

25

舞蹈艺术



WUDAORYISHU

舞 蹈 艺 术

中国艺术研究院舞蹈研究所编

一九八八年第四辑

(总第25辑)

J72
/

文化艺术出版社

一九八九年十一月

封面设计：晓 月

舞蹈艺术 **主 编：**资华筠
丛 刊 **副主编：**隆荫培 徐尔充 刘峻骧
第 26 辑 **编 委：**(按姓氏笔划为序)

王克芬 叶 枫 孙景琛
刘峻骧 刘海茹 陈 冲
胡尔岩 资华筠 徐尔充
隆荫培 董锡玖 霍德华
薛 天

舞蹈艺术 丛刊 1988年第4辑 (总第25辑)

中国艺术研究院 编 辑
舞 蹈 研 究 所

文化艺术出版社 出 版

新华书店北京发行所 发 行

北京市兴达印刷厂 印 刷

850×1168 毫米 32 开 7印张 185000字

1988年11月北京第一版 1988年11月北京第一次印刷

ISBN 7-5039-0264-7/J·66

CN 11-1544 定价：1.50元

DANCE ART
AN ACADEMIC JOURNAL OF DANCE
RESEARCH INSTITUTE
CHINA NATIONAL ARTS ACADEMY
WINTER 1988

CONTENTS

NEW CHINA'S FORTY YEARS DANCE

Dance Department of the PLA's Arts Academy
and Me/Zhao Guo-zheng

REVIEW AND EXCHANGE

Jottings of 88'Guangdong International Dance
Festival/Liang Lun

Sidelights during My Revisiting the Philippines
/Zi Hua-yun

DANCERS

A Pioneer's Footprints--The Dancing Career
of A Famous Dancer Liang Lun/Chu You-xia

DANCE HISTORY

Reexploring Dunhuang Dance Notation/Wang
Ke-fen/Chai Jian-hong

Finding a Key to the Mystery of Dunhuang
Dance Notation/Dong Xi-jiu

On the Sorcerer Fang Xiang Shi's Palm not
being Covered with Bear Skin/Sun Jing-sheng

THEORY RESEARCH

Reviews of the Western Modern Dance's Aesthetic Thoughts/Wang Geng-fu

The "Collaborative Tendency" in Dance and the Renewing of the Aesthetic Concepts/Hu Er-su

NATIONAL FOLK DANCE

First Probe into the Stylized Patterns of Han Nationality's Folk Dances/Fu De-quan

On the Folktale's Function in Dance Culture/Lin Qi-yun

DANCE TEACHING

A Biological and Mechanical Analysis of Dynamics in Turning Movements/Sun Da-tong & Guan Qiao

FOREIGN DANCE

Action Theory and Dance Aesthetics/(U.S.A.) Douglas P. Lackey, Trans. Ou Jian-ping

Dance—A Corporal Rite/(Japan) Nishimu Lakiogaci, Trans. Niu Zhi-hui

Dance Chronicle, 1987 (I)

Contents Trans—Song Jin-wei, Ou Jian-ping

目 录

新中国舞蹈四十年

- 忆“头三脚”并由此想到的……………李百成 (1)
军艺舞蹈系和我……………赵国政 (14)

评论与交流

- 舞蹈精英荟萃羊城……………梁 伦 (28)
——88年羊城国际舞蹈节随笔
翠绿群岛拾零……………资华筠 (35)
——重访菲律宾散记
蓬勃兴旺的民间舞蹈活动……………刘金吾 (41)
——访欧印象

怀恋 舞 蹈 家

- 开拓者的足迹……………诸幼侠 (44)
——记老舞蹈家梁伦的舞蹈生涯

舞 蹈 史

- 敦煌舞谱的再探索……………王克芬 柴剑虹 (54)
解开敦煌舞谱之谜……………董锡玖 (70)
方相氏掌上不蒙熊皮说……………景 琛 (85)
陕西民间鼓舞的形式分类及其特征……………李开方 颜广兰 (88)

理论研究

- 西方现代派舞蹈美学思潮评述……………王耕夫 (94)

舞蹈的“合流倾向”与美学观的更新·····	胡尔肃 (105)
关于舞剧艺术特性的断想·····	隆荫培 (113)
舞剧结构——对现实时空的重建·····	胡尔岩 (122)

各族民间舞

汉族民间舞蹈程式初探·····	傅德全 (132)
试论民间传说在舞蹈文化中的作用·····	刘霁云 (143)
论冀东民间舞的地方特色·····	张俊杰 (154)
朝鲜族刀舞沿革小考·····	朴永光 (161)

舞蹈教学

旋转动力的生物力学分析·····	孙大同 关 翹 (163)
信任、尊重和鼓励·····	赵国纬 (169)

外国舞蹈

动作理论与舞蹈美学·····	[美]道格拉斯·拉基著 (176)
	欧建平 译
舞蹈——肉体的祭祀·····	[日]西林清和著 (192)
	牛枝慧 节译
1987年大事记 (上) ·····	(208)

忆“头三脚”，并由此想到的

李 百 成

“写写你们的头三脚”吧！，这还是八七年间，在河南郑州观摩《汉风》时，闲谈里由资华筠同志建议于我的。

而今，真的要把“头三脚”做为这篇半回忆半议论的文章的标题，心里又不免踌躇起来：一则，“头三脚”这个词儿，虽不甚科学，但却有几分气势，容易遭人误解。尽管我知道中国舞剧的创业应始于1937年吴晓邦老师演出《打击汉奸》之时，尔后又有关爱莲老师的作品（见兆先所列《中国舞剧剧目》）。再则，“民族舞剧”这个定义尚为一桩悬案，而今又回忆起她的“头三脚”来，岂不更使某些评家侧目？！对于那段历史我是怀念的，但究竟应当怎样评述，说真话，我至今也没有认真地想过，到底是“历史的误会”？还是有人“误会了历史”？

但这“头三脚”的称谓，确实当时有之，倘或起名为“三板斧”，可能会为之释然。但卅多年前的往事，无法改，也不必改，何况又是“土产”。

取了这个做题名，无非是想寄托一点儿思念，也借着兼发些许议论，只此而已。

所谓“头三脚”，指的是五十年代中期，在舞剧《宝莲灯》上演之前，我们中央实验歌剧院演出的三部小型舞剧“《盗仙草》”、“《碧莲池畔》”、“《刘海戏蟾》”。《盗仙草》取材于神话传说《白蛇传》，白素贞为救丈夫许仙上昆仑盗取灵芝仙

草的一折。编导郑宝云、作曲梁克祥，主要演员孙玳璋等。《碧莲池畔》是由民间故事“牛郎织女”改编而成的。编导游惠海。作曲王一丁，主要演员汪曙云、兰衍、方伯年等。《刘海戏蟾》写的是青年樵夫刘海的爱情故事，编导王萍，作曲石坡（张秀婉），主要演员林阿梅、梁惠敏等。记得当时为了出一期配合排练的黑板报，我做为业余主编兼记者，采访了副院长侣朋同志，他正在新建不久的天桥剧场里指导这三部舞剧的合成，他即兴口述了一篇“答记者问”，还动情地说：这是咱们搞民族舞剧的“头三脚啊”！自此，这“头三脚”的称谓，就被叫开了，叫熟了。当时谁也不会想到还会被历史记起，因此无人也无暇考究，以至流传多年，至少是被我们沿用下来。卅多年过去了，无论是民族舞剧这个事业，还是当时就投身于这个事业的人们，历尽沧桑尝遍了苦、辣、酸、甜。就在这“头三脚”的创作者中，已有多位作古，健在的几位，也都过了花甲之年。就是当年主演的三部戏的嫩伢子们，也都是事业有成，年过半百的舞剧艺术家了。但“头三脚”的印象，却依然清晰可辨，宛如昨日。这是我们与民族舞剧结缘之始，有如一一位雕塑师，当他将胸臆中的朦胧构想，第一次亲手塑就出一个实实在在的艺术形象时，那怕只是坯样，但仍然能使他终生难忘。

其实，究其之始，什么是舞剧？当时我们之中绝少有人能够说清楚，至少是我不能。大家从四面八方走来，谁也不会想到，这一辈子竟和这完全陌生的舞剧结下如此难解之缘。

我是被北京城里党所领导的学生运动的浪潮涌进革命文艺队伍中来的，幼稚加上几分清高，只是有一股见什么都新奇都想试试的热情劲儿，开始是和老同志一起上街打腰鼓，扭秧歌、庆祝中国人民解放战争的胜利，满脑子里都是“冬巴、冬巴”的腰鼓点，恨不得把腰鼓也打到南京去，每次腰鼓队上街，在热情的市民的围观、追随、簇拥之下，连打带扭一气儿就是一、二十里，那

时每月除了领取相当六斤小米价格的零用钱，不记得还有什么补助，哦，也有一点“享受”，每过几天，都能有一次伙食改善，足令我们这些小伙子们美餐一顿。

建国后，文工团开始酝酿建立剧院，领导上把一批**穷困潦倒**的昆曲艺人接进了我们文工团来，他们大都是有了家累，领导上特意批给他们每月相当几百斤小米的生活补贴，这在当时，也算是难得的“专家待遇”了。这批昆曲艺人，不少是名噪一时的艺术大师，如袁世易、白云生、侯永奎、侯玉山、马祥林、白玉珍等。他们对于舞蹈、舞剧之类的艺术品种，自然也闹不明白。但他们热爱新社会，愿意把本事倾心地传授给我们，以做为对党的知遇之恩的纯朴的报答。

那时期，不兴说“代沟”这个词儿，但我们师生之间，无论从文化状况、生活经历、心理状态、审美意识、艺术理想都有着不小的距离。象我们一些自视“清高”“优越”的青年学子们——好象是全新牌的，忽然要去学“旧戏”，成了“五子行”，脑瓜子里一时真是转不过弯来，开初，见到亲朋好友，几乎都是讳莫如深，羞于启齿的。用句新词儿，叫做心理承受能力不足吧！但是，有一点是可爱的，因为听领导说，文工团的广场艺术要向城市的剧场艺术转变，向老艺人学习是“革命的需要”。既然如此，没有二话，恭恭敬敬地学下去，那怕让我们去唱“旧戏”也行。

那真是一组十分有趣的师生关系！这些饱尝人间苦难，几至流落街头的老艺人，他们精湛的技艺的得来，无不是和那些自己不愿意提及、也怕别人触及的辛酸往事连在一起的，但对于我们这批半路出家的新式艺徒，却没有照搬他们坐科时师付们对他们的管教方法，也没有把自己挨过的鞭子、棍子“转赠”给我们，为了适应我们，在他们的教学术语中，还时不时地夹带着一些用之不确的新词儿。严格是严格的，因为他们引伸了那句“要想人前显贵，必在人后受罪”的至理名言，但对我们，羡慕多于

苛求，严厉中常常要流露出几分慈爱来。

练功从拿顶、下腰、踢腿、劈岔开始，天还黑着，大家睡眼惺忪地就被“吼叫”起来，顶要能“耗”，下腰嘛，要求练到能反身抓住自己的脚腕，（除少数软度好的同志外，大都难以“达标”），腿是基本的，一上来先踢上几百腿，醒醒神儿再说，鼓声不停，就休想喘上口气，要求正腿踢到脑门，旁腿超过180度，以后，又从“起霸”、“走边”、“趟马”开始，依次地学下去。再往后，索兴原本地学起戏来，男学“夜奔”，女学“思凡”，这算是开门戏。接着就是一串戏码“胖姑学舌”、“游园惊梦”、“武松打虎”、“芦花荡”、“锺馗嫁妹”……老师当年是口传心授，我们也只得“入乡随俗”，跟着老师一句一句地学，唱、做、念、打，一律原装，那时期，戏园子里缺个什么配角，把我们拉上去，还真能对付一气。如果有个生人，冷不丁地走进文工团的院子里，再不跟人家讲清楚，真能以为是一所新建的昆剧班呢？

而后，我们还向民间戏曲学习过，如安徽黄梅戏，江西婺剧、山东吕剧、河南梆子、福建梨园戏、湖南湘剧和花鼓戏、川剧、淮剧等等，有的同志，穿上行头，还粉墨登场了呢！

现在看来，选择一些舞蹈性较强的折子戏，先吞后化的办法，虽则笨，但还可取。因为师生都明白，学戏不是为了唱戏，那种过早地把戏曲中的身段（舞蹈素材）剥离出去，配以节奏，成了教材，就舞蹈性而言，纯则纯矣！但也常常要失掉不少于我们十分有用的营养。

这一段学习，使我们受到了一次传统艺术的熏陶和洗礼，古典戏剧与民间戏曲中的文学性、音乐性、戏剧性，写意的模拟的表现手法，丰富多彩的表演程式，独特的造型、舞姿、节奏、技巧，特别是普遍皆存的一种民族艺术的气韵、美感都给了我们深刻的影响，以至影响到我们的艺术观，舞剧观，乃至整个的命

运。

我当然不会鼓吹倒退，放弃近四十年在中国民族舞蹈教学体系方面所取得的大进步，但我仍然建议，一些年轻的编导、教师和有才华的优秀青年演员们，不妨有选择地自学几句有代表性的戏曲段子，以领受民族艺术传统的个中三昧。在读过一些戏剧史家和舞蹈史家们的专著之后，我更加悟到了这段大学习的现实的和历史的价值。

诚然，被吸收溶化在戏曲中的舞蹈，在整个古代舞蹈中只是一部分。但却是十分重要的一部分。是迄今为止，保存得最为丰富、最为直接的一部分。专家的论证，说明了在戏曲发展的过程中，确实继承吸取了大量的乐舞、民间舞蹈等舞蹈文化，虽然囿于宫廷之内，被重重地打上了封建礼教的印记，加之定型了的程式化，也削弱了原有素材的粗犷、活泼、奔放的气质，但其主要部分仍然闪烁着传统艺术的魅力和历代艺人创作才华的光辉。

南宋以后，舞蹈艺术虽然被艰难地保存下来，但毕竟是已呈衰败的趋势。加之被南戏、杂剧、传奇、昆曲、京剧的吸收溶化，使舞蹈失去了往昔的风采，一下子从辉煌的高峰跌落下来，其中自有政治、历史、社会的重要原因。致使舞蹈这种无力独自支撑的局面，竟延续了九百多年。直至中华人民共和国建国之初，才出现了根本性的改变。一个遍及全国的向京昆和地方戏曲的大学习（接着是向民间舞蹈的采风），使被“嫁接”去了的、或散失了多年的舞蹈艺术，又重新回到了自己的天地来。实际上，我们几位舞蹈前辈，在卅年代后期已经开始了，但大规模地进行，仍应推建国之后，南方的同行们也正向南昆“传字辈”的艺术大师们学艺，51年以后，中央戏剧学院举办的两个重要的全国性的舞蹈干部培训班（原是要成立中国第一个舞蹈系的），在吴晓邦等老师主持下，也认真地进行了这种学习，这一切，该不是历史的巧合吧！

当时剧院的领导（先是华北人民文工团、后是“人艺”）是很开明的，他们依据党的文艺方针，不光组织我们向昆曲和地方戏曲学习，也特意请来了苏俄的芭蕾舞编导，演员伊者夫斯基，这是一位优秀的编导和演员，他很少有职业教师那种严峻和规范，更多地却显露出了他做为表演艺术家的才华，他编的组合，潇洒、流畅、好象是即兴之作，但大家都很爱做，尤其喜欢看他的示范，他只轻轻地发力一捻，就可以转上五六个圈，又稳稳地停住，学生们有时会忘情地报以赞赏的掌声。尔后，在中央戏剧学院附属歌舞剧院时期，又接受了两位外国教师索科夫斯基夫妇的指导，他们年事较高，但要求规范，比较严厉。尤其是那位夫人，喜欢高声喊叫，虽然往往听不出她在喊什么，但却令人振奋，这是我们最早能接触到的三位外国教师。

写到这里，我忽然记起了一桩有趣的事儿；我们在芭蕾舞方面的第一位启蒙者，却不是这三位资深望重的外国教师，而竟是一位稚气未脱的小女老师。当时，领导上通知我们，请了一位女老师来教我们学习芭蕾舞，什么叫芭蕾？大家多是茫然无知的，但丝毫没有影响学习的热情，一是因为好奇，二是，不消说，看又在又是“革命需要”的情份上。第一次上课，面前站着的却是一位与我们年纪相仿（实际上比我们还小）的女孩子，一件虽经手工修整但仍然不怎么合体的“列宁服”穿在她苗条而均匀的身上，她说话时，面带谦和的微笑，音量小但尚能听到，还略带一点儿沙哑……………观察是短暂的，很快我们就意识到自己的学生身份，表现出十分尊敬的神情，专注地接受了芭蕾对我们的启蒙。教室只能设在文工团住地的庭院里，方砖漫地、倒也平坦。把杆是没有的，只好搬出几张八仙桌子代替，我们围着桌子，一个方向站一个，记得开始做“一位擦地”时，大多是要把砖缝里面的碎碴浮土一起蹉出来，人人脚下都要升腾起团团烟雾。软底舞鞋是没有的，只有当时被认做是“高级的”皮底洒鞋。我的绷

脚动作一直不合规格，可能与早期穿这种洒鞋开法儿有关。当然，其他人也都受到了这硬底鞋的制约，而绷不起脚背，这位小老师只好采取了灵活的“让步政策”。她教了不久，就分手了，只是到了51年我有幸在中央戏剧学院崔承喜舞蹈研究班与她同学时，才彼此熟悉起来。她就是著名的芭蕾编导、中央芭蕾舞团的副团长蒋祖慧同志。

八仙桌做把杆的历史任务，被绑扎在庭院廊下柱子上的沙蒿所代替。和八仙桌同样“有功”的教具，要算是那一对练功凳了，至今想起来，还十分亲切。它可以“耗腿”，也可以“扛腰”，是谁的设计师和监制人已无从考证，只记得充当凳面的，是从庭院正厅门前左右柱子上取下的一对竖匾，当时，我还背过对联上那一组对仗工整、古朴典雅的文字，现时是早已忘却了。那时，学生们自觉吃苦的精神十分普遍，起五更熬半夜去练私功者，已不鲜见，师生关系，融洽，好象学生们的“参与意识”颇强，一面学习，一面思索，很有一股“天将降大任于斯人”的味道。若论这批学生的身体条件，大多数是过不了当今招收舞蹈学员“考官面试”这一关的，那怕只实施测量上下身比例一项。不过，当时很少有人自卑，对自己先天的“欠缺”似乎也不太忧虑，只是刻苦的、乐而不疲地迎接着每日紧张的训练，其间在演出活动之余，还要抓空读书、学习音乐知识、以提高自己的全面素质。学习内容庞且杂，古今中外，五花八门，亦古亦今，亦土亦洋，老师传的都是“真经”，就是从外地请来教授民间舞的老师，也是乡间远许闻名的民间舞大师。几种课程同时开，从风格、感觉到舞姿、步法、节奏、技巧、以出手的位置、指法的运用加上历史、沿革、现状……几乎把学生引进了一个舞蹈艺术的大千世界。那时，没有电脑，无法输入，全凭死记硬背，如果谁能做到杂而不乱，彼此毫不串味儿，那就是高材生了，单只是那双脚脖子，就很辛苦，一会儿勾、一会儿绷，好在老天给了它多种功能。记得又是

资华筠同志曾在光明日报上著文称道，从一个侧面十分贴切地写出了那段难忘的生活。

前几年，正逢侯玉山和马祥林两位老师的寿诞，北京文艺界聚会祝贺，我们这些“隔行”弟子特意相约照了一张集体照送给了他们二老。

象我们当时那一张“包罗万象”的课程表，放在现今任何一所舞蹈学校大概都不会被通过的，那是当时历史进程中的一个产物。在国家还没有正式建立专业的舞蹈院校之前，于我们是大有益的。它可以使人视野拓展，广采博收，不是把眼光只盯着舞姿、造型、节奏、技巧这个窄面上，而是引导我们从文化形态的角度去接近自己将要从事的事业。

这一代舞蹈演员的心理素质，是在一个新与旧的历史变革中形成的，他们爱着传统文化的熏陶，也亲身感受到一个长期受压的民族一旦昂然奋起，所迸发出的震撼天地的精神力量。就个人条件说，或许有许多不足，但他们有着强烈的民族自尊心和对己民族艺术的发展所承担的不可推却的历史责任感。

用“人才学”的观点说，在卅年代我们出现了中国舞蹈界的先驱，那么在建国之始，在整个中国舞蹈界则是涌现了一个“人才群”。而我们大翔凤胡同（中央戏剧学院附属歌舞剧院舞蹈团）可以说，成了其中重要的摇篮之一。限于篇幅，我无法列出那一串闪光的名字，他们之中有着著名的编导、教授、评论家、史学家、编辑家、表演艺术家、优秀的演出组织家和群众舞蹈的开拓者。这些成功者们，在他们的个人奋斗史中，可能得到过组织的培养、前辈的提携，或经历过不同的机遇以及长期的磨炼与实践，但五十年代初的这段学习生活，对他们无疑是重要的。不知研究中国现代舞史的专家们，可有兴致拨冗一顾，历史地实事求是地做一番考察，或许能为历史留下些什么？！

在道出“头三脚”之后，笔锋一转，引发出这么一堆拉杂的往

事，倒底是为了什么呢！我以为“头三脚”就是在这样的历史背景下孕育产生的。当人们了解到我们这一群曾经有过这样深入地同古典戏剧和民间戏曲学习的经历之后，大概可以理解，为什么当时要探索这样一种中国民族舞剧的样式！即以戏曲中的古典舞蹈为主要素材，溶合民族的多种舞蹈文化，学习外国经验，借助现代的舞美技能与交响音乐的表现力去发展中国民族舞剧这一新的艺术品种。也就会理解，这种“舞剧观”是怎么形成的？为什么为了追求这一代青年时代形成的艺术理想，历经劫难，仍能奋斗不辍，至今不悔？！

虽然在我国古代的乐舞、歌舞与戏曲中蕴含着大量的舞剧成份，但做为我们探索未来中国民族舞剧样式的“头三脚”中，从形成结构上看，更象是中西合璧的产物，他不是外国舞蹈的分支，也不是中国戏曲的孪生姐妹。当时，在对外文化艺术交流上，几乎是“一面倒”的，因此，外来影响更多则来自俄罗斯芭蕾舞剧的学派，特别是54年苏联丹钦科音乐剧院来华演出，介绍了一系列的苏联优秀舞剧之后，就成了“头三脚”这三部小舞剧的催生剂。比如对于舞剧艺术的基本概念的认识，舞剧的结构方法，舞剧与姐妹艺术的关系，语言的选择与运用，舞剧中舞段的分类与布向，舞剧音乐的戏剧性结构——以及运用现代舞台手段发挥交响乐的强大表现力以形成这一综合艺术的特点与优势都给了我们以很深的印象。

比如在《盗仙草》与《碧莲池畔》中，结构时就注意它的完整性，对比性，并为舞蹈的表现提供主要的天地。在这些作品中开始出现了独舞、双人舞、群舞，表演舞，叙述性哑剧等不同性能、不同层次的布局。《盗仙草》中的鹤鹿嬉戏舞，白素贞倾诉心曲的独舞都是编得很好的。《碧莲池畔》设计了池畔的群舞和天河边群舞。也尝试地安排了牛郎织女的雙人舞，虽则浅显，也许还有些生硬，但它们却明显地有别于戏曲的程式，而纳入了舞

剧这一独特的形式范畴了。著名舞剧作曲家梁克祥同志忆起《盗仙草》的创作排演过程，至今还十分感慨。他清楚地记着，当时如何在剧院唯一的那幢宿舍楼的凉台上，与编导郑宝云同志，边唱着曲子，边安排结构的情景。光是这部小舞剧，戴爱莲、马祥林老师、栗承廉同志都化费了心血，而其中有一段鹿童的小跳独舞还是伊者夫斯基老师参与编排的呢？梁克祥使用交响乐运用于这部小舞剧，在当时也算是“胆大妄为”了，虽然获得了成功，但起先还遭到了“背叛传统”、“可耻”的责难呢？导演手法也是因人而异的，有从外而内的“表现派”，有从内到外的“体验派”，有的要演员注意“手、眼、身、法、步”，有的还把演员拉到北海，月夜赏荷去感爱牛郎织女的情思。世界戏剧三大体系中，除了布莱希特氏还不怎么为人们所识外，梅、史两家的教诲，大概也被揉进了我们初期的舞剧创作之中了。

这种“内部曝光”的记述，除了介绍初期阶段的幼稚与不成熟，也可以从中看到创作者们的苦心与艰难。我不知道第一个吃螃蟹的勇士的样子是否可笑，但我相信于今，都不会感谢并记住他们的。催生有着外力的推动，但胎儿却是自己的，“头三脚”又是植根于我们传统艺术的沃土之中。那一段深入地大学习，大吸收，为这位“新生儿”的血管里，渗透着鲜明的民族传统文化的底蕴，她那讲求对于人物的烘托和刻化，造就戏剧冲突所安排的跌宕与渲染，独特的表演手法，含蓄、内涵的意韵，浓郁的风格，精巧的技巧与程式以及巧妙的哑剧运用，都为民族舞剧初期的形成与以后的发展，赋予了丰满的血肉。特别是把传统戏曲中浓重的戏剧性转化做舞剧范畴中的戏剧性时，使之成为我们这种样式的舞剧的特色之一。

在“头三脚”的演出里，这种转化过程还留下了较深的痕迹，尔后，就逐渐溶入于整个舞剧的表演程式中。在《宝莲灯》、《雷峰塔》、《红楼梦》以至近期的《铜雀伎》的演出中，这种