

21世纪高等院校舞蹈教程



21世纪高等院校舞蹈教程

中国当代舞蹈 创作思想教程

ZHONGGUO DANGDAI WUDAO
CHUANGZUO SIXIANG JIAOCHENG

©刘 炼 / 主编



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS
东北师范大学出版社
WWW.NENUP.COM

中国当代舞蹈创作思想教程

主 编 刘 炼
编 委 于 颖 王 玉 孙庆龙
汪淑芳 金 妮 陈奕瞳
孙 园

东北师范大学出版社
长 春



目 录

绪论·····	1
第1章 新时期的当代舞蹈创作思想·····	4
第一节 社会历史条件影响下的中国舞蹈创作思想·····	4
一、吴晓邦——“要传统，不要传统主义”·····	4
二、贾作光——草原上的“淘金者”·····	7
三、梁伦——以严谨的戏剧创作思维取胜·····	10
四、李承祥——“思想要通过情节、形象在冲突中展现”·····	14
五、舒巧——舞剧中的文体独立·····	16
六、门文元——“结构为向导，个性为主线”·····	18
小 结·····	20
思考题·····	20
第二节 西方舞蹈创作思想的流入对当代舞蹈创作的影响·····	21
一、早期西方芭蕾的流入对我国芭蕾事业发展的影响·····	21
二、西方舞蹈创作思想在我国的传播历程·····	24
三、西方舞蹈创作思想对我国当代舞蹈本土化发展的影响·····	26
小 结·····	29
思考题·····	30

第2章 中国当代舞蹈创作的现状及发展趋势	31
第一节 中国当代舞蹈创作的现状及发展趋势	31
一、自由呼吸的舞蹈创作	31
二、“万变不离其宗”的民族民间舞创作	38
三、借鉴于西方，应用于我国的现代舞蹈创作思维	48
小 结	54
思考题	55
第二节 从舞蹈大赛看中国当代舞蹈创作	56
一、“桃李杯”——培养和发现舞蹈人才的摇篮	56
二、CCTV 舞蹈大赛使舞蹈艺术不再孤独	60
三、“荷花杯”——发展、创新、继承中的民族民间舞蹈赛事	63
四、全国舞蹈比赛——我国舞蹈领域的创作席会	65
小 结	70
思考题	71
第三节 大众审美对当代舞蹈创作思想的影响	72
一、建国后到“文革”前大众审美对当代舞蹈的影响	72
二、“文革”到改革开放前大众审美对当代舞蹈的影响	76
三、从改革开放到20世纪末大众审美对当代舞蹈的影响	77
四、21世纪后大众审美对当代舞蹈的影响	79
小 结	82
思考题	82
第3章 中国舞剧创作推动了当代舞蹈发展	83
第一节 当代中国舞剧的创作之路	83
一、一路走来的中国舞剧	83
二、舞剧创作的“中国色”	86
小 结	96
思考题	96
第二节 教学性舞剧为中国舞剧创作注入新鲜血液	97
一、对教学性舞剧的诠释	97
二、教学是推动舞剧创作的重要途径	102
小 结	108
思考题	109

第三节 当代舞剧创作的整合走向·····	110
一、追溯历史中舞蹈“整合”的含义·····	110
二、从舞剧《大红灯笼高高挂》看舞蹈“整合”的现实意义·····	112
三、大众审美对舞剧“整合”发展的影响·····	116
小 结·····	118
思考题·····	118
第4章 当代舞蹈创作中高师舞蹈的特色之路·····	119
第一节 当代高师舞蹈创作发展的特点及优势·····	119
一、当代高师舞蹈创作发展的特点·····	119
二、当代高师舞蹈创作发展的机遇与挑战·····	120
小 结·····	123
思考题·····	123
第二节 创新是高师舞蹈创作发展的契机·····	124
一、高师舞蹈创作中题材选择的创新性·····	125
二、舞蹈语言的审美规范性是推动高师舞蹈创作发展的 重要因素·····	126
三、摆脱“形式思维”，实现形态创新 ·····	131
四、关注现实，大胆创新·····	132
小 结·····	134
思考题·····	134
第三节 艺术实践教学促进高师舞蹈创作发展·····	135
一、艺术实践为舞蹈教学提供新的思路·····	135
二、艺术实践提升高师舞蹈创作整体的水平·····	136
三、艺术实践培养了编导的创新思维和应用能力·····	137
四、“学、研、产”是高师舞蹈创作发展的必经之路 ·····	139
小 结·····	140
思考题·····	141
参考文献·····	142

绪 论

如果说上个世纪五六十年代，中国舞蹈主要做的是普及工作，是在挖掘民族民间舞蹈与传统戏曲基础上开创了新中国舞蹈，那时的艺术标准主要是通俗易懂的话，那么，从 80 年代后舞蹈艺术又在本体意义上向纵深开拓，从而逐渐开发了较高审美层次。舞蹈家以自己特有的肢体语言，开发了它的表现性特质，从而令人信服地创造了有别于其他艺术的艺术形象，创造了奇异的艺术氛围。中国舞蹈家对心理时空的拓展，有助于复杂人生、人性及复杂情感、情绪的表现，有着其他艺术不能取代的特性。这就是我国舞蹈艺术能在诸多国际芭蕾舞、现代舞及其他舞蹈大赛中拿大奖，受到国际艺术高层次人士高度评价的根本原因。

中国舞蹈渐入成熟的重要标志是：舞蹈已从单纯、单一的风格样式走向多元化，开始形成多层次、多种类、多风格的格局。这集中表现在舞种的确立。芭蕾舞、民族民间舞、古典舞、当代舞与现代舞这五大舞种，已成为客观存在的舞蹈种类，每一种类都有自己的代表性作品和代表性的编导与演员，还形成了各自的审美群。

有人对舞蹈种类的出现不以为然，甚至存在一些争议，试图取消种类

划分。其实，各类艺术的发展都是在风格多元、派别林立的状况下向前推进的，中国当代舞蹈的发展也摆脱不了这一规律。类别间，既相斥，又相容，常常会你中有我，我中有你。这些相斥相吸的不同种类造就了一个繁花似锦的舞蹈新天地。

如今，舞蹈艺术的发展已不那么单一，它不仅自身种类繁多，还成为各类综合晚会、综合艺术中的重要组成部分，舞蹈艺术向外伸展，寻求与各种艺术的高度综合，这是舞蹈艺术扩张表现力的本体性诉求。80年代以来，舞蹈家开始参与各种大型综合晚会的创作，纵横于各种艺术之间，充当各类大型晚会的核心角色。值得注意的是，在舞蹈家们的综合能力得到释放的同时，我国舞蹈艺术也呈现出一派繁荣的景象。中华民族悠久的历史底蕴使其对外来艺术具有强大的消化力。唐朝是我国古代舞蹈文化发展的巅峰时期，十部大乐只有一部属于中原，其余均为外来，而它的消化力最终使它们化做中国舞蹈的内容。当代中国舞蹈又再现巅峰时期的历史。然而，历史与现实有所不同就在于：丝绸之路时代中国输出的主要是丝绸、瓷器和茶道等物质；现在输出的不仅是物质，舞蹈艺术也已成为不可或缺的内容。在现代国际艺术市场中，中国舞蹈可望占有一席之地。继《野斑马》在澳大利亚“小有赢利”后，中国芭蕾舞《大红灯笼高高挂》，原生态民族民间舞蹈集《云南映像》，舞剧《霸王别姬》、《红楼梦》，杂技舞剧《天鹅湖》，杂技舞蹈《少林传奇》等都是国际商演的成功范例。这些年，中国当代舞蹈艺术的创作人员、作品量、活动量以及它的投入量、产出量，都已远远超越历史的巅峰期，但舞蹈艺术的真正复兴，依赖于深厚的文化底蕴，这就对我国舞蹈高等教育人才的培养提出了更高的要求。

2008年5月，“第一届中国舞蹈高等教育发展论坛”在长春举办，舞蹈界的教育者们齐聚长春，目的是为了更好地发展舞蹈高等教育，这说明对艺术人才的培养已不应再重复过去的简单模式。同时，这也是对教育者与受教育者的一个考验。舞蹈的系统化教育已经不仅仅存在于专业院校。在全国的高等学府或者是综合类大学里面，舞蹈人才的培养已经逐渐走上正轨并朝着专业化的方向发展。高师舞蹈的发展则在其中占据主要力量，发展空间的广和深是促使其趋于完善的社会条件，在短时间内，高等教育中的舞蹈专业还须从专业院校吸收养分。

为了促进我国高校舞蹈教育朝着更加完善的方向发展，我们结合教学

实践编写出教程,试图对当代舞蹈创作作较全面的总结与梳理。从现实意义来看,能够为舞蹈教育事业的发展贡献一份力量,是我们的心愿。作为教程,它具有的实用性和普及性能够更广泛地应用于高校舞蹈教育中,也是我们写作的初衷。既然是中国当代舞蹈的创作教程,那么,当代舞蹈的创作走向和思路,以及一些值得我们思考的新趋势,自然成为我们关注的焦点。书中收录的内容多以近年来舞蹈创作上的走向为重点,以时间为线,以人物为点对编导的创作思想进行研究。本书从历史条件下的国内老一辈艺术家吴晓邦、贾作光、戴爱莲、梁伦等人的创作说起,讲到早期西方芭蕾和现代舞的流入对我国舞蹈发展的传播历程及其影响,介绍并分析了繁荣发展的新时期的中国当代舞蹈作品,其中还有对中国当代舞蹈创作的现状及发展趋势的阐述。20世纪80年代以来,中国社会发生了巨大的变化。在西方文化的强烈冲击下,我国舞蹈编导并没有一味地追赶时髦,而是竭力地挖掘本民族传统文化的深层内涵,不断探索和提高中国舞蹈的表现力。在人才辈出的中国舞蹈创作形式下,在自由呼吸的舞蹈创作条件下,在各种大型的舞蹈赛事中,我们看到了中国当代舞蹈创作中涌现出的张继刚、陈维亚、丁伟、高度、王举、赵铁春、王玫、邢时苗、张建民、周丽亚、胡岩、张晓梅、赵小刚、张伟东、许瑾、杨威、靳苗苗、陶春、王舸、张云峰、刘立功等一批优秀的编导们。他们扎根于本民族文化这块深厚的土壤,努力寻求中西方舞蹈文化的结合点,不断尝试着以西方文化的观念、现代舞的思维方式和方法来解读中国传统舞蹈文化,并取得了可喜的成绩。第三章中,笔者简明概括了中国舞剧创作历程以及教学性舞剧对中国舞剧创作的影响,分析了中国舞剧创作的发展是如何促进当代舞蹈创作发展的,并且通过对中国舞剧创作发展大体脉络的把握,使我们了解了舞剧创作的发展方向,而这其中的主流意识也正深深地影响着我们当代舞蹈艺术的创作及发展趋势。最后一章分析了高师舞蹈的特点与优势、机遇与挑战、创新与发展及艺术实践教学等问题,展示了高师舞蹈创作走向情节化、多元化、意念化、多样化和个性化的创作发展趋势。本书是一本实用性强的高等舞蹈教育教材,我们期待它能被更多的舞蹈人才应用到实际的舞蹈课程中,共同为高校的舞蹈人才培养贡献一份力量。

第 1 章

新时期的当代舞蹈创作思想

第一节

社会历史条件影响下的中国舞蹈创作思想

一、吴晓邦——“要传统，不要传统主义”

1. 创作思想的历史成因

1929 年至 1936 年，吴晓邦先后 3 次赴日本，师从于舞蹈家高田雅夫夫妇与江口隆哉夫妇。留学期间，他研究了现代舞舞蹈家邓肯和 M. 维格曼等人的舞蹈理论，从中受到很大启发。

1932 年，他在上海创办晓邦舞蹈学校，1935 年又创办了晓邦舞蹈研究所，开始了新舞蹈艺术的创作、教学活动。1935 年 9 月，他在上海举行了首次个人舞蹈发表会，其代表作有：《傀儡》，以模拟的手法塑造一个摇尾乞怜的走狗形象，揭露和讽刺了伪满洲国皇帝的卖国嘴脸；根据 F. F. 肖邦乐曲创作的《送葬》，象征着中国旧制度的行将灭亡；《浦江之

夜》表现了生活在半封建半殖民地的中国青年在苦难中的挣扎。这一时期的作品从现实生活出发，在题材、体裁及表现手法上进行了各种实验。吴晓邦以探索人生真谛的艺术理想，开始了他的舞蹈创作生涯。

2. 创作思想

吴晓邦以早期现代舞的自然法则为基础，结合中国民间舞蹈的特点，创立了一套理论与实践相结合的教学体系。在教学中，他采用了阅读、思考、习作的教学方法，启发舞蹈工作者的想象，培养舞蹈工作者的创作才能。吴晓邦培养了大批舞蹈人才，是中国有影响的舞蹈教育家。他的主要著作有《新舞蹈艺术概论》、《我的舞蹈艺术生涯》、《舞蹈新论》、《舞论》、《随想录》等。这些著作作为中国舞蹈艺术理论的建设作出了贡献，从现实生活出发，在题材、体裁及表现手法上进行了各种实验。

吴晓邦的舞蹈艺术思想可以分为两大部分：一是“舞蹈自然法则”，二是“现实主义舞蹈”。在实践的过程中，他深刻地体会到“舞蹈内在的艺术规律是与人体运动的自然规律和人生存的社会规律分不开的”^①。吴晓邦认为，舞蹈自然法则是建立在人体运动科学方法基础上的舞蹈基本技术训练。技术训练要符合科学方法，对此，应注意两个方面：一是强调人体运动科学上的系统性，二是结合舞蹈艺术专业方面的特殊性。所谓“系统性”，就是指训练方法、步骤应符合人体的生理构造和动作上的自然法则。

舞蹈自然法则在舞蹈创作与教学中尤为重要。在吴晓邦的舞蹈教学中，舞蹈表演教学与舞蹈创作实习几乎从一开始就是同步进行的。他认为，表演教学的目的就是要培养创造性的人才，而创作实习又必须先耐心地学习人体动作的技术和简单的比拟性的组合。

吴晓邦认为，最初的舞蹈创作课主要可以通过四种方法来培养学生的思考力和观察力：（1）从回忆自我生活中的某一片段来进行创作；（2）从观众的需要来进行习作；（3）从乐曲的动机及结构分析进行习作；（4）从画作的形象及立意分析进行习作。对舞蹈创作实习的步骤，吴晓邦将之分为舞句、舞段和舞剧三个阶段。在舞句阶段，主要训练学生在动的线条上注意乐曲具有的节奏与和声的作用，使之与舞蹈的动的构图相契合，主要

^① 于平：《中外舞蹈思想概论》，北京：人民音乐出版社，2002：153。

有两点：其一，一个连续的线条运动就形成了动的表情，也就是说从舞句开始就要注意情感的传达；其二，懂得线条必须和音乐主题相吻合，以此产生动的形式和长短不同的舞句。舞段阶段要注意情感表达上主题与副题的区别。在最后的舞剧阶段，他认为在舞句表现中，剧中人物必须在动作上有突出的性格及情感历程，不应出现雷同化、概念化的动作。

吴晓邦从自己组织的舞蹈创作实习课的实践中，总结出创作实习中经常出现的问题，主要有：（1）创作者不会捕捉、凝聚和概括情感，容易被琐碎的表情和杂乱的动作纠缠；（2）创作者的动作无目的，无内在逻辑，容易搬弄技术而成为空洞无物的“舞蹈八股”；（3）作品主题不突出，或者是主题鲜明但缺少变化与发展，容易陷入对称动作、雷同动作的“动作沼泽”；（4）作品动作无特色，主要是在塑造人物形象时，缺乏对民族精神和生活的独到见解；（5）作品在节奏上缺乏对比，使表演既无跌宕起伏又平淡寡味；（6）创作者情绪组织的滥用和不肯割爱，这通常出现在有了一定的编舞能力之后。通过创作实习，吴晓邦的“舞蹈自然法则观”贯穿了他的“现实主义舞蹈观”。

如果说“舞蹈自然法则”是吴晓邦舞蹈科学观的根本，那么，“现实主义舞蹈”则是他舞蹈艺术观的核心。

吴晓邦十分强调舞蹈的综合性。他认为，舞蹈是综合了视觉和听觉两方面的艺术：视觉上包括了占有空间的绘画、雕塑艺术，而听觉上包括了占有时间的音乐、歌唱艺术。舞蹈的人体动作和姿态必须通过视觉上的线条、色彩表现出来，这种占有空间的线条和色彩又必须围绕着时间上的音乐及其内容进行。他最后下结论说：“新舞蹈是综合了文学、绘画和音乐这三种艺术的要素而成长起来的一种水乳交融、密不可分的综合性艺术。正是这种有机的综合，创造了舞蹈艺术的独立性，并且完整地表现出了它的特殊性。”

除了强调舞蹈的综合性，吴晓邦更加注重舞蹈要素。舞蹈要素是对舞蹈艺术的内在分析，吴晓邦认为舞蹈要素包括舞蹈表情、舞蹈节奏和舞蹈构图，并对其一一作了解释。吴晓邦论及舞蹈三要素时，强调了现实情感的重要地位。

吴晓邦的创作重点是现实主义舞蹈。他曾说过“要传统，不要传统主义”。吴晓邦在《古典舞和古典精神》一文中论及“古典精神”时，认为

“在古典舞的创作中，我们应该着眼于这种古典精神，而不是为古典舞而古典舞”。

3. 创作思想对后世的影响

1979年，吴晓邦当选为中国舞蹈家协会主席。他为促进全国舞蹈事业的繁荣、发展和学术理论的活跃，作出了重要贡献。他先后在北京、江西、四川、辽宁、浙江、福建、内蒙古和香港等地举办舞蹈讲习会，就舞蹈的基础理论、应用理论、舞蹈史等方面的问题举行专题讲座，并组织领导学生们进行创作实习。1982至1983年底，他还为北京舞蹈学院教育系、中央民族学院艺术系舞蹈科教授舞蹈理论课。

吴晓邦在《舞蹈的创作法与编导法》一文中曾说过：“认为创作重要的人，就坚持着创作的道路；认为须在民族民间舞蹈基础上编舞的，就从编导上进行。”他主张舞蹈应表现社会生活。他的大部分作品是用暴露、讽刺、暗示、象征等手法，揭露旧社会的阴暗面，具有深刻的社会意义和进步作用。现实的舞蹈中存在着舞蹈的风格化特征，风格化的舞蹈动作不能作为“舞蹈语言材料”。他认为舞蹈语言的形成正是舞蹈自然法则的人体运动观和现实主义舞蹈的艺术创作在实践中建构的结果。

二、贾作光——草原上的“淘金者”

贾作光是我国当代著名的舞蹈表演艺术家和舞蹈编导艺术家，他在这两个领域中的成就是首屈一指的。在舞蹈界，贾作光的思想影响了一个时代。《贾作光舞蹈艺术文集·自序》中有这样一段话：“我在书中提出的舞蹈美学原则，是在艺术实践中总结出来的。舞蹈作为一门艺术学科，它显现的情感、意识、想象、节奏、动态、美感、技巧、诗境等，都不能离开人们的生活实践与艺术实践……请读者从我的文章中去观察、了解我的舞蹈美学思想，从我的舞蹈创作经历中去勘察我的艺术道路吧！”

1. 贾作光创作思想的历史成因

贾作光出生于沈阳郊区的一个农民之家，15岁时考入了“满洲映画协会”的少年舞蹈班，得到日本现代舞大师石井漠（Baku Ishii）的亲授。除接受严格的芭蕾、现代舞的形体训练，他还学习了西洋古典音乐、绘画、文学……先天的禀赋和超人的刻苦，使他很快崭露头角。为了躲避日本军队的“抓兵”，他逃离故土到达北京，于1942年举办个人作品展示

会，演出了《故乡》、《国魂》、《少年旗手》、《魔》等，以充溢着正义感、民族情的舞蹈，唤起“不愿做奴隶的人们”。

贾作光舞蹈生涯的重大转折是 40 年代后期，他在吴晓邦的引导下到达了内蒙古新解放区。广袤草原发生的旷世之变，激发起年轻人的无比热情——穿起蒙古大袍，骑上骏马，投入草原的怀抱。他与蒙古族阿妈谈家常，与青年人一起驯马，挤奶，割草，节日里参加骑射、摔跤，宴席上一同饮酒，歌唱……他尤其喜欢牧民们的舞蹈：“多么壮美，多么丰富，我简直惊呆了，我渴望用舞蹈与他们对话。”于是，他像淘金者一样悉心挖掘、采集遍布于草原、根植于人民的舞蹈，创作了大量反映草原生活的作品。这些作品具有浓郁的生活气息、绚丽的民族色彩和精深的舞蹈技艺，这些作品深得牧民们的喜爱——觉得这就是他们“祖传”下来的。

2. 贾作光的创作思想

贾作光对舞蹈创作具体总结了以下几个方面：首先，创造融注了民族精神和时代精神的舞蹈形象。他说：“舞蹈以它独特的动律表达人们的思想感情——由单一的动作组合成句子，接连不断地在一定的空间和时间里演变，并在音乐的伴奏下表达一种意思和情绪，使人能看见美化了的、有节奏的、区别于生活中人体自然动作的形象，这就是舞蹈形象。舞蹈形象在通常情况下表达的作品内容，都是紧密地和主题结合在一起的；舞蹈形象的鲜明性不只是表现在属性上，还直接表现在以民族的形式去完成表达感情的任务上。”他对舞蹈形象的要求有以下几点：（1）就动作层面而言，舞蹈形象要区别于生活中人体的自然动作；（2）舞蹈形象在表达作品的内容和主题时要形象鲜明；（3）舞蹈形象还应立足于以民族的形式去完成表达感情的任务。

其次，从生活出发把具象动态美化，优化，韵律化。“舞蹈形象和生活的美是相互作用的。生活的美是基础，也是最生动最丰富的，因而舞蹈编导必须从实际生活中去体验、观察、分析，然后把自然形态上的人体美予以加工，创造出美的舞蹈形象来……不论是舞剧、有情节的小品舞蹈，还是反映某种情绪的各种民族民间舞，都应是具体的、来自生活的，而且必须使人看得懂。一个舞蹈编导应该使人们通过你的作品来正确理解舞蹈艺术的表现能力，要按照舞蹈艺术自身的表现规律去揭示生活，去描写人们的思想感情。但是，有些舞蹈编导还不明白什么是舞蹈特点，怎样在生

活中捕捉舞蹈形象，特别是初搞创作的编导，很容易从舞蹈形式出发，而不太注意舞蹈形象的生活基础。”这是贾作光提出来的。“从生活中捕捉舞蹈形象”，在贾作光看来，它是成为一个优秀舞蹈编导的“第一要义”。贾作光认为：“我们今天仍然提出模仿的观点，尤其强调它在舞蹈创作中的作用，理由主要有二：其一，模仿是编导创作思路指向现实的一个途径；其二，在舞蹈创作中，动作的模仿是编导对生活的情感感受、文学式感受转化为舞蹈创作的动作感受的契机。”

再次，舞蹈结构的所有组成部分都要贯穿形象色彩的鲜明性。“所谓舞蹈语汇的规范化，就是要求舞蹈的民族风格、特点及其表现形式的准确性，也即舞蹈语汇的标准普及。任何民族的语言都有自己独特的语音特点和标准，有了这个标准就有了发展本民族共同语言的坚实基础。舞蹈语汇的规范化与语言的规范化有共同的道理。在民族舞蹈发展的长河中，优良的艺术规范逐渐形成，肯定这种规范，对我们保持民族艺术的纯洁性，对我们学习、继承、发展舞蹈的民族风格，都有极重要的意义。”贾作光的舞蹈创作十分强调舞蹈形象的“鲜明性”。

最后，运用“即兴舞”训练舞者敏锐地用形体动作造型的能力。贾作光指出：“即兴舞蹈是一种由乐曲的旋律、节奏、速度、和弦效果刺激而起的舞蹈表演，舞蹈结构和构思完全在表演的流动中完成。舞蹈者在感觉的探索中变化着动作，组合舞蹈，使舞蹈动作向和谐方向发展；舞蹈者思想高度集中，在动觉辨认中进行创作，因此其动觉和听觉的反应能力是非常重要的，舞蹈者听觉的高度灵敏才能使舞蹈的节奏得到准确地表现。”即兴舞的训练可以丰富舞者的想象力，充实其表现手段，启发其灵感，锻炼其乐感和敏锐地用形体动作造型的能力。舞者要加强音乐听觉和舞蹈视觉的记忆能力。舞蹈是不能离开音乐的。舞蹈是由每个单一动作连续而成的表现感情的组合，它是在音调的高低、节奏的长短、节拍的强弱、速度的快慢中进行的。音乐的旋律除了形式上表现出来的技术性，还主要表现在对舞蹈形象的塑造性上；音响表现在思想感情上，感情强烈、高亢、激动时，音区便高，节奏便快，随之而来的舞蹈动作也会速度快，幅度大。贾作光指出：“作为编导，必须注意时代的脉搏，不能只以形式去构思舞蹈，节奏的内涵是不容忽视的。舞蹈节奏表现在舞蹈形象中，而舞蹈形象又必须在舞蹈节奏中表现出来，否则舞蹈形象就不会有鲜明的个性……舞

蹈是伴随着节奏而存在的，舞蹈动作开始时也就产生了节奏。如果说生活给予了艺术节奏的组织基础，那么艺术就更不能离开节奏而存在。然而，从生活中搬来的节奏可能是零散的、不明显的、不规则的或不十分固定的；为了表现出生活的真正节奏，把生活中的动作提炼成舞蹈语言时，就需要从节奏中组织舞蹈作品，特别是从音乐内容中找到节奏。必须注意，舞蹈节奏不仅是在速度的快慢中、力度的强弱中或幅度的大小中看到其变化，更应该把舞蹈、舞剧内容的戏剧情感作为表达作品主题思想、节奏的杠杆……舞蹈是复杂的艺术形式，它的节奏是由各个场面、段落、舞蹈组合、线条和形象等组成的；舞蹈动作中的发展创新会促进舞蹈节奏的变化，舞蹈节奏的变化发展也会带来舞蹈形式的新颖性。”^①

由以上四部分的阐述，我们基本上可以看到贾作光舞蹈创作思想的本体性、科学性和系统性。

3. 老一辈创作思想对后世的影响

贾作光虽然比吴晓邦、戴爱莲晚一辈，但他为中国新舞蹈艺术作出的开拓性贡献，使其无愧于“中国新舞蹈艺术的前驱者”的称号。他的代表作虽然大多数都是蒙古族舞蹈，但是他的实践经验对于发展各少数民族的舞蹈具有普遍意义。

贾作光指出：“舞蹈是动的艺术，它要求每个舞姿造型在变动中显得结实有力，美观感人；它需要用人体肌肉的能力，来体现人的思想感情和美的线条。那么，以什么样的标准来衡量舞蹈艺术的美呢？就我个人总结有十个字：稳、准、敏、洁、轻、柔、健、韵、美、情。”这十字箴言就是他的舞蹈创作思想的最高追求。

人生经历和艺术风格迥然的吴晓邦、戴爱莲、贾作光，对中国新舞蹈艺术的探索有着共通之处，作为 20 世纪中国舞蹈的代表人物，新中国成立后，他们仍长期起着引领、担纲的作用。

三、梁伦——以严谨的戏剧创作思维取胜

1. 梁伦创作思想的历史成因

梁伦，1931 年出生，原籍广东省高要县，新中国成立前参加革命，

^① 于平：《中外舞蹈思想概论》，北京：人民音乐出版社，2002：198。

是中国著名的舞蹈编导家、舞蹈教育家、舞蹈理论家。1941年,梁伦考入广东省立艺术专科学校戏剧系编导专业,舞蹈是他的选学,他向舞蹈家吴晓邦学习舞蹈,后来还向英国舞蹈家戴莱夫人学习芭蕾舞。

1945年,他在昆明参加新音乐运动领导人赵沅等组织领导的文艺小组,积极投入民主运动,并和陈蕴仪、游惠海、胡均、倪路等创立中华舞蹈研究会,积极研究新舞蹈艺术,配合昆明日益高涨的爱国民众运动创作演出革命新舞蹈。他深入少数民族地区收集、改编民间舞蹈《阿细跳月》、《撒尼跳鼓》。同年,在中共地下党与闻一多先生的支持下,梁伦与西南联大的黄松声一起在昆明组织彝族同胞进行了“彝胞音乐舞蹈晚会”的演出。此次演出是昆明解放前的一次重大反对国民党反动派专政、争取民主的文化艺术活动,引起轰动,影响甚大。1946年6月,他赴香港参加中共地下党领导的中原剧社。同年秋,到中共地下党领导的中国歌舞剧艺社任舞蹈编导、教员兼演员。1946年底至1948年底,随中国歌舞剧艺社赴泰国、马来西亚、新加坡等地巡回演出,在此期间他创作、演出了不少舞剧和舞蹈作品。

2. 梁伦的创作思想

梁伦的作品,不仅以现实主义的创作方法和浓郁的民族风格为其特点,而且因引人入胜的戏剧结构而别具一格。他的作品大多是以写实的艺术手法,经过艺术锤炼再现生活的。他不为艺术而艺术,以艺术为手段,通过作品中的戏剧情节有力地揭露矛盾,抨击现实,憧憬明天。他在舞蹈的语汇运用上,亦是围绕着戏剧冲突,以舞带情、以舞塑造不同的人物性格、以舞完成作品的主题思想。他的正剧、喜剧、闹剧、悲剧的戏剧结构都是比较完善的。新中国建立前,他创作的主要作品有《五里亭》、《饥饿的人民》、《驼子回门》、《花轿临门》、《马车夫之恋》、《天快亮了》等等,在选材上相当广泛,有的鞭挞国民党反动派抓壮丁的罪恶,有的描绘黑暗社会下人民的挣扎和痛苦,有的控诉旧社会的封建婚姻制度,有的歌颂纯真的爱情,有的憧憬光明的未来。上述作品不仅选用了丰富的题材,而且在舞蹈语言的运用上是围绕情节变化和塑造人物形象的需要来取舍动作的,每一投足、举手或是一个造型动作都具有充分的内在依据,为一定的戏剧情节服务。梁伦的作品别具匠心地以强烈的戏剧冲突和巧妙的艺术手法来展现作品的主题思想。《饥饿的人民》以细腻的情节和复杂的戏剧结

构，揭示生活在黑暗社会里善良无辜的人民在敌人刺刀和毒鞭威迫下的挣扎、呻吟、饥饿的痛苦。饥饿的现实终于使人们觉醒过来，认识到得只有团结起来才能夺回自己的劳动果实，把骑在他们身上的暴虐者打倒，推翻人吃人的社会才是出路。舞剧以灰暗的色彩衬托出人民在饥寒交迫中的痛苦生活，以静的情调表现人民在死亡线上的挣扎，以动的线条表现人民的呐喊，以静与动的强烈对比来展示舞剧情节。这一舞剧的另一个特点是，每一个舞蹈动作乃至微小的动作和呼吸，都充分表达了人物的内心世界和情感。《饥饿的人民》的表现方法独具一格，有别于其他舞剧的表现方法。作者尖锐地提出了一个社会问题，即千千万万人民正生活在死亡线上。梁伦就是以自己创作的舞蹈、歌舞、舞剧作为斗争武器，与侵略者进行着艰苦卓绝的斗争，最后终于迎来了人民的解放，迎来了人民的幸福生活，迎来了社会主义的美景。

以上几个富有戏剧性的舞蹈作品，充分说明梁伦的作品是以丰富的舞蹈语言准确而深刻地塑造了不同人物，每一个舞蹈动作都有着充分的内心依据，因此，人物形象有血有肉，具有典型的性格特征。以舞蹈为手段展现情节，利用矛盾对比展示冲突，主题鲜明有寓意。用现实主义的创作手法追求形式的多样化，注重戏剧效果，符合观众的审美习惯和要求。因此他的作品戏剧性特点富有极强的艺术魅力，也为他的作品增添了生机。这也是他的作品最主要的特征之一。

梁伦在新中国成立前创作的³⁰多部舞蹈作品均以反映如火如荼的现实生活和浓郁的民族风格以及严谨的戏剧性而见长，产生了深刻的社会影响。新中国成立之后，他的作品仍保留着上述特征，但是他的创作道路比以前更加广阔了，迈向了一个新的发展阶段。

20世纪50年代以后，梁伦在南国的土地上继续耕耘，创作了不少具有南国情调、表现地方习俗的舞蹈和舞剧，如独幕舞剧《海蚌姑娘》，抒情女子舞蹈《绣花舞》、《红花舞》以及与陈韞仪合作创编的歌舞《娶新娘》等，都具有一定的地方特色。《绣花舞》、《红花舞》以美的意境和婀娜的舞姿以及运用舞台空间进行的队形变化，使作品具有了抒情性，从而展示了新时代人的精神气质，表达了对祖国的热爱，对幸福生活的眷恋。《绣花舞》、《红花舞》、《娶新娘》三部作品在国内外演出时深得观众好评，皆被收入电影歌舞片《南方之舞》，《娶新娘》还成为了《南方之舞》的压