

- 北京市哲学社会科学规划项目
- 北京市教育委员会社科计划重点项目
- 新中国舞蹈发展史·舞蹈人物研究丛书

# 当代编舞理论与技法

DANGDAI BIANWU  
LILUN YU JIFA

肖苏华——著

中央民族大学出版社  
China Minzu University Press

·北京市哲学社会科学规划项目  
·北京市教育委员会社科计划重点项  
·新中国舞蹈发展史·舞蹈人物研

# 当代编舞理论与技法

DANGDAI BIANWU  
LILUN YU JIFA

肖苏华——著

中央民族大学出版社  
China Minzu University Press

## 图书在版编目 (CIP) 数据

当代编舞理论与技法/肖苏华著. —北京: 中央民族大学出版社, 2012. 5

ISBN 978-7-5660-0207-5

I. ①当… II. ①肖… III. ①舞蹈艺术—中国—文集  
IV. ①J72-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 089882 号

## 当代编舞理论与技法

---

作 者 肖苏华  
责任编辑 白立元  
封面设计 汤建军  
出 版 者 中央民族大学出版社  
北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编:100081  
电话:68472815(发行部) 传真:68932751(发行部)  
68932218(总编室) 68932447(办公室)  
发 行 者 全国各地新华书店  
印 刷 者 北京宏伟双华印刷有限公司  
开 本 787×1092(毫米) 1/16 印张:18  
字 数 320 千字  
版 次 2012 年 5 月第 1 版 2012 年 5 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5660-0207-5  
定 价 98.00 元

---

版权所有 翻印必究

## 序 言

肖苏华老师是我院（北京舞蹈学院）的教授、硕士研究生导师，也是国内著名的舞蹈编导、教育家、理论家，享受国务院特殊津贴。在50多年从艺生涯中，他当过演员，也做过老师，同时从事着编导创作，这些丰富的实践经历，又让他在学术研究上多有建树。

作为一名精通外语及舞蹈实践出身的教授，不仅出版了《芭蕾之梦》、《芭蕾艺术欣赏》、《中外舞剧分析与鉴赏》、《中外舞剧作品分析与鉴赏》等多部专著，还翻译了《历史生活舞蹈》、《古典芭蕾双人舞》、《古典芭蕾100堂课》等多部译著，同时笔耕不辍，在全国性刊物发表论文及评论文章上百篇。

从1959年至今这50多年的教学生涯中，他不仅在舞蹈高等学府北京舞蹈学院、中央民族大学、解放军艺术学院等院校任教，还在全国各地综合类、艺术类大学的舞蹈系授课，同时还深入各地区群众艺术馆开展了多种形式的舞蹈讲座和推广活动，可以说他是在中国拥有学习编导学生最多的舞蹈教师。此外，他不仅多次在国内国家级舞蹈赛事上担任评委，还40多次代表中国出任重大国际芭蕾舞和现代舞比赛的评委，从艺经历可谓丰富多彩，取得的成就也是硕果累累。

肖老师从小在苏联长大，7岁开始师从俄罗斯专业老师学习芭蕾舞，1954年回国考入北京舞蹈学院的前身北京舞蹈学校，1959年毕业，随后进入芭蕾舞系任教20多年。1987年，受学校重托作为高级访问学者到俄罗斯师从世界交响芭蕾之父格里戈罗维奇学习编导，当时他已年满50岁，却以顽强的毅力用一年半的时间完成了一个编导学生需要五年才能完成的学习课程，使格里戈罗维奇和老师们深受感动。1988年回国后他进入了学院编导系专职教授交响编舞法，在具体的实践过程中，他开始将交响编舞法发展成为当代编舞法。

1992年，肖老师进入舞剧创作实践环节，先后创作出中国芭蕾舞剧《断桥随想》、交响芭蕾舞剧《红楼幻想曲》、民族舞剧《天马萧萧》、现代

舞剧《梦红楼》、现代芭蕾舞剧《阳光下的石头——梦红楼》等诸多大部队舞剧，及诸多小型舞蹈作品，特别是近十年来，由他亲自指导创作的多部作品多次荣获国际芭蕾舞和国际现代舞大奖。

多年的国际评委经历使得他接触了活跃在国际舞台上最优秀的演员、编导、专家、舞团和优秀的舞蹈作品。慢慢他开始用国际化的视野来重新审视中国的舞蹈创作，经过多次教学与创作实践，他逐渐发现由芭蕾生发出来的交响编舞法已不能适应中国舞蹈创作的需要。1998年他开始系统地研究当代编舞理论与技法。2007年在学院的支持下，他更将当代编舞理论与技法作为填补中国舞蹈编舞体系空白的科研项目进行深入研究。（作为填补中国舞蹈编导教学体系空白的科研项目，2007年在学院的支持下，被列为北京市哲学社会科学规划项目、北京市教育委员会社科计划重点项目。）十几年后的今天，他将这本图文并茂、通俗易懂、体系完整、结构严谨的专著呈现在我们面前。

据我所知，书稿在2009年就已具雏形，随着时代进步和舞蹈编舞技术的发展，看到了书稿中的不足和有待改进之处，当时已经73岁的肖老师毅然做出重新编写的决定。按照舞蹈创作的规律，从宏观感性的创作理念突破，再到微观理性的作品选材角度落实；从舞蹈层级的最小单位动机开始，继而扩大到舞句和舞段；随后再阐述其在独舞、双人舞、舞剧中的具体应用；最后以三部优秀的中外舞剧做实际案例分析。尤其是在舞剧创作理论上，他提出了自己许多完全崭新的理念。这样按照一个由小到大、循序渐进的结构框架进行编写，不仅逻辑性强，内容上也基本囊括了舞蹈编创过程中必经的步骤与相应的技法，是一本从理论到实践、从结构到技法、从小的作品到大的舞剧都论述到的比较系统全面的专著。同时本书在编写的立意上也打破了舞蹈创作中舞种的界限，使本书的编舞理论与技法可以被不同舞种学习借鉴，该书因其前沿性、原创性、系统性、通用性，被评为北京舞蹈学院2010年优秀课题。

编导创作过程一直是舞蹈艺术中最为复杂的系统工程，而针对编导创作的理论和技法研究，不仅要有深厚的舞蹈学术功底，还需要有多年舞蹈创作实践经验，既需要有多年舞蹈创作作品的实践经验，还需要有多年编导教学经验。更重要的是，在实践经验之上，还需要研究者运用严谨的逻辑思维对其经验进行分析归纳和提取，按照舞蹈创作的规律，借鉴科学的分析研究方法，将其总结成能指导实践创作的理论和技法。

而肖老师就是这样的一个研究者，通过这本书，我们可以看到一个不恪守传统、不因循习惯、不以主流艺术的标准来做判断的老艺术家的追

求，也可以感受到这位老艺术家编写这本书的付出与思索的睿智。感谢肖老师为学院以及中国舞蹈编导事业做出的贡献！

祝愿他始终带着一颗年轻的心不断创新，在研究创作中带给我们更多惊喜。

李 续

2012年1月6日

## 前 言

早在10多年前，我国著名的舞蹈理论家于平在他的《舞蹈形态学》中曾写道：“编舞的技法理论研究在舞蹈理论研究中至今仍属弱项。这或许是因为，编舞是一门实践性很强的学科；并且，以独创性为目标的编舞总是不断寻找新的‘实践性’的可能而不希望为既往经验编织的理论所牵累。”而今面对《当代编舞理论与技法》这样一个重大科研项目，我备感诚惶诚恐。虽然从事舞蹈事业已近60年，从事舞蹈编导教学也有20多年的积累，但毕竟如于平所言，“编舞是一门实践性很强的学科”，又“总是不断寻找新的‘实践性’的可能而不希望为既往的经验编织的理论所牵累”，故提起笔来深感力不从心，思绪不宁，困窘不堪。然而如今已经被“逼上梁山”，无路可退，故只好硬着头皮向前闯。

1987年，笔者以高级访问学者的身份赴苏联研修舞蹈编导，并非常幸运地投到世界著名编导大师、时任享誉全球的莫斯科大剧院的艺术总监尤里·格里戈罗维奇门下，同时在苏联国立戏剧学院舞蹈编导系跟随塔拉索娃教授，用一年半的时间完成编导专业五年的本科课程。回国后，从工作了28年之久的我院芭蕾舞系调到编导系任教，担任编导系教研室主任，从事编导教学工作至今，已20余年了。

前10年，主要是推广当时在国内还属于一片空白的“交响编舞法”。虽然“交响编舞”在西方早在20世纪初就从萌芽状态走向了成熟发展的阶段，而后成为20世纪芭蕾艺术创作的主流，但是至今我们也未看到世界上有交响编舞方面的教材问世。于是我把它梳理成一个独立的编舞教学体系，同时加以“原创性”地发展和完善并加以推广，“极大地推动了中国编舞技术的进步”，“促进了舞蹈、舞剧的创作”（于平语《中外舞蹈思想概论》）。于平在《中国现当代舞剧发展史》一书中指出的“在舞剧‘交响化’进程中，‘交响编舞’的观念广为传播，成为一种重要而宽泛的编舞技术手段”。10来年的努力使交响编舞在我国开始生根、开花、结果，我为之深感欣慰。

然而，随着现代舞在我国的发展，特别是在我院编导系与现代舞零距离地接触，我开始意识到它的许多艺术理念和编舞方法具有重要的学术价值与应用价值。于是我开始大量吸收和“引进”这些理念和方法。同时通过分析作品，我发现现代舞者也大量运用与交响编舞法完全相同的手法进行创作。如著名现代舞大师皮娜·鲍什在1975年的成名之作《春之祭》中，将舞蹈动机及其发展变化的手法“把玩”得炉火纯青，用到极致。同样在1995年震撼世界舞坛的新编《天鹅湖》（男版）中，毕业于伦敦拉班中心的现代舞者马修·伯恩也非常熟练地运用了交响编舞的主题变奏手法，其变奏手法之清晰、简练，堪称一绝。我开始认识到交响编舞法在现代舞创作中也得到了广泛的运用。

总之，受到国内外诸多因素的（除上述外还有很多）冲击和影响，使我如梦初醒，深感不能总守着交响编舞法而停止不前。于是开始寻找能把发展近100年的交响编舞之精华与同样有一百来年的现代舞编舞之精华重新整合、融会贯通的新途径。《当代编舞理论与技法》的诞生和逐步形成就是这一探索的成果。这一探索过程还远远没有结束，还要不断补充、丰富、发展和完善。然而，经过10年潜心研究和大量教学实践，它毕竟已初具规模，成为比较系统、规范、科学的编导教学体系，是国际国内到目前为止“自主开发”、“独一无二”的，为此我也感到十分欣慰。

其次，需要说明的是，“当代编舞理论与技法”的运用不受任何舞种的限制，即可以在五大舞种：中国古典舞、中国民族民间舞、芭蕾舞、当代舞与现代舞的编创中通用。这一点经过多年大量的教学实践和创作实践已经得到全面的验证。

笔者曾在北京舞蹈学院（编导系、中国古典舞系、中国民族民间舞系、芭蕾舞系）、解放军艺术学院、中央民族大学、广东舞蹈学校、四川舞蹈学校以及全国几届舞蹈编导一年一期的进修班教授“当代编舞理论与技法”课程，都收到了显著的教学效果。另外，创作过五部舞剧，其中《红楼幻想曲》、《断桥随想》和《梦红楼——阳光下的石头》是芭蕾舞剧，《天马潇潇》是中国民族舞剧，还有现代舞剧《梦红楼》以及当代、现代的一些舞作，都是运用“当代编舞理论与技法”进行创作的，打破了舞种的界限。通过切身的教学和艺术实践，进一步验证了“当代编舞理论与技法”在不同的舞种中的通用性和应用价值。

2008年北京市教委把“当代编舞理论与技法”列为重点科研项目，经过三年努力与多次修改于2010年底终于按期完稿。我们希望并相信这本教材无论是在国内还是在世界范围都具有较高的学术价值和应用价值。不过



仅因为它包含了我们许多新的、独到的、原创性的理论观点和编创技术操作方法，也因为它是至今为止世界上唯一一本从舞蹈中最小的结构单位——舞蹈动机的编创入手，一直阐述到大型舞剧创作的编舞教材，并以此作为从事编导教学近 25 年的阶段性成果。

# 目 录

## 绪 论

一、舞蹈 .....	(1)
(一) 虚幻的空间 .....	(3)
(二) 虚幻的时间 .....	(12)
(三) 虚幻的力 .....	(18)
(四) 表达情感与生命感悟 .....	(20)
(五) 表现性的人体造型动作的艺术 .....	(23)
二、舞蹈编导 .....	(30)
(一) 舞蹈编导的历史使命 .....	(30)
(二) 舞蹈编导的地位与作用 .....	(34)
(三) 舞蹈编导是复合型的创造人才 .....	(37)

## 第一部分

第一单元 舞蹈动机及其发展变化 .....	(40)
一、舞蹈动机的定义 .....	(40)
二、舞蹈动机的分类 .....	(41)
三、舞蹈动机在创作中的作用 .....	(45)
四、编选动机的六条标准 .....	(50)
五、动机的发展变化 .....	(53)
六、动机及其发展变化的作业练习 .....	(65)
第二单元 舞句 .....	(67)
一、舞句的定义 .....	(67)
二、对舞句的要求 .....	(68)

三、舞句的练习 .....	(70)
<b>第三单元 舞段</b> .....	(74)
一、舞段的定义 .....	(74)
二、对舞段的要求 .....	(74)
三、对舞段创编的一些思考 .....	(78)
四、舞段中动机运用的几种方式的练习 .....	(81)
五、舞段练习 .....	(82)
<b>第四单元 主题变奏</b> .....	(83)
一、主题变奏的定义 .....	(83)
二、变奏手法的运用 .....	(84)
三、舞蹈主题变奏的几种方法 .....	(86)
四、主题变奏练习 .....	(89)
<b>第五单元 卡农</b> .....	(91)
一、卡农的定义 .....	(91)
二、卡农的表现形式 .....	(91)
三、编创卡农舞蹈的要求 .....	(93)
四、卡农练习 .....	(95)
<b>第六单元 奏鸣曲式</b> .....	(98)
一、奏鸣曲式的定义 .....	(98)
二、奏鸣曲式教学 .....	(99)
三、奏鸣曲式作业的练习 .....	(100)
<b>第七单元 舞蹈语言的六大基本技术手法</b> .....	(102)
一、重复 .....	(102)
二、对比 .....	(105)
三、展开 .....	(106)
四、变奏 .....	(107)
五、再现 .....	(108)
六、复调 .....	(109)

## 第二部分

<b>第一单元 独舞</b> .....	(111)
一、独舞的定义 .....	(111)

---

二、编创技术技法训练 .....	(113)
三、动作素材积累的方法 .....	(117)
四、动作编创的三个层次 .....	(118)
五、独舞小品的完成方式 .....	(121)
<b>第二单元 双人舞 .....</b>	<b>(123)</b>
一、双人舞的定义 .....	(123)
二、编创前的双人配合练习 .....	(125)
三、双人舞编创教学 .....	(126)
四、双人舞中的几组关系 .....	(131)
<b>第三单元 舞剧 .....</b>	<b>(136)</b>
一、舞剧的定义 .....	(136)
二、舞剧创作的两个阶段 .....	(137)
三、舞剧结构的构成要素 .....	(148)
四、舞剧结构的基本规律 .....	(170)
五、舞剧创作品质的六条标准 .....	(175)

### 第三部分 舞剧案例分析

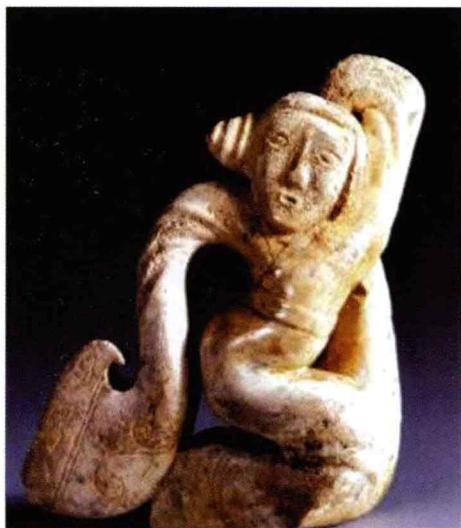
一、现代芭蕾舞剧《阳光下的石头——梦红楼》分析案例 .....	(191)
二、现代舞剧《雷和雨》分析案例 .....	(211)
三、现代芭蕾舞剧《天鹅湖》(男版)分析案例 .....	(229)
后记 .....	(273)

# 绪 论

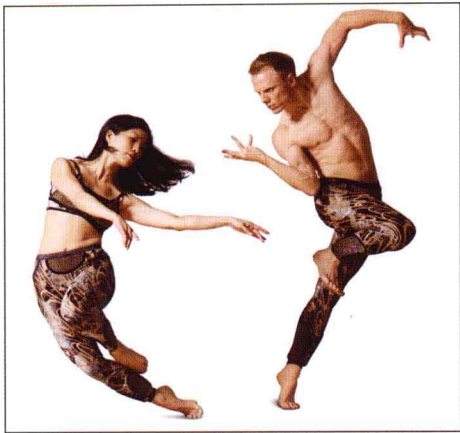
## 一、舞蹈

舞蹈，人类的艺术之母；舞蹈，人类最早的语言；舞蹈，人类灵与肉的结晶。古今中外，无数有识之士对“舞蹈”一词做过无数不同的注解，我们实在无法一一列举。不过我们还是忍不住引用两位中国当代美学大师和文化学者精辟的论述，帮助广大读者理解舞蹈艺术的深奥本质和无穷魅力。宗白华先生说：“舞，这最高的韵律、节奏、秩序、理解，同时是最高度的生命、旋动、力、热情，它不仅是一切艺术表现的究竟状态，且是宇宙创化过程的象征……‘舞’是中国一切艺术境界的典型。”而闻一多先生则说：“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最简单而又最充足的表现。”他们说得多深刻、彻底、形象、生动！两位大师在排比中都不惜用好多“最”字，不断突出强调舞蹈在所有艺术门类中至高无上的特殊地位。这与两千多年前的《毛诗序》中毛亨、毛萇所说的：“……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”。遥相呼应，道出舞蹈是所有艺术中最富无限表现力和魅力的艺术。

其实在我们看来，舞蹈之所以能成为艺术之“最”，不仅仅因为它是人类最早的语言，更重要的是因为它的主要媒介是宇宙大自然至今为止最高形式的造物——人，并且常把文学、美术、音乐、戏剧等其他艺术门类之精华吸收进来，诸如诗韵、线条、色彩、节奏、旋律，



古代玉舞者



现代舞



民族舞



芭蕾舞

等等，将它们融会贯通后为自己所用，散发出无穷无尽的艺术魅力、人性魅力、大自然的的魅力甚至是宇宙的魅力。

然而舞蹈也是一门学科艺术，它具有自身独特的规律和深奥的学问。而目前国内外对这门艺术科学的研究状况恰恰与它艺术“老大”的地位形成悖逆局面，即舞蹈在研究的深度和广度上恰恰远不如文学、美术、音乐、戏剧等艺术。我们舞蹈人需要加倍努力，迎头赶上去。正是出于这种思考，我们通过对中外舞蹈科学成果的研究，同时在认真分析中外舞蹈艺术实践的基础上，提出自己对“舞蹈”一词的新定义：“舞蹈是一门在虚幻的空间、虚幻的时间，以虚幻的力为主，塑造形象，表达情感与生命感悟的表现性的人体造型动作的艺术。”这个定义首先提出了构成舞蹈的三大要素：时、空、力。其次提出舞蹈艺术存在的目的是塑造形象和进行某种表达。再次提出舞蹈艺术的本质是表现性。最后提出舞蹈艺术最基本的媒介是人体及其经过艺术加工造型化的动作。值得特别提出的是这个定义从编导学的角度出发，特指由编导专门为表演而创作的舞蹈和舞剧，并不包括各种仪式舞蹈、图腾崇拜的舞蹈、自娱性的舞蹈，如民间广场舞蹈、街舞、国际标准舞等。

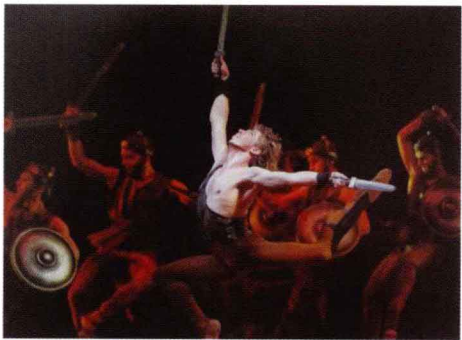
### （一）虚幻的空间

我们可以把空间从物质占有的层面从大到小依次分为四个层次，即宇宙空间、人类生存空间、舞台表演空间和人体空间。宇宙空间是地球之外的外太空空间，是最大的一个空间，人类一直对其不断进行探索，但至今为止知之甚少。人类生存空间主要指我们人类共同的家园——地球，它比宇宙空间更多一层的是其特有的社会生活空间，诸如一个国家、一座城市、一个村庄、一所学校、一个家庭等。以上两个层次的空间是实实在在存在的物理空间，然而这些空间只要进入到艺术表现领域中就会发生质的变化，其主要的标志是它们都被虚幻化了，变成纯粹艺术的空间。

比如一个表演舞台一般都是三面封闭一面向观众开放的有限空间（也可以是四面开放的表演区，如体育馆、体育场等，不过它们表演的面向还是主要向着主席台的方向），然而这个有限的舞台空间却可以随着舞蹈表现和编导表达的需要，魔术般地变幻莫测、随心所欲，难以想象。比如在舞剧《梦红楼》中，宝玉到茫茫的宇宙中去寻觅死去的黛玉，在那里找到了她的魂，展开了一段凄美动人的“人鬼情未了”双人舞。又如在芭蕾舞剧《斯巴达克》中，舞台空间变成奴隶起义领袖斯巴达克与古罗马军队决一死战



现代舞剧《梦红楼》之人鬼情未了



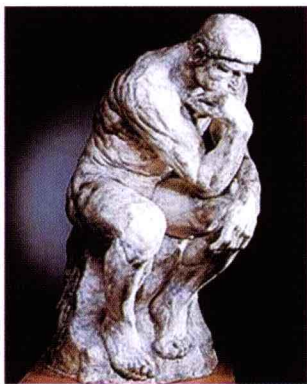
芭蕾舞剧《斯巴达克》之奴隶起义



现代舞剧《雷和雨》之客厅

的战场。而在现代舞剧《雷和雨》中，大部分情节都是在周朴园家的客厅里展开的。又如舞蹈《丰收歌》把我们带到广阔的田野，舞蹈《进城》让我们看到一群进城打工的农民在城市的街道行走，而舞蹈《小萝卜头》却又让我们进入到渣滓洞狭小的牢房中。由此可见，无论是宇宙空间还是人类生存空间，无论大到无垠的宇宙还是小到狭小的牢房，都可以在一个相对固定的舞台空间里得到充分的呈现，其根本原因是它们都被艺术家完全虚幻化了，从物理空间变成了艺术空间。

人体空间是舞蹈艺术中很重要的一个空间。首先因为人体无论高矮胖瘦，都是占有空间体积的一个三维实体，从这一点来说，它占有了一定的空间，外在体现为物理空间；其次，更重要的是无论是静止不动的，还是手舞足蹈的，它都会独立呈现出某种情感式心理状态。由这种情感式心理状态所延展出来的空间我们通常称之为意识空间，具有不确定性、无限性的。在罗丹的雕塑《思想者》中，我们可以强烈地感受到一个静坐着的男人陷入到永恒的沉思之中。如果将之作为表现题材在舞台上进行表现，



罗丹：《思想者》

就可以发现“思想者”本身除了占有自身躯体大小的舞台物理空间外，还由其体现出来的“思想”而占有一种无形的意识空间，由不同的观者而感受不同大小的意识空间。说到底舞蹈编导在编舞过程中要不断处理与解决人体空间及其周围空间的关系。

在艺术中，虽然空间也已经被虚化了，从物理空间变为艺术空间，但它仍然会保留一些物理空间原有的基本属性元素，即我们在编导教学中常说的三维空间和三度空间。所谓三维空间指的是空间中的高度、宽度和深度。在舞蹈中三维空间指舞台占有空间的高度、宽度和深度。现在还有一种四维空间的提法，即在原来三维空间中再加上一个时间的维度，我们认为，这种提法是有道理的，但它已增加了时间的因素，变成四维时空，所以我们在这里还是把时间的维度去掉，专门谈论纯空间的三维空间。另外，我们在舞蹈中常常提及三度空间，这里的三度空间是三维空间中高度这一维度的低、中、高三个不同的高度。其中一度空间一般是指从地面到人体半蹲的高度；二度空间是指从人体半蹲到站立的高度；而三度空间是指人体离开地面跳跃腾空或者被托举抛起超过人体身高的高度。

在舞蹈几千年发展和演变过程中，应该说人们都比较习惯于用二度空



间,即人体最自然的站立姿势跳舞。关于这一点,无论在中国民间舞还是外国民间舞各种不同的舞蹈中我们都可以得到验证。西方的芭蕾艺术已有500年的历史,然而芭蕾着重开发三度空间也仅仅是在200前年才开始,到目前为止芭蕾在这方面取得了非常显著的成果,无论是那些叫人眼花缭乱的腾空跳跃,还是高难度的托举动作,都向人们展示了舞蹈不断努力摆脱地球吸引力,征服三度空间飞向天空的强烈愿望。而产生于100多年前的现代舞却恰恰相反,它把重点放在探索和研究人体与地面的关系,因此现代舞者在开发一度空间方面取得了舞蹈史上前所未有的突破与发展,从而为强化和拓展舞蹈的表现力开拓了一个新的领域,为舞蹈更加全面地利用三度空间做出了巨大的贡献。因为一度空间的开发在舞蹈中是难度最大的,我们在教学实践中做过一个非常有趣的实验,并得出人体接触地面的面积越大其表现力越受限制,越容易被削弱的结论。我们让舞者仰卧躺在地上,并让他身体的各部位尽量地贴近地面。然后让他在身体任何一个部位完全不离开地面的状态下表现一种兴奋或悲痛的情绪,此时舞者无论如何有想象力,无论如何努力都难以完成我们提出的要求。然后我们逐渐解放他的身体,先允许他抬起头,然后逐步允许他一只胳膊,两只胳膊,一条腿,两条腿,在躯干继续完全贴近地面的情况下可以自由活动,最后让舞者的躯干在继续保持仰卧的姿势前提下也完全自由运动。随着舞者身体的部位逐一得到解放,他的表现规定情绪的程度也明显越来越强烈,同时表现规定情绪的可能性也越来越丰富。然后我们又让他坐在地上,跪着、蹲着、站起来、跳起来,而且同样解放他身体的各个部位,使学生亲身体会到他们身体接触地面的面积越小,其表现力就越大,表现各种不同情感的可能性就越大。当然如果从时间的维度来看,由于地球吸引力,人体在空中的时间会受限,所以在一度、二度空间人体表现的时间是相对充足的,而在三度空间却是相对短暂的。

任何一个舞蹈编导都要具备灵敏的感觉空间、创造空间、驾驭空间的能力,编导对于人体在舞台空间的运用会产生不同变化,从而使舞台空间成为“活物”,使空间成为他们施展自己才华的王国,同时也使空间帮助他们“说话”,帮助他们进行个性化的表达。比如我们设想一下,两位舞者并排站在舞台上,其中站在左边的舞者拍一下右边舞者的右肩,此时最常见的也最符合条件反射的反应是站在右边的舞者把头转向左看站在她一边的舞者。然而她并没有这样做,而是把头转向右边,很显然她是不愿意或者拒绝与对方进行交流和对话。一个最简单的转头方向的不同就说明了一切。这就是运用“空间说话”的一个实例。