

舞蹈 基本原理

BASIC
PRINCIPLES OF
DANCE

袁禾 著

舞蹈是什么？
舞蹈是身体的语言，
动作的艺术，
人体的文化。

早在人类的幼年时期，
舞蹈就成为一种语言手段。
舞蹈这种特殊的手段有时甚至可以达到比直接运用语言更好的效果。

第八届北京高等学校教学名师科研项目

舞蹈 基本原理

BASIC
PRINCIPLES OF
DANCE

袁禾 著

图书在版编目 (CIP) 数据

舞蹈基本原理 / 袁禾著 - 上海: 上海音乐出版社, 2015.12

ISBN 978-7-5523-0940-9

I. 舞… II. 袁… III. 舞蹈 - 高等学校 - 教材 IV. J7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 257134 号

书 名: 舞蹈基本原理

著 者: 袁 禾

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 黄惠民

封面设计: 周艳梅

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海市北印刷 (集团) 有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 16.75 图、文: 268 面

2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3,000 册

ISBN 978-7-5523-0940-9/J · 0848

定价: 45.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

前 言

舞蹈是凭借人体来表情达意的艺术。

舞蹈集中体现民族的、社会的、时代的文化特征。

目前,艺术院校的舞蹈理论教学中,虽然有诸多相关的课程和书籍,但时至今日,尚缺乏系统的舞蹈基础理论的著作或教材。本教材正是为弥补这一缺憾而撰写,因此也是一部专著性质的教材。

该教材运用文化学、社会学、意象学和美学的方法论来揭示舞蹈的基本原理。全书从文化的深层机制入手,立足于舞蹈本体,挖掘舞蹈的哲学基因,梳理总结舞蹈自身的艺术构成方式,从而建立起舞蹈的系统基础理论。通过对舞蹈本质的论证,对舞蹈动态意象的阐释,对舞蹈语言、表现手法以及舞蹈类型的分析论述,使学生切实了解舞蹈文化,掌握舞蹈的基本原理,以期在一个更高层次上完成舞蹈的创作、表演与研究。

本教材根据大学本科舞蹈基础理论教学的实际需要,吸收了《中国舞蹈意象论》的某些相关成果,力求精炼、系统、实用,目的在于解决舞蹈本科专业必须掌握的基础理论问题。

本教材的特点和价值在于:以课堂教学的实用性为宗旨,注重知识的准确性和学术的严谨性,深入浅出。此外,为避免理论的空泛性,而密切结合舞蹈作品进行阐释论证,以帮助学生树立起理论与实践相结合的理念。在章节结构上,该教材充分考虑学期授课的教学时间,设计为一周一讲,将教与学、教学内容和教学时间有的放矢地落在实处,避免了授课时间内教学量的随意性,既有利于教师把控教学进度,亦方便学生掌握规定课时内的重点知识,促使课程教学规范化。

前言

第1讲 舞蹈的概念 1

1. 身体表达 1

2. 舞蹈意象 5

第2讲 舞蹈的本体 14

1. 人体动作 14

2. 舞蹈动作 17

第3讲 舞蹈的本质 27

1. “舞以宣情” 27

2. 情感意象 32

第4讲 舞蹈语言 40

1. 以“时、空、力”为语法和修辞 41

2. 以“实象”和“虚象”为语义 47

第5讲 舞蹈构图 54

1. 平衡与反衬 55

2. 聚焦与冲突 61

第6讲 舞蹈的表现手法(一) 72

1. 以动作直抒胸臆 72

2. 以动作陈情叙事 75

第7讲 舞蹈的表现手法(二) 81

3. 以造型立象外之象 81

4. 借自然物象写主观情思 84

第8讲 舞蹈的表现手法(三) 88

5. 用虚拟造内心视象 88

6. 改变物象符号含义营造新象	91
第 9 讲 舞蹈的表现手法(四)	93
7. 利用道具创造意象	93
8. 舞蹈手法与普通文艺手法的关系	96
第 10 讲 舞蹈的种类(一)	111
1. 形式 体裁 结构	111
2. 功能 性质 风格	136
第 11 讲 舞蹈的种类(二)	143
1. 民间舞 古典舞	143
2. 芭蕾舞 现代舞	167
第 12 讲 舞蹈的民族性	204
1. 民族意识的身体表征	204
2. 运动形态的文化根源	213
第 13 讲 中国舞蹈的艺术特征(一)	224
1. 游龙旋回	224
2. 行云流水	231
第 14 讲 中国舞蹈的艺术特征(二)	235
1. 气韵通贯	235
2. 神形兼备	240
第 15 讲 舞蹈的生命内涵	246
1. 演绎生命	246
2. 立足人本	252

第 1 讲

舞蹈的概念

什么是舞蹈？

舞蹈是以人体为媒介，以动作姿态为语汇，在时间的变化中以空间的审美形式来表达思想和情感、体现生命的符号。它是身体的语言，动作的艺术，人体的文化。

早在人类的幼年时期，舞蹈就成为一种语言手段。舞蹈这种特殊的手段有时甚至可以达到比直接运用语言更好的效果。其原因何在？因为舞蹈所凭借的是人人都熟知的身体，能够给交流对象提供实实在在的可感知、可想象的视觉形象，促使交流者心领神会。

1. 身体表达

《毛诗序》曰：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。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。”这段话将人们表达情感的方式区分出四个层次——言、嗟叹、咏歌、舞蹈，而把舞蹈作为情感表达的最高层次。这是为什么？因为人类语言有其自身的局限，当语言不能恰切、准确地表达出所要表达的意思时，就会出现言不尽意的情况。然而，“言之不能尽者，象能显之”^①。舞蹈，正是一种“象”，自然比“言”更能尽意。那

么,“象”何以就能“尽意”呢?《周易·系辞上》云:“子曰,‘书不尽言,言不尽意。’然则圣人之意,其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。’”这段话的意思是:孔子曾经告诫人们,文字表达不尽心中的话,言语也讲不尽心里的意思。但是圣人深邃的思想难道就因此而不能显现了吗?孔子说,圣人通过建立卦象来传达复杂的意念,设置六十四卦来揭示事物隐秘的真伪。“系辞”之所以能够“尽其言”,就是采取了“立象”的办法——出示形象,且附记上文辞,即:设立卦象,借助揲蓍之法使卦爻变化相通,从而充分发挥它们的作用。用这种变通的方式,就可鼓舞人们坚信易卦能尽显神奇。在这里,“立象”(卦象)的目的不言而喻是为了“尽意”(卦意),亦即用形象来说明吉凶筮理。唐人孔颖达在其《周易正义》中对此有解释:“凡《易》者,象也,以物象而明人事,若《诗》之比喻也。”

“象”之能“尽意”,就是由于“象”不是生硬的概念,而是一种活脱脱的能变化的生命体。鲜活的形象比之语言,自然更易为人所感知,并且能使人在感知过程中通过联想、体悟去领受更多、更深的“意”,有利于人们从整体上把握对象。可见,舞蹈由于其动态的直观可感性而能够“显意”“尽意”,因此在情感的表达方面得天独厚。汉代文学家傅毅对舞蹈能充分“尽意”早有见地,他在《舞赋》中写道:“歌以咏言,舞以尽意。是以论其诗不如听其声,听其声不如察其形。激楚结风,阳阿之舞,材人之穹观,天下之至妙。”美学家宗白华也对舞蹈的达情显道予以高度评价。他说:“艺术家……从深不可测的玄冥的体验中升华而出,行神如空,行气如虹。在这时只有‘舞’,这最紧密的律法和最热烈的旋动,能使这深不可测的玄冥的境界具象化、肉身化”^②。可知,从古至今,舞蹈皆被视为传情达意的最高手段。

在本书的开篇,读者已经对舞蹈的定义有所了解,并知道舞蹈是一种人体文化,一种情感符号。然而,在文化艺术的范畴中,“人体文化”或“情感符号”的性质都不是唯一属于舞蹈的。体育、武术、杂技皆类归于人体文化;音乐、绘画、雕塑亦

① [清]尚秉和,《周易·尚氏学》。

② 宗白华,《美学散步》,上海人民出版社,1981年,第67页。

为不同形式的情感符号。但舞蹈却同时具备“人体文化”和“情感符号”的共性,并且又与二者分别存在个性上的差别。

就人体文化而言,所有的属类皆以身体为创造对象,但舞蹈之所以不同于体育、武术、杂技,就因为体育、武术是以保健与竞技为目的的人体文化;杂技是以惊险与奇巧为旨归的超常性的人体文化;而舞蹈则是以展示心灵与情感世界为宗旨的人体文化。所以舞蹈与体育、武术、杂技等人体文化最大的不同点就在于,舞蹈要求表达情感,舞蹈的身体不仅仅是展示技术技能的,而更是用来表达的。

就“情感符号”而言,“一切艺术都是创造出来的、表现人类情感的知觉形式”(苏珊·朗格),但舞蹈与音乐、绘画、雕塑有别,就在于它们各自使用的物质材料不同,例如绘画是笔墨、颜料、纸、布,雕塑是泥、石、木等,而舞蹈却是人体本身,由此形成了舞蹈在情感表现方面的特殊性。正是因为舞蹈的物质本体是人自身,而人之生命与情感的融合,使舞蹈情感表现的直接性和强烈性达到了所有艺术门类的极致。这一最高情感境界依托于舞蹈的动态意象,这也是舞蹈何以被视为动觉艺术的原因。

下面以作品《出走》为例,看看舞蹈是怎样用身体进行情感表达的。

《出走》是一个男子双人舞,表现了一对兄弟准备外出闯荡而在离家那一刻内心的激烈斗争。

启幕,兄弟俩出现在舞台上,哥哥帮弟弟将行囊挂于肩背,心情复杂地拉起弟弟踏上闯荡的路程。弟弟一步三回头,对故土难以割舍不忍离去。于是,舞蹈就在哥哥的推拉力劝和弟弟的不忍离家的情状下铺展开来。(参见图1-1)

该作品运用现代舞的技法将蒙古族舞蹈传统的动律和动作予以破解,如此,蒙古族舞蹈的肢体动律在现代舞的动作体系下,碰撞、融汇,迸发出新鲜的生命力。比如,编导将蒙古族的动作元素从节奏上截断,原来一拍的動作被破解为四拍,以瞬间爆发的力量重新结构每个动作,使舞蹈语汇既具有强烈的现代风格,又不失蒙古族舞蹈的审美韵味。在情感的高潮处,舞蹈使用了现代舞开拓地面动作的技法,以不断跪地、仆倒、翻滚等贴近地面的动作语汇,由衷地表达了离家之人对故土的



图 1-1 《出走》

深切眷恋。舞者俯身大地,张开双臂又合拢双手,仿佛捧起一把故乡的芬芳泥土,又仿佛掬起故乡的清澈湖水。舞者几欲站起却又扑入大地的怀抱。两人欲走又滞,欲留又行。家乡的一草一木,都是心头抹不去的依恋……

相信每一个离乡之人都曾体验过离乡背井的苦涩。故土难离,故土难舍,去也依依,留也戚戚,两相矛盾。更何况本为热血男儿,满腔故土情怀怎堪抛舍!然而,男子肩上有重任,心中纵使有再多的留连,也只能隐去泪水,勇往直前。《出走》完美地表现了这样的情感主题。

《出走》的舞蹈音乐采用腾格尔的《天堂》,那荡气回肠的歌声,透着来自草原的粗犷和沧桑,透着来自蒙古民族的真挚和野性,表现出兄弟二人故土难离的热血激情。

《出走》是一个以现代手法演绎蒙古族舞蹈的创新之作,也是破解蒙古族舞蹈语汇的一个成功尝试,体现了青年编导对民间舞发展的崭新思考。^①

该作品于2001年荣获第五届全国舞蹈大赛创作一等奖、表演二等奖;第二届CCTV电视舞蹈大赛表演二等奖。编导是万马尖措,演员是万马尖措和刘福洋。

① 参见袁禾主编,《大学舞蹈鉴赏》,华东师范大学出版社,2008年,第98页。

2. 舞蹈意象

舞蹈是一种动态意象。

舞蹈的使命就在于创造鲜活丰满、意蕴隽永的动态视觉意象。

“意象”作为一个美学范畴,是南朝梁的文学理论家刘勰在其《文心雕龙·神思》篇中首次提出的。他说:“独照之匠,窥意象而运斤。”意思是:具有独到见解的巨匠,能够像传说中的匠石自如挥斧一样,看准已经酝酿成熟的形象去写作刻画。此话本是针对谋篇作文而言的,之后经历代文艺思想家的认同和继续研究,“意象”成为中国美学和传统艺术具有标志性、典范性的重要文化特征。

叶朗指出:“‘意象’是中国传统美学的一个核心概念”;“艺术的本体是审美意象,因此,艺术创造始终是意象生成的问题。”^①

那么,我们该怎样来理解“舞蹈意象”这个概念?

首先,“象”是感性的、可见的,“见乃谓之象”(《系辞上》),它是一种外表形态、形象,具体而明晰。“意”是精神性的,不能为视知觉所感知,但能理解、想象,在艺术作品中是一种情思、情志、情意,深远而隐含。所以,“意”并非是概念所能穷尽的东西,它与主体的理性修养密切相关,与其经历、情感乃至个性亦紧密相连从而带着一种深微神妙的、模糊的性质。简言之,意象是具有精神内涵的艺术形象。它是外物形象的知觉审美形式与其象征意蕴的有机统一。如此,“意象”也就具有了两个主要特征:其一,“象”有尽而“意”无穷。中国传统艺术所一贯求之的“象外之旨”“弦外之音”“小中有大”“一中有万”等等就是其有力的注解。其二,要“虚灵”“似与不似”,并留下“空白”,为接受者提供“观其象而玩其辞”(《系辞上》)的审美空间。

舞蹈,是意象艺术的典型代表。东汉文学家傅毅的《舞赋》充分证明了这一点。《舞赋》写道:

于是蹶节鼓陈,舒意自广,游心无垠,远思长想。其始兴也,若俯若仰,若来若往,雍容惆怅,不可为象。其少进也,若翔若行,若竦若倾,兀动赴度,指顾应声。罗

^① 叶朗,《美学原理》,北京大学出版社,2009年,第55、248页。

衣从风,长袖交横,络绎飞散,飒揭合并。翩跹燕居,拉搭鹤惊。绰约闲靡,机迅体轻。资绝伦之妙态,怀恋素之洁清。修仪操以显志兮,独驰思乎杳冥。在山峨峨,在水汤汤,与志迁化,容不虚生。明诗表指,喟息激昂,气若浮云,志若秋霜。观者增叹,诸工莫当。

于是合场递进,按次而俟。埒材角妙,夸容乃理。軼态横出,瑰姿谲起。眇般鼓则腾清眸,吐哇咬则发皓齿。摘齐行列,经营切儼,仿佛神动,回翔竦峙。击不致笑,蹈不顿趾。翼尔悠往,闇复辍已。及至回身还入,迫于急节。浮腾累跪,跼蹐摩跌。纤形赴远,漙似摧折。纤縠蛾飞,纷森若绝。超逾鸟集,纵弛殒殒。委蛇姍姍,云转飘忽。体如游龙,袖如素蛾。黎收而拜,曲度究毕。迁延微笑,退复次列,观者称丽,莫不怡悦。

该赋描写的是汉代宫廷一次《盘鼓舞》的表演(参见新编汉唐古典舞盘鼓舞,图1-2)。赋中“修仪操以显志”“与志迁化”和“明诗表指(旨)”句,很自然地体现出了“象”与“意”的关系。其中,“仪”为仪表、外貌、舞容,属于“象”;“志”“诗”“指”都是



图1-2 汉唐古典舞《铜雀妓》中的盘鼓舞

“意”的范畴;而“游心无垠,远思长想”“独驰思乎杳冥”,又显现出“意”之无穷;至于“在山峨峨,在水汤汤,与志迁化,容不虚生”则体现着立象尽意,且意在象先、象随意生的原则;其“雍容惆怅,不可为象”又从侧面证明了“言不尽意,象能显之”的道理;其“若俯若仰,若来若往”“若翔若行,若竦若倾”显示了意象艺术“在似与不似之间”的特点;其“舒意自广”“气若浮云,志若秋霜”“怀恋素之洁清”还体现了创作、表演过程中艺术家的识养、才气、心性、素质;其余如“罗衣从风,长袖交横”“軼态横出,瑰姿谲起”“纤縠蛾飞,纷若森绝”“体如游龙,袖如素霓”等等,都充分证明了舞蹈在创造动态视觉意象方面所具备的丰富性。

凡此种种就是“舞蹈意象”。如果对舞蹈的“象”与“意”再作具体阐释,即:动作姿容的外表形态是舞蹈的“象”,动作姿容的内涵是舞蹈的“意”。这里,“意象”不是“象”与“意”的简单相加,而是有机融合,是在二者的对立统一中生成的。

舞蹈的动态意象有“表现性动态意象”和“再现性动态意象”之分。

表现性动态意象是舞蹈语言高度抽象的动态意象,它有“显意”和“非显意”的区别。

所谓“显意”,是指那些被社会生活所广泛认同的动作模式,诸如一些向上的、伸展开放的动作或向下的、委曲收缩的动作所显示的某种较明确的意象那样。这些动态能直接显示其意象,无需多少舞蹈专业知识就能为人所感知。

所谓“非显意”,是指本身不具有暗示意义并且更为抽象的人体动作,如抬起一条腿或伸直一只胳膊,这些动作只有在被纳入舞蹈句子或段落、经有机组合后才显示出它的象征意义。

表现性动态意象无论是其“显意”性动作还是“非显意”性动作,都不是对物象形态的描摹,而是受社会文化心理所制约的情感的凝聚方式。在这里,动作姿态本身的具体含义被淡化了,而动作的表现性和情感性得以突出、升华。这一类动态意象,表现性较强,在舞蹈创作中,很有价值。例如作品《希望》。

《希望》是一个男子独舞,曾在1980年全国第一届舞蹈比赛中获奖。《希望》所呈现的舞蹈动态意象,属于名副其实的表现性意象。它利用“表现性动态”所营造

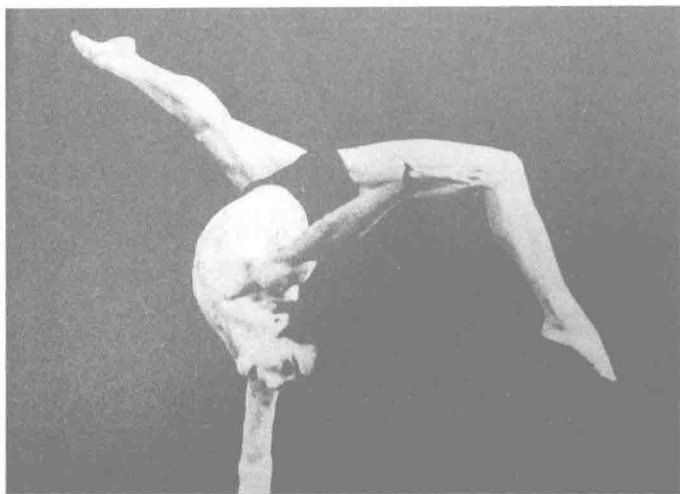


图 1-3 《希望》

的舞蹈意象是“人”和“人的精神”，是那些失去了光明和幸福的人在痛苦与迷惘中仍不懈追求的内心独白。《希望》没有对任何物态进行描摹，而是关注于动作的表现性。舞蹈通过身体的紧张与放松、平衡与不平衡的时而上升、时而下落、时而冲突、时而和谐的力的式样来表现人类情感活动本身的特征，揭示出敢于直面惨淡人生的人的本质力量和内在生活的脉搏。（参见图 1-3）

《希望》的编导之一王天保在谈其创作体会时说，他们努力将身体的每一个部位都调动起来表现情感。例如：利用各种节奏、各种幅度的呼吸动作表达内心不同程度的难过、痛苦、激动、期待与欢乐；利用肌肉的松弛、收缩、颤动来表达心情的平静、不安、烦闷、激怒；利用手指伸屈、脚背勾绷、腰胸波动以及面部表情来表现内心某些复杂的体验。另外，舞蹈还设计了如“单手后翻”“空中叉腿接盘坐”等技巧来表现于深渊中的挣扎反抗。所有这些表现性动作，对于创造在绝望中求生、在希望中奋进，沉郁中有勇气、失败中有斗志，以及辛酸中有坚强、痛苦中有憧憬等等意象是非常有力的。

下面谈谈再现性动态意象。

再现性动态意象是以再现为主体的动态意象，其动作带有较大的模拟性质，一



图1-4 《洗衣歌》

般不脱离物象的原有形态。但这种模拟不是照相似的模拟,而是“变形模拟”“抽象模拟”,其模拟的目的是在模拟中表现,在表现中陈述。这一类动态意象的舞蹈,通常以花、鸟、虫、鱼或具体事件为题材,例如《洗衣歌》。

《洗衣歌》是一个表现军民鱼水情的作品。其情节为:一群到河边挑水的藏族姑娘偶遇解放军炊事班长准备去洗衣服,姑娘们设法让小卓嘎假意脚踝受伤将班长引开,然后帮他洗衣,当班长回来后恍然大悟,于是又抢先挑起姑娘们的水桶为她们担水回家。整个舞蹈活泼风趣,充满生活气息,洋溢着军民团结的真挚情感。(参见图1-4)

解放前,藏族是受压迫蒙苦难最为深重的民族之一,中国共产党把他们从水深火热中解救出来。人民解放军来到藏区,帮助他们修公路建家园,使藏民们过上幸福安稳的生活。在藏民的内心深处,存积着太多太多对党对人民军队的感激之情。在部队驻地,藏族同胞常常帮助战士缝被补衣,而战士们也深知汉藏团结的重要,总是像爱护眼睛一样呵护军民关系。这类实况报道也曾出现在报刊上,《洗衣歌》就是在这样的背景下创作演出的。

《洗衣歌》忠实地继承了藏族乐舞歌舞相融的传统,边唱边跳——“是谁帮咱们

翻了身呐,是谁帮咱们得解放呐。是亲人解放军,是救星共产党。军民本是一家人,帮咱亲人洗呀洗衣裳!”将洗衣、搓衣、踩衣、摆衣、撩水等生活动作节奏化、动律化,结合藏族的踢踏步,突出了藏舞的风格特征,再现了军民一家亲的红色主题。

《洗衣歌》在当时成为脍炙人口的作品,演遍了全国各省市,并且对藏族舞蹈的创作表演形成了深刻影响。该作品在1964年第三届全军文艺会演中,荣获优秀编导奖、表演奖、作曲奖、舞美奖。编导是李俊琛,由西藏军区歌舞团首演于1964年。

再现性动态意象的作品在舞蹈创作中并不少见,但如果把握不好,很容易流于专注在物象的精心模拟中而抑制了情感的表现。这不禁使人联想到被称为“明四家”的明代画家仇英,据说因其精细入微的细致描绘而被明书画家董其昌指之为因此“短命”。仇英的画笔法精工、毫厘不爽,但缺乏潇洒纵横之气,原因之一,也许是过分用心于细节的描摹而泯灭了灵气,所以纵有情思激荡于胸,也终难免于在精细得无以复加的匠人似的潜心“做工”中被一点一点地磨灭尽净,进而早早地耗尽了生命。同理,舞蹈一旦醉心于物象的精心模拟而忽略了意象的传达,任凭怎样形似、逼真,也难感人,最多可以使观众暂时感觉有趣,而不会留下深刻印象,让人去咀嚼、回味。

就两类不同的动态意象而言,由于社会生活和现实情感的丰富多样,故表现性动态意象的创造更为普遍。事实上,再现性动态意象与表现性动态意象作为舞蹈动态意象的不同类型,在实际的舞蹈创作中,二者是无严格划分的,且常常相互交融,以最终完成舞蹈作品的整体意象营造。这类例子在舞蹈中极为常见,例如傣族舞蹈《雀之灵》。

《雀之灵》是一个女子独舞,它以模拟孔雀的外部形态为主题动作,塑造了一只美丽、机敏的孔雀形象。

《雀之灵》的编导兼表演者杨丽萍从形体的细小部位入手,利用指、臂各关节的变幻形成了十分别致的律动,对孔雀的动态进行了细致入微的“描述”。她充分挖掘手、腕、臂、肩、胸的表现力,淋漓尽致地渲染、强化孔雀的习性,于逼真中出风采,在形似中见神韵。通过对孔雀在林间溪边活动的片断演绎,使观众领略到孔雀高



图1-5 《雀之灵》

贵、优雅的风姿,尤其是那引颈昂首的情态,蓬勃向上的活力,俨然是一位美丽、热情的少女在吟唱着一首生命的颂歌。

可见,《雀之灵》虽然以模拟孔雀的生活情态为舞蹈语汇,但其模拟的目的还是在于表现,是典型的“托物言志”“缘物寄情”的作品。(参见图1-5)

事实上,《雀之灵》的感染人,远不在其对再现性动态意象和表现性动态意象的自如融会,而更在于以诗性的构思和语汇表现出一个被升华了的孔雀之灵,以及杨丽萍心中那片神奇而美丽的天人境界。

孔雀,在傣家人心目中向来就将之与神灵联系在一起。傣家人信奉和崇拜孔雀,乐于模仿它的动态,从而造就了傣族舞蹈的特殊动律。杨丽萍的《雀之灵》,已经迥异于傣族传统的孔雀舞了,她从体态上延续了“三道弯”,但又不拘泥于“一边顺”的动态特征,将柔美的“三道弯”体态下的动律更加细化和自由化,并延伸到身体的神经末梢,包括每个手指尖。从杨丽萍的舞态中,可以感受到她身体的每道关节都充盈着一种活力,手臂持续地波动,脖子、腰肢的动态极其灵巧,形成对傣族传统孔雀舞的颠覆,把人带入那个只属于她的孔雀世界。

《雀之灵》让人再次领悟到“艺术源于生活且高于生活”的规律。该作品和此前孔雀舞的不同在于它没有停留在对孔雀习性、动态的单一描摹上,而是用自己那颗