

中国古典舞

评说集

孙颖 著



ISBN 7-5059-5333-8



9 787505 953338 >

ISBN 7-5059-5333-8

定价：39.00 元

中国古典舞

评说集

孙颖
著

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古曲舞评说集/孙颖著. —北京: 中国文联出版社,
2006.8

ISBN 7-5059-5333-8

I. 中… II. 孙… III. 古典舞蹈—艺术评论—中国—文集
IV. J722.4-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 077973 号

书 名	中国古典舞评说集
作 者	孙 颖
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389152)
地 址	北京农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	王 军
责任校对	吴 菲
责任印制	李寒江 王 军
印 刷	北京理工大学印刷厂
开 本	850×1168 1/32
印 张	9.5
版 次	2006 年 8 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-5333-8
定 价	39.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>

责任编辑 王军
装帧设计 史博
设计制作 金色麦浪设计工作室



作者简介

孙颖，北京舞蹈学院教授、硕士生导师。

孙颖教授是北京舞蹈学院建院元老之一，著名的舞蹈理论家、编导和舞蹈教育家。曾发表《试论中国古典舞》、《再论中国古典舞》、《三论中国古典舞》、《天足与小脚时代的分歧》、《驳传统舞蹈还需“舞蹈化”的奇谈》、《争论的是什么？分歧在哪里？》等多篇论著。

二十世纪八十年代起投入舞蹈创作，主要作品有：以建安时期为历史题材的古典舞剧《铜雀伎》；电视剧《唐明皇》、《三国演义》、《司马迁》、《炎黄始祖》中的舞蹈部分；大型古典舞蹈晚会“寻根述祖谱华风”之一《炎黄祭》（其中《踏歌》获中国舞首届“荷花杯”大赛金奖）；“寻根述祖谱华风”之二《龙族风韵》，以及《小破阵乐》、《小胡旋》等多个经典作品。

二十世纪初开始受聘于重庆大学，任舞蹈系主任。二〇〇一年，北京舞蹈学院为孙颖教授设立“汉唐古典舞教研室”，开始招收本科生并担任研究生导师。

孙颖教授以历史唯物主义和批判现实主义的哲学观点，把舞蹈作为文化体系进行研究，即把舞蹈建立在对历史、哲学、民族、人文地域、宗教等学科研究的基础上构建和发展中国特色的民族舞蹈文化——中国古典舞，从文化母体中解决舞蹈的形式和审美问题。近半世纪中，虽然路途坎坷，但其为民族艺术事业献身的精神堪为楷模。

前言

这本集子收录自上世纪八十年代迄今有关中国古典舞的一些文章。这些文章表述了我的思想，我的见解。在写《试论中国古典舞》和《再论中国古典舞》时，我还处在“孤家寡人”的境地，并且忙于创作实践，无心、也无意将精力集中于理论思考的系统性阐述。到二〇〇〇年开始教学实践，特别是在北京舞蹈学院设立“汉唐古典舞”专业之后，虽有精神准备却未料到其“入围”之难，并非自身能否生存，而是客观所能给予的空间中，潜存着“同行是冤家”的抵牾。近半世纪中我思考探索，并为之奋斗不息的是中国古典舞应有的民族形态，从理论、经剧目创作到教学实践，一个基本观念就是研究探索戏曲之前的古代传统，拓宽视野、广开资源，找到足以立起中国古典舞这座民族文化大厦的真正基础。做“大家”，不当“小庙土地”。因为我参加了戏曲古典舞的整理、研究和教学，通过实际体验，感觉到必须另辟蹊径，再寻门路。为了这个理想，我放弃了一九九九年移民美国寻寻安逸、享享清福的初衷。同时我也接受了按我的性格所不习惯接受的“人际功利”为核心的“礼遇”。譬如我做的是中国古典舞，却因先来后到，“主流”地位不可动摇而只能叫做“汉唐古典舞”，一如封建时代的“避讳”。中国古典舞的“名”不能授予后来者。

就当前舞蹈艺术的审美思潮讲，“当代舞”之所以四处泛滥，并非“天灾”，实属“人为”。其始作俑者为谁，我想舞蹈界总有一天会明白。中国古典舞实际是影响当前舞蹈审美思潮的重要砝码。中国古典舞如果丢了“中国”，或将中国这两字的意义模糊、淡

化，只靠中国民间舞孤军奋战，绝难守住民族艺术的文化疆域，很难阻遏民族舞蹈艺术的西化风势。因此，中国古典舞是个什么面目关系全局，已成为民族艺术兴衰的国之大计。所以不能再遵循“各人自扫门前雪，休管他人瓦上霜”的古谚。应该讨论，应该评说，应该尽快扭转“当代舞”成为中国舞坛大户的局面。尽快通过中国古典舞这个“学科”，搞清楚中国古典舞这个“舞种”的艺术定位，将历史悠久、文化丰厚的民族优势体现出来。本是舞蹈文化资源的富户，不能再做东求西借的贫困户。我一向认为这是舞蹈界——特别是老一辈的责任：把中国特色社会主义的舞蹈文化推到一个什么档次，引领青年一代朝哪儿走？心怀祖国的老一辈同仁们能够冷眼旁观吗？

以“十论中国古典舞”为中心的这本集子，即令有些重复、絮叨，但其意图是想不厌其烦说明创建中国古典舞艺术体系必须搞清楚的几个基本观念。一个是继承观：是死守戏曲中京剧昆曲两个剧种，有限定的继承呢，还是广开资源尽力全面地探索传统，研究古代。第二个是发展观：是继续走“结合”的路呢，还是自主创新在我们的文化母体内创建中国自己的民族体系。第三个是价值观：民族舞蹈究竟是一门文化，还是所谓“高精尖”的技术、技法组合；创建当代古典舞的意义是在世界舞坛上树起一面中国旗帜，还是搞中外多元拼接，只求技术效应而排除文化属性。至于这本集子的问世，特别是对五十年来古典舞艺术方向的评议，会招来什么，是誉是毁，则不是我所考虑和顾忌的。作为炎黄子孙的一代过客，我只想尽其微薄之力：振兴民族文化。集子当中反映的立场、观点尚有谬误，愿得教正。

目 录



■ 试论中国古典舞	1
■ 再论中国古典舞	20
■ 三论中国古典舞 ——从理论到实践	33
■ 四论中国古典舞 ——关于古典精神	54
■ 五论中国古典舞 ——基础散议	62
■ 六论中国古典舞 ——评古典舞“身韵”	74
■ 七论中国古典舞 ——试析古典舞的现代观念和现代化	83
■ 八论中国古典舞 ——不能甩开社会科学理论	90
■ 九论中国古典舞 ——中国古典舞的名、实和价值观	96
■ 十论中国古典舞 ——关于汉唐古典舞的艺术思想及其实践	112

目 录



■ 天足与小脚时代的分歧 ——答部大琨同志	125
■ 驳传统舞蹈还需“舞蹈化”的奇谈	130
■ 争论的是什么？分歧在哪里？	138
■ “髻髻、犴式是点”论质疑	143
■ 中国特色社会主义和民族舞蹈艺术的文化定位	150
■ 说古论今	165
■ 从“谁要哇！”说起	173
■ 关于古典舞的几个认识问题	179
■ 谈姓氏、说名分	183
■ 中国的舞蹈艺术向何处走	198
■ 质疑“当代舞”	201
■ 孙颖舞蹈：静悄悄的革命 ——孙颖与周志强对话录	204
■ 申请组建研究所，抢救民族舞蹈文化的报告	216

目 录



■ 关于抢救、再造汉代舞蹈文化工程的可行性报告	218
■ 论神话舞剧的生活真实与艺术真实 ——谈舞剧《奔月》的人物和情节	223
■ 从《奔月》服饰看民族化	236
■ 评《凤鸣岐山》	239
■ 舞剧《屈原》观后随想	246
■ 简评《原野》中的金子形象	251
■ 乱谈编导与编导的“乱弹” ——创作《铜雀伎》的一些思路、观点及其他	256
■ 我的创作观	272

试论中国古典舞

本文想就两个问题发表一点见解：一、戏曲舞蹈怎么发展？二、从哪些范围去整理研究中国古典舞。实际是一个问题：怎么形成中国古典舞蹈的艺术体系。

一、问题

所谓古典舞，我认为主要是指历史上为贵族服务的宫廷舞蹈；被宗教利用成为一种祭祀形式的宗教舞蹈；或者曾经走上商业舞台，是在专业化、职业化条件下发展起来的古代舞蹈形式。这些虽然是古代民间舞蹈的加工、发展，但与自娱性有节令、地域和物质条件限制的民间舞蹈有所不同，具有吸收、融会不同民族、地区以及域外舞蹈的优越条件，并且是在贵族文化、宗教意识或者是在广泛的——不限于一个地区的欣赏趣味影响下发展、提高，形式比较完整、严密，表演、技巧也高于民间的水平和成就，对历史上的舞蹈文化有一定的概括性和代表性。

戏曲舞蹈是城市经济发达起来，表演艺术商品化，由职业艺人发展、创造的古典戏剧中的一部分古典舞。这一部分古典舞我们比较熟悉，三十年来学习、整理、研究、发展，做了不少工作，也有卓著的成绩：开设了戏曲舞蹈训练课目，创作了《宝莲灯》、《盗仙草》、《小刀会》等一些戏曲舞蹈形式的古典舞剧。中国古典舞蹈的继承和发展，主要是从戏曲舞蹈开展起来的。不过，通过实践遇到一个问题：怎么区别于戏曲？人物造型、表演方法、舞蹈语言的结构形式、打斗技术的运用等，如果和戏曲一样或者差不多，只是去掉唱、念，似乎没有单搞一套“哑巴”戏曲的必要；如果区别于戏曲就必然要发展、变化，可怎么发展，变成什么样子颇有些为难，不像戏曲又顾虑是否离开了传统。特别是近几年来，尽管大家在说法上认为“戏曲舞蹈是宝贵的遗产，要研究、要继承”，可是一到“发展”，从实践上看，不与芭蕾结合，已不大相信还能有什么出路。有



一种意见认为：学习戏曲舞蹈就是继承、发展它的规律，动作、姿态好像就没有多大用场了。学规律当然不错，掌握到规律才能得其精髓，然而规律也还是需要通过一定的动作、姿态，也就是一定的形式加以体现，为了区别戏曲，只抽出它的规律和方法又以什么形式去体现呢？还有一种见解：认为按“纵横线”那样学习戏曲舞蹈学不到“真东西”，应该唱、念一起成段学戏。当然，这样学习是无可非议的，不过问题是在学到能似戏曲演员又怎样？是否就能解决戏曲舞蹈怎么发展、怎么变的问题？戏曲舞蹈要发展、要变，大概没有异议，但怎么变、向哪儿变是一个问题。

近几年《丝路花雨》、《敦煌彩塑》、《伎乐天》相继问世，并基本上被承认，这是戏曲舞蹈之外又一种中国古典舞。这就又提出一个问题：戏曲舞蹈和敦煌舞蹈同是古典舞，如果把戏曲舞蹈与敦煌舞蹈连接、糅合起来，是统一到戏曲舞蹈之中，还是统一于敦煌舞蹈？究竟哪一种更具有代表性？还有没有其他的形式和风格？也许会有这样一种说法：“戏曲就是戏曲，敦煌就是敦煌，各自发展好了，何必提什么连接糅合？”让历史上不同时代的古典舞蹈各自成章分别发展，明、清是一种，隋、唐是一种，或者将来还有隋、唐以远各时期的古典舞当然更好，不过眼前的问题是戏曲舞蹈已有些进退维谷，究竟怎样才能既不洋化，又不脱离传统，形成一套足以体现中国舞蹈的历史成就和其审美传统的艺术体系呢？我觉得这是问题的症结，需要提到日程上来议论。

二、唐、宋宫廷乐舞的衰落

宋、元以前我国表演艺术的主流是歌舞，之后为戏曲取代。多年来有一种模糊见解，认为戏曲兴起之后歌舞之所以衰落，是因为已被戏曲综合、吸收。并大致有两种意见：把戏曲舞蹈继承下来便掌握了中国古典舞蹈的一派意见；否定戏曲舞蹈，认为中国谈不到还有古典舞蹈的一派意见，都是立足于这样一种见解。

实际上，戏曲兴起之后，民间舞蹈并没有衰落，衰落的，主要是宫廷乐舞。我国的宫廷乐舞在唐代曾经辉煌一时，元、明以后销

声匿迹了，是不是因被戏曲吸收所以不再独立传世呢？这关系到我们怎样估计戏曲舞蹈，所以有必要弄清楚宫廷乐舞衰落的原因。

宫廷乐舞的衰落有很多因素。唐代有安史之乱和唐末的藩镇割据，接着又是政权似走马灯样更迭变换的五代十国。宋统一了中原，未几又陷入宋辽之争和宋金南北分治的局面。几百年间兵燹战祸不绝于时，社会动荡不安，对经济、文化造成了严重的破坏。宫廷乐舞依附于宫廷、贵族，皇家一旦无力经营专门的乐舞机构（南宋正式取消教坊），乐舞伎人便失去了乐舞专业的从业保证，自然也就失去了保存发展乐舞技艺的条件，这是宫廷乐舞因此而衰落的一个重要原因，但也不是都因为战乱。譬如已经僵化的雅舞，大体上还是代代相传，就连入主中原的金、元及满清贵族也未偏废，民初袁世凯当那个短命皇帝，还搜罗到雅舞在北京天坛“敬顺昊天”表演过一番。祭孔的六佾之舞，五十年代舞研会也从山东“孔府”学回，足见雅舞之长寿，并未因兵燹战祸而灭绝，纵令已非“古制”，总也有些形迹可寻。因为雅乐雅舞是华夏礼教的象征，刑政礼乐是历代统治阶级都在尊奉、师法的治世规范，具有神圣不可侵犯的文化地位，所以在长期的封建社会中得以传世。

戏曲综合诗歌、演唱、美术、音乐、杂技、舞蹈，成为更富有表现力的戏剧形式，特别是针砭人情、世态，指陈历史兴亡、是非功罪的艺术功能，符合宋元以来民族矛盾、阶级矛盾日益激化的社会发展形势，能满足社会的心理和要求，也是表演艺术发展的必然趋势，自然会更有生命力，不可避免地形成对各种技艺的冲击。然而戏曲的出现并不意味着被综合的各种技艺便由此绝了生机，今日的说书讲史、曲艺杂唱、魔术杂技、民间歌舞……大多能够追溯到中古甚至两汉先秦，何以《霓裳》、《绿腰》、《拓枝》、《凉州》乃至《白纈》、《前溪》竟无一个能略具形影传到近世呢？古代没有科学的记舞方法也可以算做一种原因，可是印度古典舞蹈至少也有两千年的历史；日本在宫廷、寺庙仍然保存着《兰陵王》、《春莺啭》、《苏莫遮》等由我国唐、宋传入的舞蹈；云南挖掘到青铜时代的彝族《铜鼓舞》，这些，也并非都有科学的记录方法。我觉得宫廷乐舞的衰落，

除上述的一些原因,主要在于宫廷乐舞的性质和其所处的社会地位。

意大利文艺复兴时期的《晚宴芭蕾》,对芭蕾的发展,无疑起了奠基作用,当时是达官贵族社交、娱乐、宴集游艺的一种方式。法国王后卡瑟琳·德·麦迪奇是《晚宴芭蕾》的组织者、推动者,在盛大的宫廷舞会中还常常亲自出场表演;英王亨利八世以及王后伊丽莎白一世也是跳舞的舞迷;路易十四号称“太阳王”,是因他在《夜晚》一剧中饰演“太阳”而得名。芭蕾未登商业舞台之前,主要由君主、王后、廷臣、贵胄表演,是贵族社会的自娱活动,是贵族社会文化素养、仪节风度的自我表现。芭蕾之能够发展完善成为欧美舞蹈文化的一种代表形式,主要在于它有贵族文化的尊贵地位。

印度古典舞蹈也具有严密而完美的体系,是东方舞蹈文化中绚丽夺目的明珠。印度关于因陀罗天世神女乌尔沃西降世传舞,梵天(印度教三大神之一)为尘世众生创造《戏剧吠陀》的传说,特别是三大神之一的湿婆神又是舞蹈之神,也说明了舞蹈在古印度社会中享有一定的文化地位。姆莉娜丽妮·萨拉拜夫人在《印度的舞蹈艺术》一文中说:“数千年来大国兴而复衰,不知多少朝代生而复灭,许多城市崛起而又化为废墟……但舞蹈艺术却是永远不朽的。”

我国古典舞蹈的主要组成部分在宋、元以前是宫廷乐舞,其艺术价值和成就较高的又主要是女乐,而乐舞伎人自古以来一直处于奴隶地位,身、艺均不过是供贵族玩乐的消遣品。宫廷伎乐所发展、创造的乐舞艺术,一如她们自身,不入品流从未取得为人尊敬的文化地位,以倡家(如李延年兄妹)寒门(如王翁须等)而“被君恩”的是极少数,并难免于横遭谤议。不管是穷苦无告沦为乐舞伎人,还是以“良家”、“高门”因罪而判入“乐籍”,都不能借她们的艺术表现她们的痛苦心情,不得不隐忍苟活,强作欢笑以取悦于权贵。墓葬发掘出的殉葬乐舞奴隶,曹魏时有名的“铜雀伎”,唐代还有的“陵园妾”,具体而且悲惨地说明了宫廷女伎的命运,也说明乐舞艺术的性质和地位,这就是我国古代乐舞艺术与欧洲、印度不同的地方。乐伎、舞伎是奴隶制度的残存,是一个没有前途的社会层,统治阶级通过这样一个社会层独占乐舞艺术,禁锢于深宫、高院用以纵情声

色、姿意享乐。试看汉、唐诗文对舞蹈表演的描写，大多是“凝停善睐”、“扬眉转袖”、“转盼流眄”、“曾波照人”以及腰肢多么柔软、体态多么纤丽、舞姿多么婀娜、舞艺多么超绝；如何“罗衫脱肩”、“流津满面”或者衣着的艳丽；如何舞蹈起来“跳珠撼玉”、“环珮铿锵”，甚至舞罢珠翠满地。我们当然不能要求汉、唐诗文非得具有今天文艺评论的笔触，但联系乐舞伎人的社会地位去看宫廷乐舞的发展，显然与民间有一个根本的区别，就是没有生动、活泼的生活气息了。大多被皇、王、贵族以及士大夫层的醉眼风流所统一，美色、技艺就是乐舞发展的审美标准和其存在的价值，不允许向反映社会生活、反映人情世态的方面发展，而失掉了质朴、自然和生活基础的表演艺术，不管怎样挖空心思追求形式，终不免于衰败。这一点，即在今日似乎也可引为鉴戒。

舞蹈既然是文化的一种表现形态，同样是精神生产。而到封建制度确立已近千年的唐代，宫廷乐舞的主要生产者——乐舞伎，仍然处在奴隶地位，维系着野蛮落后的生产关系，阻遏、限制着乐舞的发展。可是社会总归要进步，历史上的黑暗也只有受到冲击才会消失或者转化。统治者可以千方百计限制人民享有文化的权利，剥夺乐舞伎人表达爱、憎的自由，却无法禁绝人民在文化上的巨大创造力。宫廷乐舞的衰落，就艺术的发展来说，因为脱离社会，是没有生活基础的畸形发展，发展到高峰也将是末路。乐舞奴隶之终于被淘汰也是社会前进的必然结果。戏曲兴起，不仅是艺术形式的兴替，意味着民俗艺术登上历史舞台，使表演艺术从专供满足上层社会声色之欲的依附地位，进入了反映人情、世态，发挥表演艺术社会职能的新时期，表演艺术的性质、作用、对象都起了变化。这种变化是城市商业经济发展的结果，是市民文化兴起的推动，是文化娱乐商品化面对广泛的社会所形成的转折。因此反映着市民、商贾、军士、小吏，也包括文人、士类各社会阶层的文化要求和广泛的审美情趣，它的基础是在民间，不是禁锢在深宫、高院之内，只反映皇室、贵族审美情趣的宫廷乐舞。戏曲与宫廷乐舞是种什么关系，戏曲会不会大量吸收、保存宫廷乐舞，我想首先取决于上述的社会背

景和表演艺术的演变形势。从上述的形势看，宫廷乐舞并不是被戏曲吸收了因而不独立传世，而是有其自身的，也就是社会发展的原因。我认为唐代乐舞大多已经失传，没有直接过渡或者演化为戏曲舞蹈。从上古到唐代，宫廷乐舞经过乐舞奴隶们的长期创造、积累，是舞蹈作为独立的艺术形式而存在、发展的时期，代表着古代舞蹈文化的艺术成就，也是历史上古典舞蹈的主要部分和菁华所在。戏曲舞蹈是在另一种条件下形成的一类自成体系的古典舞，从戏曲舞蹈不可能摸清楚在它之前“乐舞时代”的舞蹈面目。当然，这种看法不能只靠推论，下面仅就戏曲形成的早期和舞蹈的演变关系再作一些探索。

三、戏曲舞蹈的由来寻迹

戏曲与舞蹈是两种不同的艺术形式。戏曲吸收舞蹈和舞蹈在戏曲中的发展都是有条件的。戏曲的孕育、发展过程，影响和推动了宋、元以前歌诗、舞容大多没有紧密联系的状况，促使歌舞萃于一身以载歌载舞的形式表现戏剧的内容，综合的途径是通过戏剧结构（故事、情节）在歌舞中的发展。舞蹈影响于戏曲的是舞蹈最先创造并且表现“人物”形象，舞蹈的造型方法、表现方法因而也成为了戏曲刻画人物形象的艺术手段，形成戏曲载歌载舞的独特风格。舞蹈怎么进入戏曲、戏曲怎么综合舞蹈，我想还应该在这种相互作用的关系上去了解。

人类的艺术创造无不经历神话时代，首先表现朦胧意识中的自然与社会。古希腊的悲剧、喜剧能在公元前五与四世纪登上舞台，除雅典社会的民主共和体制为文艺繁荣提供了社会条件，荷马史诗提供了主题、题材、故事、情节，也是古希腊戏剧得以形成、发展的一种原因。我国沐于“教化”的华族社会，黄、炎、东夷几大古民族的创世神话支离破碎，口头、文字都没有以史诗的形式流传、记录。一向诗、史尊显，小说归为杂家，文艺也没有地位，“民可使由之不可使知之”，一切足以开发民智的东西几乎都在禁绝之列。在闭塞保守的农村，在贵族文化领域都不可能使戏剧文学得到发展，自