的场面，又有第二幕中以超自然的想像来展开的各种舞蹈，从中观众可以看到浪漫主义的两个侧面即光明与黑暗、生存与死亡。很多人认为《吉赛尔》是更加成熟、更加完美化了的《仙女》。俄国音乐家柴科夫斯基曾称赞该剧是诗、乐和舞的完美结合。

《吉赛尔》的第一任女主角卡洛塔·格丽西于 1819 年出生在意大利 曾跟随诺维尔的门生布拉西斯学习过法国芭蕾。1833 年 编导大师朱尔·佩罗(1810—1892) 从这位 14 岁少女的身上发现了舞蹈家所特有的天赋和素质 以异常的热情对她进行了训练。佩罗既当教练、助

手 又当编导 最终还成了她的丈夫。在他的重点培养下 格丽西的慢板和双人舞的水平提高极快。不久 她加入了巴黎歌剧院 并于 1841 年上演了《吉赛尔》。在剧中 无论是纯真的农村少女 还是幽怨的吉赛尔冥魂 格丽西都用她在表演上和技巧上两方面的成就 在芭蕾史上树立起一个光辉典范。虽然在 34 岁那年伤了腿之后直至 1899 年去世前 她一直再也未登舞台 但格丽西所创造的吉赛尔舞台形象 为观众留下了难以磨灭的印象。

为《吉赛尔》作曲的亚当 1803—1856 曾任巴黎歌剧院的副作曲及巴黎音乐院作曲系教授 一生创作了 80 余部歌剧舞剧音乐。他的作曲风格以格调新颖、充满旋律美和戏剧性而见长。他用三周完成的《吉赛尔》音乐 首次在舞剧音乐中使用了主题旋律贯串以及赋格等手法 大大加强了音乐在舞剧中的地位。不少人就是从音乐开始迷上了舞剧《吉赛尔》的。

《吉赛尔》在世界芭蕾舞坛上地位十分显要。一百多年来 虽然在编导上出现了许多不同的版本 但世界上最优秀的芭蕾舞舞蹈家均以能有机缘表演这出舞剧而视为自己的终身荣耀。而《吉赛尔》也以其在表演和技巧上的独特而严格的要求 哺育出了一位又一位世界级的芭蕾明星。其中 俄国的乌兰诺娃、古巴的阿隆索等人扮演的吉赛尔都各有千秋 至今令人津津乐道、回味无穷。《吉赛尔》在各舞段的动作设计编排上也堪称独具匠心 特别是编得极其出色的第二幕双人舞一段 至今仍是国际上所有芭蕾舞比赛常设的规定舞码。在今天的国际艺术竞争环境里 能否成功地表演《吉赛尔》 已经成为一个舞团展示其实力和一名女演员成为招牌明星的试金石。

中国中央芭蕾舞团也曾高水平地排演了这部舞剧 并受到好评。

《海 盗 》

三幕芭蕾舞剧

剧 本 :圣 · 乔其

编导 约瑟夫 · 马其利埃

音乐 阿道夫 · 亚当

首演 : 1856年 1月 23 日 巴黎

主演 米多拉 —— 卡罗莉娜 · 罗莎蒂

根据英国近代最著名的浪漫派诗人拜伦 1788—1824 年的同名叙事诗改编的芭蕾舞剧《海盗》，是一部具有独特舞蹈语言风格的大型舞剧作品。

剧情梗概如下 在迷茫的夜色笼罩下，一艘被劫持的商船上 海盗们在抢夺货物 迁运奴隶。副首领毕尔帮托带着一群女奴与众海盗舞蹈。海盗首领康拉德与被俘获的渔家姑娘米多拉相恋起舞 毕尔帮托见米多拉颇有姿色而心怀叵测。米多拉手捧白花与康拉德互诉爱情，在她的请求下 康拉德答应释放女奴们 米多拉目送她们离去。毕尔帮托私下密议要贩卖米多拉 将康拉德支开抢走米多拉并卖给了当地总督。康拉德扮成穆斯林圣者来到总督的宫殿 总督爱妾勾尔娜拉对他颇有好感。康拉德挡住正要从背后去搂抱米多拉的总督 让她认出了自己。总督识破真情 取出短剑奔出宫殿与康拉德展开决斗。康拉德终因寡不敌众被关进了牢房，勾尔娜拉前来打开了他的锁链并向他示爱。康拉德趁机打死看守 逃出牢房 勾尔娜拉却因躲避不及被总督刺死。米多拉被禁宫中 遥望大海思念着情人。毕尔帮托对她进行诱逼，

康拉德赶到战胜毕尔帮托 米多拉得救。大海边，一对历经磨难的有情人终于幸福地团聚在一起。

在改编这出舞剧时，考虑到舞蹈的表现手法和观众的欣赏心理，改编者们对原作进行了一些改动 比如原作是悲剧结局 而舞剧则被处理成一个幸福圆满的终局。另外 在原作中并没有毕尔帮托这个人物 总督最终是由勾尔娜拉刺死的等等。所有这些改动使舞剧增添了戏剧冲突 人物个性得到加强 更重要的是强化了舞蹈艺术的表现方法和感染人的艺术魅力。

《海盗》自 1837 年由阿尔贝采用法国作曲家卜库汶 1789—1856) 的音乐 在伦敦上演二幕舞剧后 直至 1856 年才由马其利埃采用亚当的作曲把它改成三幕五场舞剧在法国上演。该版《海盗》音乐是亚当创作的最后一部舞剧音乐作品。马其利埃在编导这部舞剧时 充分调动舞蹈、音乐、剧情、布景、服装等一切剧场因素 勾织出浓郁的异国情调 在巴黎首演后 迅速引起了观众普遍的浓厚兴趣。

约瑟夫·马其利埃于 1801 年在法国马赛出生 1868 年 5 月在巴黎去世。早年曾担任过玛丽·塔里奥尼的舞伴 主演过《仙女》等舞剧。1839 年起 任巴黎歌剧院的舞剧编导 除《海盗》外 还编导过《帕基塔》、《吉卜赛人》等富有异国风情的舞剧作品。

舞剧《海盗》在法国上演后不久 便迅速流传到俄国。1858 年 朱尔·佩罗采用亚当和意大利作曲家普尼 1802—1870 的音乐 又将其改为四幕五场版在彼得堡上演。10 年后 马里乌斯·彼季帕 1822—1910 在把《海盗》列为俄国芭蕾经典剧目演出时 除了保留亚当和普尼的音乐外 又加进了亚当的学生德里勃 1836—1891,《葛蓓莉娅》作曲者 与明库斯 1826—1917,《唐·吉珂德》作曲者 的音乐 如‘大花园舞曲’等等 使舞剧中的舞蹈形象更为丰满。今天在各芭蕾舞晚会上经常看

到的那段由慢板与变奏组成的具有浓郁东方色彩的《海盗》双人舞〔由德里果(1846—1930)作曲〕就是彼季帕于1899年为该剧新编的一段插舞,一经演出,这段舞蹈迅速成为人们最为喜爱的芭蕾双人舞之一,同时也成为舞剧《海盗》的象征性舞段。然而几经变更后,原作者亚当的音乐在剧中所占的比重日益减少。

今天,世界多数舞团一般只上演该剧的选段,尤以《海盗》双人舞最为常见。中国中央芭蕾舞团排演了《海盗》全剧,受到中国观众的喜爱和好评。

《唐·吉诃德》

三幕芭蕾舞剧

剧本：马里乌斯·彼季帕

编导：马里乌斯·彼季帕

音乐：列奥·明库斯

首演：1869年12月26日 莫斯科

主演：基特莉——索贝谢斯卡娅

取材于西班牙著名作家米格尔·塞万提斯(1547—1616)同名小说的芭蕾舞剧《唐·吉诃德》，是一朵耀人眼目的世界芭坛奇葩。虽然该舞剧的主要人物与原小说相仿，但实际上故事内容与塞万提斯的小说并无多大的关联。它是以热烈的喜剧风格、多彩的民族舞场面，以及为主角设计的高难度技巧段落等因素，而广为世界人民所喜爱。

芭蕾舞剧《唐·吉诃德》共分三幕。剧情是这样发展的 自诩为中世纪游侠骑士的唐·吉诃德 是一个怪癖的老绅士。一天 他手捧书本躺在床上想入非非，对小说中的女主人公杜吉尼亚的遭遇深表同情 决意要把她从痛苦中拯救出来。他收留潘萨做侍从 为寻访杜吉尼亚踏上了骑士的旅途。当他们来到巴塞罗那的一个港口时 碰到了在这里发生的故事。当地旅店老板罗连佐的女儿基特莉 是个性格倔强而生性活泼的姑娘 她在广场上找到了意中人——年轻勇敢的理发师巴齐尔。贪财的罗连佐却要女儿嫁给贵族老头葛马齐 遭到基特莉的断然拒绝。唐·吉诃德与潘萨到来时 罗连佐笑迎并招呼骑士一行留

宿，潘萨的可笑举动受到了众人的戏弄，唐·吉诃德上前替他解了围。基特莉的舞姿使唐·吉诃德入迷，他似乎见到了梦中的杜吉尼亚，欣然邀她跳舞。这引起了葛马齐的愤慨。基特莉和巴齐尔为争取婚姻自由，在混乱中私奔。罗连佐、葛马齐急忙追赶。侠义的唐·吉诃德也尾随而去。基特莉和巴齐尔在途中被一群吉卜赛人团团围住。由于二人身无分文，致使追赶而至的罗连佐、葛马齐成为流浪汉们洗劫的对象。一对情侣合谋企图使唐·吉诃德与罗连佐、葛马齐产生矛盾，但唐·吉诃德误把大风车当妖魔，并不理会他们的挑唆，勇敢地向风车挑战，招致吉卜赛人的讥笑。基特莉与巴齐尔再次乘机逃走。唐·吉诃德被风车撞伤，在昏迷中他幻觉自己悠然来到天国，森林女王指引他与杜吉尼亚相见。幻影消失后，他决意要继续寻找他心中的杜吉尼亚。基特莉与巴齐尔与伙伴们在城外广场上欢庆团聚，但由于罗连佐、葛马齐紧追不舍，只得向唐·吉诃德求援。为取得骑士的同情，巴齐尔佯装殉情把自己刺伤。在基特莉的恳求下，唐·吉诃德终于挺身而出，他迫使罗连佐、葛马齐在一对青年人诀别前同意他俩的婚姻。狂怒的葛马齐要与唐·吉诃德决斗，结果遭到了无情的回击。最后，有情人终成眷属，他们跳起了绚丽多姿、舞技高超的双人舞。唐·吉诃德向他俩表示衷心祝贺，然后又踏上了寻找幻想中的杜吉尼亚的骑士之路。

舞剧《唐·吉诃德》的编演过程变更较大。由彼季帕创作的版本在莫斯科首演不久，就又改成五幕版在彼得堡重演。1900年，著名的俄国芭蕾舞演员、编导亚历山大·哥尔斯基把它改为三幕五场版在莫斯科上演。特别是在第三幕婚礼场面中，哥尔斯基为男女主角编排的双人舞，成为现存古典芭蕾中舞技卓绝、最辉煌、最乐于为人们欣赏的舞段之一。后来，哥尔斯基又几经修改该舞剧于1905年正式定稿。20世纪以来，又有许多芭蕾编导为该舞剧倾注了心血，在保留哥尔斯基版本

优点的同时 又增加了部分舞蹈场面 使剧情更加连贯 从而逐渐形成了今天这样一部形式华丽的舞剧。

为该舞剧作曲的列奥·明库斯(1826—1917)是亚当的学生,于1850年移居俄国,曾任小提琴手、指挥、教授、乐团总监等职。明库斯对于俄国舞剧作曲学派的形成起了重要的作用,一生曾为20余部芭蕾创作过舞剧音乐,其中《唐·吉珂德》是他最成功的作品之一。他创作的《唐·吉珂德》舞剧音乐,质朴简明、轻松流畅,富于旋律美,特别是它的圆舞曲及其鲜明的西班牙风味,都给人以清新的印象。该剧在后来的变更中,音乐也有很大变动,除了陆续加进其他作曲家的音乐之外,今天的《唐·吉珂德》“双人舞”的辉煌音乐,是明库斯当时为剧中的“四人舞”而谱写的。而在美国芭蕾编导乔治·巴兰钦(1904—1983)创作的版本中,则完全没有使用明库斯原来的音乐,而改由其他音乐家另行创作,产生了不同的效果。

中国中央芭蕾舞团上演过《唐·吉珂德》全剧。

《葛蓓莉娅》

三幕芭蕾舞剧

剧本 :查 理 · 纽特、圣 · 莱翁

编 导 :圣 · 莱翁

音 乐 :利 奥 · 德里勃

首 演 :1870 年 5 月 25 日 巴黎

主 演 :斯万妮尔达——朱赛皮娜 · 博扎姬

弗朗兹 ——厄热妮娅 · 菲奥勒

这是一部取材于德国浪漫派作家霍夫曼 (1776—1822) 小说《睡魔》的芭蕾舞剧。在现存的芭蕾舞剧中 它是广受观众喜爱的一部作品。倘若说《吉赛尔》是悲剧芭蕾代表作的话 那么《葛蓓莉娅》就是喜剧芭蕾的典型。该剧以欢乐的主题、欢乐的音乐 把舞剧的表现触角从幽灵仙女的幻觉世界拓展到活泼可爱的木偶这一崭新领域 从而扩大了传统舞剧的表现范围 同时又为舞剧舞台立起一个崭新的少女形象。

全剧共分三幕。故事梗概如下 小村广场旁的小房子上 阳台窗外静坐着一尊美丽的木偶——少女葛蓓莉娅 她正手捧书本 似在聚精会神地读着。青年弗朗兹为少女的美貌所倾倒向她眉目传情 这引起未婚妻斯万妮尔达的不快。傍晚 木偶匠葛培留斯锁上门户 准备离去 结果钥匙被弗朗兹一伙冲落在地上 斯万妮尔达与女友们捡起钥匙，偷偷溜进了这所神秘的房子。葛培留斯返回见大门洞开急奔入屋。弗朗兹为解开葛蓓莉娅之谜 也从窗子爬进屋去。斯万妮尔达与女友们在昏暗的室内 好奇地看着各色木偶。当掀开幕帘看见葛蓓莉娅

端坐在椅子上时 她们不禁哄笑了起来 原来她是个木偶。女友们开动发条 让所有的木偶都跳起舞来葛培留斯见状大发雷霆 众人纷纷逃走 斯万妮尔达则躲到了幕帘后面。葛培留斯发现弗朗兹从窗口潜入 不由计上心来，他用药酒将弗朗兹灌醉，企图将年轻人的生命移到木偶葛蓓莉娅身上。他哪里知道，斯万妮尔达早穿了葛蓓莉娅的衣服成了木偶的替身。他翻阅着魔书 在他的指挥下，“葛蓓莉娅”动了起来。老头满心欢喜以为魔法成功。而斯万妮尔达则乘机尽情戏弄葛培留斯 她撕破魔书、摇醒弗朗兹、开动木偶发条把房子搞得一片狼藉。当葛培留斯看见真的木偶葛蓓莉娅时，才恍然大悟。弗朗兹与斯万妮尔达这一对情侣重归于好。在盛大的婚礼上 众人向他们跳舞祝贺 愤愤赶来的葛培留斯望着这对可爱的年轻人不由怒气顿消。众人笑逐颜开 展开了一连串表演性的舞蹈：《时光舞》、《曙光舞》、《祈祷舞》、《青年舞》、《和平舞》、《终舞》等 将剧情推向高潮。

舞剧以欢乐的情绪，让正处在拿破仑三世统治之下、面临普法交战威胁的普通大众忘掉了现实中的烦恼，或许这正是这部舞剧受到欢迎的重要原因。上演后 连演 18场 场场满座 剧场不得不为此紧缩乐池增设观众席。

编导圣·莱翁（1821—1870）是当时一位十分杰出的舞蹈编导。他一生大部分时间在俄国度过，并经常赴巴黎开展芭蕾创作工作，为后人留下了一系列富有影响力的作品，其中，广受观众喜爱的《葛蓓莉娅》是他创作的最后一部杰作。女主角朱赛皮娜·博扎姬被提名出演该剧时才 15 岁，两年后正式登台便一举获得成功。尽管她天生丽质、勤奋努力，但由于长期的营养不良使她体力不支染上了天花，加之普法战争爆发带来的苦痛 她不堪忍受生活对她的折磨 继圣·莱翁因心脏病突发辞世后两个月在她 17 岁生日那天 博扎姬离开了

人世。圣·莱翁和朱赛皮娜·博扎姬就是这样带着这部舞剧的荣光悄悄离去的，而他们共同创作的舞台形象却在后来的一百多年以来流传到世界各地。今天世界上很少有不演《葛蓓莉娅》的芭蕾舞团，而曾首演该剧的法国巴黎歌剧院芭蕾舞团，更是创造了 700 多场的上演记录。

为该舞剧作曲的法国作曲家利奥·德里勃 1836—1891 以这部舞剧的音乐创作获得了“芭蕾音乐之父”的美誉。他早年曾在巴黎音乐学院随亚当学习作曲，后来与明库斯合作谱写了舞剧《源泉》中的二、三幕音乐，并由此获得了为《葛蓓莉娅》作曲的机会。他继承和发展了亚当的作曲技巧，在剧中更明确地采用了主题旋律作曲法。他还首次在芭蕾作品中运用了民间舞蹈音乐的旋律，使舞剧的色彩更加丰富。对于他在创作中取得的成就，俄国的伟大作曲家柴科夫斯基十分称颂，正是在精心研究了《葛蓓莉娅》总谱之后，柴科夫斯基才写出了像《天鹅湖》这样不朽的作品。长期以来，《葛蓓莉娅》的音乐还被编成组曲，成为深受受欢迎的音乐会曲目。

《天 鹅 湖》

四幕芭蕾舞剧

剧本：乌拉季米·皮盖切夫、瓦西里·格里采尔

编导：W. 朱利亚·列津格尔

音乐：彼得·伊里奇·柴科夫斯基

首演：1877年3月4日 莫斯科

主演：奥杰塔——贝拉吉娅·卡巴柯娃

舞剧《天鹅湖》取材于德国中世纪民间童话。美丽的公主奥杰塔在森林湖畔嬉戏，惊动了魔王罗特巴尔特，他将公主变成了天鹅。王子齐格弗里德成年之日，与伙伴们欢乐舞蹈。天空，一群天鹅飞过，王子持弓尾随来到森林湖畔。湖面上，群鹅中头戴皇冠的就是奥杰塔公主。王子举弓欲射，奥杰塔哀诉心中委屈，王子决心要以纯真的爱情战胜魔王，让她重返人形。两人信誓旦旦，互吐衷肠。四小天鹅、三大天鹅与众天鹅分别跳起了精彩舞段。豪华的皇宫大厅内，宾客如云，皇后正在为王子选妃召开盛大舞会。王子因心系奥杰塔，对来自邻国的姑娘们毫不动心。魔王为破坏王子与奥杰塔的誓约，带着变成奥杰塔模样的女儿——奥杰丽娅闯进了宫廷。王子误认为她就是奥杰塔，与她跳起了著名的黑天鹅双人舞。堕入陷阱的王子正要对天起誓，这时仿佛看见窗外绝望的白天鹅，方知受骗，不顾一切冲出宫门。湖畔，奥杰塔痛苦地向同伴们诉说“王子负心”的不幸，决意一死了之。王子赶来表白，请求宽恕。王子与魔王展开了殊死搏斗，爱情的力量终于战胜了邪恶。乌云散尽，大地生辉，恢复人形的姑娘们自由起舞，王子与奥杰塔迎着晨

曦庆幸新生。

提起芭蕾舞舞台上的“白天鹅”形象，人们会自然想到一群身着洁白短羽裙、飘飘欲仙的天鹅姑娘。一百多年来，在全世界范围内像《天鹅湖》这样频繁上演、又让人过目难忘的舞剧，可以说是独一无二的。在很多人的心目中，《天鹅湖》简直就是芭蕾舞的代名词。然而，这样一部脱俗清新、美丽浪漫的舞剧杰作，其最初的首演却惨遭失败。

由于柴科夫斯基（1840—1893）不愿采用以往那些作曲家一味迁就舞蹈家们易编易跳、仅在优美的旋律下配上简单的伴奏那种作曲方式，而是强调音乐对于舞剧的积极作用，他运用了主题动机发展、高密度和声织体等交响乐的创作手法，使音乐和剧中人物感情、特定场面紧密吻合，达到了高度的统一。遗憾的是编导和乐队指挥对这种创新感到无所适从。结果，编导的平庸、演员表现力的不足，使首演遭到了全面的失败，仅演几场就中止了。性格内向的柴科夫斯基把演出失败的原因归结于自己的音乐。他怀疑自己是否应该这样来写舞剧音乐，甚至决心不再为芭蕾谱曲了。为弥补这一遗憾，他一直打算重新修改《天鹅湖》音乐，不知是幸运还是不幸，在他未及动手时便患了霍乱，突然与世长辞了，致使这一舞剧总谱得以原封不动地蒙尘十多年。

1894年，彼得堡马林斯基剧院首席编导彼季帕在其助手列弗·伊万诺夫的协同下，为柴科夫斯基去世一周年举行纪念公演时，首先把《天鹅湖》二幕重新搬上了舞台。然后又由柴科夫斯基的小弟弟莫吉斯特为之修改台本，彼季帕编导一、三幕，伊万诺夫编导二、四幕，于1895年1月27日在彼得堡上演全剧。两位编导认真研究了《天鹅湖》初演失败的原因，并通过与柴科夫斯基合作上演《睡美人》、《胡桃夹子》所积累的成功经验，在把握作曲家音乐的基本逻辑的基础上，对舞剧总谱进行了必要的增删和次序上的调整。另外，在编舞上也进行了种种革

新。为突出奥杰塔与奥杰丽娅善与恶的鲜明对比 赋予了她们不同的性格和节奏。在第二幕中 他们一方面遵循 19 世纪浪漫主义舞剧的传统 另一方面又以树立新的舞蹈美学为目标 成功创造了交响乐般地处理群鹅舞蹈 以贯穿女主人公悲剧性格 使之成为统一的抒情整体的优秀编舞形式。由于彼季帕和伊万诺夫的努力，《天鹅湖》的重演获得了巨大成功。珍品终见天日 并以其独特的抒情性和形式美 达到了古典浪漫主义舞剧的光辉顶点。

《睡美人》

三幕芭蕾舞剧

剧本：马里乌斯·彼季帕、伊万·符谢沃洛吉斯基

编导：马里乌斯·彼季帕

音乐：彼得·伊里奇·柴科夫斯基

首演：1890年1月15日 彼得堡

主演 奥洛拉公主——卡尔罗达·布丽安扎

菲列蒙德王子——巴维尔·盖尔德

丁香仙子——玛丽娅·彼季帕

舞剧《睡美人》是一部具有浓烈抒情性和鲜明的浪漫主义色彩的芭蕾作品，被认为是综合了19世纪浪漫主义芭蕾成果的代表作。它的故事取材于法国诗人、作家夏尔贝玑（1628—1703）童话集中的仙女故事《睡美人》。

剧情如下：宫廷里，正逢小公主奥洛拉洗礼之日，嘉宾们纷纷至此表示祝贺。六仙女分别跳起优美的舞段，向小公主致以美好的祝愿。突然，闪电划过长空，邪恶的巫婆卡拉波斯因自己未被邀请出席而暴怒问罪，她诅咒小公主在成年之日，手指将被纺锤刺伤而死。紫丁香仙子赶来护卫，她安慰国王，届时公主将长眠百年，能免一死。转眼到了奥洛拉公主16岁的生日，国王和王后为此举行盛大舞会。姑娘们手持花环，组合着各种图案跳起了欢快的圆舞曲。四位邻国王子向奥洛拉奉献爱情的象征——玫瑰花，并与公主一起跳起了“玫瑰之慢板”舞段。这时，

混进人群的巫婆乘机向公主赠送贺礼 公主被纺锤刺破了手指 昏厥在地。紫丁香仙子赶来相救 她挥动魔杖使众人昏睡 繁茂的树叶遮没了豪华的宫殿。时光又过了一百年 菲列蒙德王子和贵族们来到林中狩猎。入夜 紫丁香仙子驾着魔舟莅临 她告诉王子 森林里有一座古老的城堡，里面沉睡着一位美丽的公主，随即幻现了奥洛拉在林中嬉戏的情景。动情的王子登上魔舟寻访公主。王子来到静谧的城堡，一个世纪来 宫内睡态依旧。王子一见床榻上的公主 爱慕之情油然而生，他俯身亲吻公主。顿时奇迹出现了 公主的双目重开 覆盖宫殿的树叶也化为乌有 整个王国苏醒了 婚礼上 嘉宾云集 国王、王后、众仙女和其他宾客相继入席，向新郎新娘贺喜。一段段优美而华丽的舞蹈相继展开 在“大型古典三人舞”中 奥洛拉的弟弟与两位皇妹欢乐起舞；在“猫舞”中 骑士打扮的穿靴猫和贵夫人打扮的小白猫使用精彩的足尖技巧表演了一段诙谐、顽皮带有爱情色彩的舞段 在“蓝鸟双人舞”中 演员轻盈如飞 其空中的精湛技艺矫健而优美 在“俄罗斯舞”中，身着俄罗斯民族服装的年轻农民时而顿足、时而踢腿，用半蹲的姿势在舞台上热烈盘旋 气氛十分火爆。在众人情绪的鼓舞下 奥洛拉和菲列蒙德翩翩起舞 跳起了著名的“睡美人双人舞”一段。他俩时分时合，时旋转时托举，技巧高超，精彩绝伦的足尖舞技和优美无比的舞姿造型 充分展示了浪漫主义舞剧的精华。最后 他俩与众人一起舞蹈 大家为他们的婚礼祝福赞美。

在舞剧的制作上，《睡美人》以艳丽夺目的舞台形象和华美超群的服装布景让世人惊叹。这样耗资较多的大制作，至今在世界范围内也并不是所有舞团都有能力问津的。然而也正因这一点，《睡美人》也成为那些有能力上演这一舞剧的舞团引以为骄傲的事情。虽然问津者寡 但该舞剧中的部分舞段如“蓝鸟双人舞”、“睡美人双人舞”等 却是

所有舞团不可放弃的首选 他们以鲜明的舞蹈形象获得了世界人民经久不息的喜爱。

《睡美人》上演后，一直是俄国马林斯基剧院的保留剧目。1921年，由佳吉列夫俄国芭蕾舞团把这部舞剧带到欧洲各地。英国皇家芭蕾舞团也于1946年在伦敦成功地上演了该舞剧 成为《睡美人》诸版本中的一个典范。

柴科夫斯基在为该舞剧谱曲的过程中，曾得到编导者的密切合作。由于生前未能看到《天鹅湖》成功上演的情况 他一直把这部舞剧和《胡桃夹子》看做是他与彼季帕在芭蕾领域里合作的最丰硕的成果。在这部舞剧音乐中 可以明显感觉到柴科夫斯基赞美女性的理想化情怀 他那线条优美的旋律以及这些旋律与舞蹈的完美配合充分证明了这一点。特别是在该作品中‘玫瑰之慢板’等片段中 作曲家和演员的感情几乎完全融为一体。

中国中央芭蕾舞团把这出辉煌的舞剧作品 搬上了中国的舞台。

《胡桃夹子》

二幕芭蕾舞剧

剧本 马里乌斯·彼季帕

编导 列弗·伊万诺夫

音乐 彼得·伊里奇·柴科夫斯基

首演：1892年12月18日 彼得堡

主演 安托涅塔·德尔厄

巴维尔·盖尔德

在世界各地 每逢圣诞节 装饰圣诞树的传统给千家万户带来过节的喜悦。每逢此时 还有另一大喜悦在等待着儿童们。那就是 大部分父母都会带自己的孩子们去剧院观赏一出著名的芭蕾舞剧，这部芭蕾舞剧的名字就是《胡桃夹子》。今天 这个传统已经开始在中国出现，中国的一些芭蕾舞团每逢圣诞节也已经开始为中国观众表演《胡桃夹子》这部脍炙人口的芭蕾舞剧。

芭蕾舞剧《胡桃夹子》取材于德国浪漫派作家霍夫曼的童话《胡桃夹与鼠王》和法国著名作家大仲马 1802—1870 的改编本。其故事梗概是这样的 就要过圣诞节了 客厅里 父母亲 and 仆人们正在忙碌着装饰圣诞树，克拉拉姐弟透过钥匙孔偷偷地看着客厅里发生的一切。圣诞节到了，孩子们蹦蹦跳跳地在客厅里寻找圣诞礼物。教父给孩子们带来了四个机动木偶 克拉拉一眼选中了胡桃夹子。入夜 克拉拉在卧室忽然听到客厅里传来一阵响动，在一片漆黑中，她看到圣诞树像是要

刺破屋顶似地变得越来越大 木偶玩具也开始活动起来。七只老鼠及其兵队气势汹汹 而胡桃夹子则变成了一位英俊的少年王子与其展开了激烈的战斗 大炮里发射出色彩缤纷的糖块和气球。在刀光剑影中，玩具军团凯旋获胜 鼠王被彻底打败。圣诞树还在不断地变大 窗户不断地变宽 眼前出现了一座积雪弥漫的森林。克拉拉坐在木偶床上 被一股无形的力量推动着前行。胡桃夹子少年从鼠王头上取下头饰给克拉拉盖上 带着她前往神话中的仙国。在雪花纷飞中俩人欢乐舞蹈。克拉拉和王子来到了奇妙的糖果仙国，天使们奏乐舞蹈助兴。葡萄干精对于王子力战鼠王的英勇行为表示钦佩，随即下令庆宴开始。一段段优美欢乐的舞蹈相继展开 在“疯狂的巧克力”中 两位演员表演活泼的西班牙风格舞蹈 在“咖啡舞”中 一位身穿阿拉伯人服装的咖啡打断了巧克力的舞蹈。只见他把咖啡倒入杯中接过吸管，开始跳起慢吞吞、懒洋洋的独舞 力气使完后便一头栽倒在地呼呼入睡。在“红茶舞”中 一对少年恋人从涂着油漆的木箱里出来 表演由跳跃、空中劈叉等动作组成的中国舞蹈。他们舞完之后又回到箱中，由别的演员推着下场。在“糖棍舞”中 身穿印有糖棍图案紧身衣裤的男演员 以旺盛的活力和复杂的舞步蹦跳。舞蹈音乐使用了欢快的俄罗斯农民的狂热舞曲。在“巴旦杏糖果舞”中 一群牧羊女身穿鲜艳的节日盛装 在领舞带动下兴高采烈地跳起了舞蹈。在“酒心糖果舞”中 由男演员扮演的生姜妈妈穿着宽绰、肥大的长裙出场。只见她解开钮扣，原来裙子里藏有八名儿童 他们精力充沛地跳起舞蹈 舞毕 又钻回到妈妈的裙子里。在“糖果之花”中 随着圆舞曲音乐的冉冉飘起 水果糖们敏捷地跳起快速的圆舞曲舞蹈。在“双人舞”中 糖果仙子和男伴——骑士来到舞台中心，跳起了包括由转圈与平衡控制交替组合的慢板舞蹈，和在伴有钢片琴叮当声中展开轻柔优雅的女变奏在内的华丽的

大双人舞。最后 克拉拉和王子在朋友们的欢送下 登上小船 离开了仙国……这真是一个甜美的梦 克拉拉伸伸懒腰 又沉睡到她的美梦之中。

风行世界的童话芭蕾舞剧《胡桃夹子》是彼季帕在病中委托助手伊万诺夫代为编导的所谓俄国三大芭蕾之一。它抒情、奇妙、富于感染力 为人们描摹出一幅幸福家庭的美好图景 从而深得世界各地观众的喜爱。今天 在世界各地流传着许多不同的版本 世界许多著名的芭蕾编导 都曾根据自己对剧情和音乐的理解 对《胡桃夹子》进行了新的诠释。虽然版本众多 但舞剧的基本结构大致相同。值得一提的是，后来全部按柴科夫斯基音乐总谱上演《胡桃夹子》的 只有乔治·巴兰钦。他在该剧中主要使用了规模庞大复杂的舞台装置 如高大的圣诞树、人造风雪等等 另外还有 39 名儿童舞蹈演员也参加了演出。曾由他领导的纽约市芭蕾舞团 上演该剧的纪录已突破千场。

《胡桃夹子》之所以成为芭蕾宝库中的一部上乘佳品 与作曲家柴科夫斯基音乐的卓越贡献是分不开的。在舞剧正式上演之前 柴科夫斯基从总谱中亲自选编了部分曲目 组成了《胡桃夹子》管弦乐组曲。组曲共分八段 分别是 序曲、进行曲、糖果仙子舞、俄罗斯舞、阿拉伯舞、中国舞、笛舞和花之圆舞曲。很多听众对于音乐的评价和喜爱甚至超过了舞蹈。从那时起 这部组曲成为在世界各地的音乐会上经常演奏的曲目。

《仙 女 们》

大型芭蕾舞组舞

编导 米哈伊·福金

音乐 弗莱得列克·肖邦

首演：1909年6月2日 巴黎

主演 仙女 A——安娜·巴甫洛娃

仙女 B——达玛拉·卡尔扎维娜

仙女 C——玛丽亚·巴尔吉娜

诗人——瓦斯拉夫·尼金斯基

由俄国芭蕾大师福金创作的《仙女们》秉承19世纪浪漫主义的芭蕾传统 根据肖邦优美的音乐 为观众提供了一个浪漫的芭蕾空间。

《仙女们》由四段独舞、一段双人舞和两段群舞构成 描绘了一群美丽的空气精灵 在森林池畔围住一个青年诗人并把他带入了一个幻想世界的场面：

A 大调前奏曲（作品 28—7）反复演奏三次。

♭A 大调夜曲（作品 32—2）森林之夜。舞台右方是昏暗的寺院废墟 另一侧 惨白色的月光映照着寂静而繁茂的树丛及林间小径。舞台正中的纵深处隐约可见一些坟墓 背光处是一片昏暗的呈深绿色的景物 使人如临美妙清凉的水底世界。在这荒僻而美丽的场景中，一群空气精灵——仙女们 组合成一幅优雅、和谐的静态造型。一仙女追逐诗人来到池塘边 被温柔的青年发现 于是诗人和仙女们翩翩起舞 展开了一篇篇梦一般的舞蹈诗。舞台上 女演员们穿着 19世纪流行的传统

芭蕾服装——白色长纱裙 她们头系小白花制成的发带 胸佩小花束，背插小银翅。当她们轻盈舞蹈时 如白云飘动 使人想起冬日之夜雪花在月光下被吹得四处打旋的景象，又如一团团人工的雾气向我们滚滚涌来。接着在以一组组小圆圈造型为背景的舞台中央，开始了四个演员变奏和双人舞。

G大调圆舞曲 作品 70—1) 仙女 B流畅而轻盈的独舞。

C大调玛祖卡舞曲 作品 67—3) 由男主角青年诗人表演的不甚华美但技巧颇难的独舞。

D大调玛祖卡舞曲 作品 33—2) 女主角仙女 A 的独舞。舞蹈在做完一连串跳跃、斜穿舞台的动作后 在足尖的连续旋转中结束。

A大调前奏曲 作品 28—7) 仍反复演奏三次。由仙女 C 运用微妙细腻的舞步及得心应手的跳跃动作而完成的独舞，其中伴有侧耳倾听的手势和身段。

C小调圆舞曲 作品 64—2) 在这段仙女 A 与青年诗人的双人舞中 女演员在男演员的托举中做出各种轻盈欲飞的动作和造型。

bE大调华丽圆舞曲 作品 18—1) 这段是全体演员群舞。既有男演员的跳跃 也有女演员的快速舞步。最后 全体演员立在舞台前方 形成一个波浪形，大幅度的动作表现了欣喜和飘逸的神情，并在逐渐高涨的情绪中 再现了舞蹈开始时的静态造型。

《仙女们》是一部以最纯粹的浪漫主义形式构成的属于近代芭蕾范畴的作品。虽然它没有以往古典浪漫主义芭蕾所拥有的故事情节，但是，编导通过优美的舞姿和音乐，在舞台上传达出超凡绝伦的诗一般的美妙境界。《仙女们》与其说是肖邦音乐的芭蕾化 不妨可以看成是由于音乐的浪漫性和芭蕾的浪漫性达到完全融合而产生的一部崭新形式的作品。它不仅是福金编导手法的杰作 而且也是 20世纪初以

浪漫主义精神为基调的顶峰作品，福金本人也称其为“浪漫主义之梦”。福金通过这个作品把芭蕾带上了一条新的道路，受到他的理论影响的后辈编导都把这部作品视为无主题的抽象芭蕾的起源而加以认真研究。

《仙女们》由于采用了具有内在联系的各种肖邦的乐曲，整部作品前后连贯，一气呵成，包括群舞的设计也并不是简单地作为机械式的陪衬，而是在统一的情绪下进行变化。这种创作方法显示了这一新颖的浪漫主义芭蕾与以前陷入传统程式的古典浪漫主义芭蕾有着本质的差异。正是从这一角度上观察，《仙女们》被看做是芭蕾艺术由传统向近代、现代转化的一个桥梁。

目前，《仙女们》已经成为世界许多芭蕾舞团经常上演的保留剧目，许多优秀舞蹈家为该作品赋予了各种各样新的解释。有的团体至今仍沿用《肖邦集锦》这一原来的舞名。

《彼得鲁什卡》

四场芭蕾舞剧

剧本：伊格尔·斯特拉文斯基、亚历山大·布诺瓦

编导：米哈伊·福金

音乐：伊格尔·斯特拉文斯基

舞美 亚历山大·布诺瓦

首演：1911年6月13日 巴黎

主演：彼得鲁什卡——瓦斯拉夫·尼金斯基

舞姬——达玛拉·卡尔扎维娜

摩尔人——亚历山大·奥尔洛夫

夏尔拉坦——艾里克·切凯蒂

《彼得鲁什卡》是俄国芭蕾大师福金创作的重要作品，也是20世纪初世界芭坛上一部创新杰作。它描述的故事是这样的：在19世纪30年代的彼得堡集市上，各种买卖热闹非凡。人们踩着积雪在广场上狂欢。第一场，在舞台正中央，从街头戏台的幕布里走出一个长胡须的江湖老汉——魔术师夏尔拉坦。他取出笛子，用暗号命令大幕拉开。台上出现了三具木偶，分别是：脸颊上画着红圈的舞姬，服饰怪诞的黑色摩尔人和口呈八字形、一副哭丧脸的彼得鲁什卡。他们在老魔术师的指挥下，变换队形机械地跳起了三人舞。舞蹈中，摩尔人爱上了舞姬，不时与她喃喃细语，这引起了彼得鲁什卡的注意。他愤然飞扑上去，但敌不过身强力壮的摩尔人。“停下！”在魔术师的命令下，三个木偶相继倒

地 众看客在惊讶中离去。第二场 彼得鲁什卡被关在三角形的小屋里 禁闭受罚 他憎恨夏尔拉坦 思念舞姬 以木偶特有的笨拙动作 表露了郁积于心的烦恼与痛苦。舞姬前来探望 彼得鲁什卡欣喜若狂 但他那愚昧、粗鲁的行为却吓跑了对方。他使尽了最后的力气 仍未能冲出囚室 垂头丧气地昏倒在地上。第三场 在装饰豪华的摩尔人住室里，摩尔人像幼稚的孩童似地玩弄一个椰子 当他刚要利用弯刀去切那果子时 突发奇想——里面一定藏有一个伟大的神仙 想到这里 他立刻虔诚地跪拜在地。舞姬吹着玩具喇叭跳起了古老风格的华尔兹舞。摩尔人丢下椰子向她求爱 在双人舞的高潮中 彼得鲁什卡破门而入 打断了两人的亲热。激怒的摩尔人用佩刀威吓彼得鲁什卡 将他踢出了门外。摩尔人抱起晕厥的舞姬继续欢舞。第四场 众人继续在集市上欢闹 马车夫、乳娘们的舞蹈相继展开 同时穿插着喝醉了的商人与吉卜赛少女，化妆队伍及训兽师和一头大熊也陆续出现……狂欢的景象越来越粗野。突然，彼得鲁什卡掀开幕帘冲了出来，摩尔人持刀紧追不放 舞姬也尾随来到。可怜的彼得鲁什卡被连砍几刀 倒地而死。喧闹的人群围在尸体旁 忙叫来了警官。夏尔拉坦出场 告诉众人他们都是木偶 杀不了人。一场虚惊 众人散去。夏尔拉坦抱起木偶正要离去 乐队奏出了鸣冤似的主题歌。他望着舞台上出现的彼得鲁什卡挥动拳头的幽灵，恐怖地直打哆嗦。可怜的彼得鲁什卡虽然有着人类一样的哀乐、生死 但谁也不会承认他。

《彼得鲁什卡》是一部形式创新的舞剧 三个木偶的形象鲜明醒目 各有不同 而且对比性很强。特别是在塑造彼得鲁什卡这个人物上 编导以简洁的手法 将古典舞技法戏剧化 淋漓尽致地刻画了他走向悲剧命运的感情丰富的性格。所有这些都与以往的芭蕾传统大相径庭 引起观众的强烈反应。

斯特拉文斯基 1882—1971 在该舞剧音乐创作上也采用了一些全新的手法。在当初的排练时 斯特拉文斯基亲自担任钢琴伴奏 因为除了他，再也没有人能视奏如此困难的乐谱，更不用说去启发演员们去理解音乐了，就连编导福金在这些复杂的节奏面前也经常感到束手无策。然而 正是这些音乐给舞剧带来许多启发和生动的色彩 使编导通过音乐获得了很大的想像空间。它作为现代芭蕾中的古典剧目，不仅音乐复杂、须由第一流乐队担任演奏 而且在舞蹈表演上也难度较高，特别是彼得鲁什卡这一角色，一定要由感受丰富、技巧完备的演员才能完成。自尼金斯基首演以来 马辛、罗宾斯、努里耶夫等许多世界著名的舞蹈家 都曾以自己高超的技艺扮演过这一角色。

近些年来，随着该舞剧的广泛复演，人们越来越认识到了这一作品的真正价值。

《天鹅之死》

芭蕾独舞小品

编导 米哈伊·福金

音乐：圣-桑

首演：1905年 彼得堡

主演：安娜·巴甫洛娃

舞台上 在大提琴那哀婉动人的音乐声中，一束白色的追光打在一只濒临绝境的白天鹅的身上。只见她扇动双翼，幽婉的神态表现出对生的强烈渴望和热爱。然而 无论怎样艰难地挣扎 最终她还是默默地倒在舞台上……

20世纪初 由俄国著名芭蕾舞演员安娜·巴甫洛娃（1881—1931）首演的芭蕾独舞小品《天鹅之死》 获得了观众的热烈欢迎。舞蹈忠实地保持了古典芭蕾的传统，以诗一般的灵感把表演与技巧有机地结合在一起。音乐选用法国作曲家圣-桑（1835—1921）《动物狂欢节》组曲中的第十三曲 即由大提琴与钢琴演奏的《天鹅》。由于当时的芭蕾作品常用‘天鹅’作为标题 故改为《天鹅之死》以示区别。在编创这个舞蹈时 编导福金并没有花费太大的力气。当时 巴甫洛娃应彼得堡皇家歌剧院的邀请，在贵族会馆举行的一次音乐会上表演独舞。她和福金讨论表演什么样的舞蹈合适 福金顺手用曼陀林弹起了圣-桑的这段曲子——《天鹅》 当即提议用这段音乐编舞。在福金看来 巴甫洛娃那种纤细、娇柔、略带忧伤的神态来表演‘天鹅’是再理想不过的了。于是

他便边编边教，只花了五六分钟时间，几乎是即兴式地完成了这一舞蹈的创作。没有想到，如此简单完成的一个作品，却成为巴甫洛娃最成功的代表作风靡全球，同时，这个短短的舞蹈小品也成为全世界人民最喜爱的芭蕾作品之一。

《天鹅之死》在它代代相传的过程中，也不可能永远保持一成不变。福金夫人曾拍摄过一套《天鹅之死》的舞台照，记录了作品每一舞姿的动态。相比之下，今天舞台上的演出除了天鹅背朝观众、两臂呈波浪形展翅出场及结尾外，其他部分都已不是福金编导的原貌了。后来的舞蹈家们，按照自己的理解和特长，不断地给作品赋予了新的含义和表演方法。就以演出《天鹅之死》达五六千次的苏联著名芭蕾舞演员玛娅·普列谢斯卡娅为例，她的每次表演似乎都能给人以新鲜的感受和启示。她并不过多渲染“天鹅”对死的不安和绝望，而是以其具有非凡表现力的双臂，谱写了一曲生的恋歌。

《天鹅之死》也是中国广大观众最为喜爱的一个芭蕾作品。中国的一些著名舞蹈演员如白淑湘、陈爱莲等，都曾以自己的诠释方法演绎过这个作品。她们的表演各具千秋，都拥有很强的艺术感染力。