

鼓乐激荡舞华夏

上海文化发展基金会资助项目

海上谈艺录

李仲林

夏瑜 沈一珠 著
上海市文学艺术界联合会 编

上海世纪出版集团
上海锦绣文章出版社

海上谈艺录丛书

鼓乐激荡舞华夏

夏瑜 沈一珠 著

上海世纪出版集团
上海锦绣文章出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

鼓乐激荡舞华夏 / 夏瑜, 沈一珠著. — 上海: 上海锦绣文章出版社, 2014.1

(海上谈艺录)

ISBN 978-7-5452-1455-0

I. ①鼓… II. ①夏… ②沈… III. ①李仲林—评传
IV. ①K825.78

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第299260号

策 划 宋 妍 张晓敏 沈文忠
统 筹 倪里勋 郭燕红

责任编辑 安志萍
特约编辑 倪里勋 孙建成 司徒伟智
封面设计 姜 明
封底摄影 顾 箐
技术编辑 李 荀

丛 书 名 海上谈艺录
书 名 鼓乐激荡舞华夏·李仲林
著 者 夏 瑜 沈一珠

出 版 上海世纪出版集团 上海锦绣文章出版社
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
网 址 www.shp.cn
锦绣书园 shjxwz.taobao.com
地 址 上海市长乐路672弄33号 (邮编200040)
印 刷 上海一众印务中心
开 本 787×1092 1/16
印 张 11.75
字 数 215,000
版 次 2014年1月第1版
印 次 2014年1月第1次印刷
I S B N 978-7-5452-1455-0/J.888
定 价 35.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印单位联系调换, 电话: 021-56477080
版权所有 不得翻印

本书图片由传主方提供, 如有异议, 请与本社联系。

目 录

艺术访谈

将民族舞剧进行到底	003
-----------------	-----

艺术传评

第一章 烽火传奇	018
第二章 胜利花鼓	031
第三章 宝莲悲欢	049
第四章 上海之春	062
第五章 盛大歌舞	076
第六章 荒唐岁月	090
第七章 舞剧新路	102
第八章 木兰飘香	118
第九章 舞团盛衰	131
第十章 仲林不败	147
尾 声	158

附 录

从艺大事记	165
后 记	174

艺术访谈



我亲历了中国舞蹈艺术的盛衰，其间尝到过艰辛，更体味了欢乐；我为之作出了奉献，更因之得到了荣光。一晃五六十年，在这个舞台上，一个个同仁离开了，一批批新秀涌现了。时光在流逝，社会在发展，作为一名舞蹈编导，我深深体会到，编导绝不是单纯的编织，更是复杂的创造。用“创造性精神”不断创造、发展属于本民族的主体舞蹈文化，是我们舞蹈艺术工作者的共同目标。如果上海的舞蹈没有民族的特点、没有城市的特点、没有时代的特点，就会失去生命和活力。愿“上海之春”永远成为舞蹈艺术继承创新的平台，成为催生舞蹈名作和大师的摇篮。愿新一代年轻舞蹈家能在各级领导的支持下，让上海的舞剧创作重振雄风！

——李仲林



李仲林和本书作者之一夏瑜

将民族舞剧进行到底

时间：2012年5月中下旬

地点：上海歌剧院对面咖啡馆

受访人：李仲林

采访人：夏瑜

关于舞剧的艺术观

夏瑜（以下简称夏）：中国的舞剧是怎么兴旺起来的？

李仲林（以下简称李）：我觉得，舞剧在我们国家还只是一门年轻的艺术，甚至可以说是最年轻的一门艺术，是解放以后逐步成形的一种艺术类型。而西方的芭蕾舞早在17世纪就有了，至今已有300多年的历史。相比之下，我们差得很远。以前，中国只有民间舞蹈，或在各种戏曲里有一些舞蹈的元素，在美术、雕塑里也存在一些舞蹈的元素，但舞剧作为一种独立的艺术形态呈现，是在解放以后，更确切地说，是形成于1950年代中叶。当时，请了苏联舞蹈专家来中国讲学、教学，才开始形成一批专业舞蹈工作者，排演了一些剧目。中央对此很重视，文化部部长等领导亲自抓，向全国招聘专业人员，不是组织派送，也不是调干，而是通过考试选拔，主考官成员中有文化部部长，苏联的著名演员、功勋艺术家等等。从全国500人中录取了十几人，通过两年多的培养，系统地传授了舞蹈编导的知识和技能。也正是那个阶段，中国的舞剧编导艺术开始酝酿，并创作出了早期的作品，如《宝莲灯》《鱼美人》等等，之后，中国的舞剧创作才逐步形成和成熟起来。而这两个作品，可以说是奠定了中国舞剧发展的雏形。

夏：《宝莲灯》就是您最早的舞剧作品吧？所以媒体和一些专业人士评价您“首开中国民族舞剧的先河”，您如何看待这个问题？

李：《宝莲灯》只能说是中国最早的比较成熟的舞剧之一，是我和黄伯寿一起创作的。在《宝莲灯》《鱼美人》包括后来的《小刀会》之前，中国的舞蹈元素还没有发展为一种舞剧形式。譬如京剧表演里，舞蹈动作很丰富，水袖、长绸，还有很多云手，但是并没有形成一种舞蹈语汇。所谓舞蹈语汇，就是把很多舞蹈动作组

合起来，变成揭示内容和主题的主要手段。而通过《宝莲灯》《小刀会》的创作，我们已经把中国的民族舞蹈逐步升华为具有叙事结构和连贯语汇的舞剧。

夏：请您谈谈舞剧的民族性这个议题吧。

李：强调民族性是最基本的艺术观，但我还要强调“中国”两个字，强调中国的民族舞剧。我喜欢民族的东西，因为我的实践证明，民族性太重要了。一旦失去民族性，就失去了艺术的自我，失去了艺术的价值；失去民族性，就失去了世界性；失去民族性，也就失去了人民性；失去民族性，更谈不上立于世界不败之地。所以，我参与创作的剧目，基本上都是民族舞剧，如《宝莲灯》《小刀会》《凤鸣岐山》《木兰飘香》等等，后来搞了《大秦王朝》，全都是强调了“民族”二字，是在民族文化的基础上搞的创作，是用民族的故事、民族的内容、民族的舞蹈语汇来结构民族的舞剧。我觉得，失去了民族性，你就是一无所有。人家的芭蕾舞《天鹅湖》，演了100多年，为什么还是经久不衰？为什么也没人嫌这个节目太老，要被淘汰，或者要创新？从俄罗斯到欧洲，这是经过多少年锤炼形成的精华，它代表着芭蕾艺术的一个高峰。而且，在不断的演出中，不断地完善并成为经典。所以，人民永远喜欢它，这就是外国的民族性。莎士比亚的戏剧，也是立足于他们的民族性创作的。每一个作品，都有明显的民族特色。所以，对民族性的追求是每个好的作品必需的。但事实上，我们的艺术发展到现在，半个多世纪了，并没有非常强调民族性。这是我个人的一点看法。

夏：能不能再举些相关的例子呢？

李：例子太多了！例如德国斯图加特现代舞蹈团，早几年他们的舞蹈很有新意，我们很多节目都在向他们学习，也取得了一定的成绩。但是，有些舞团只是在步他们的后尘，一味模仿，缺乏民族文化的根，没有生命力。一个民族没有自己的根，就是贫穷的。就像是一个乞丐，自己口袋里没有钱，总是靠要饭过日子，他一辈子就只能是贫穷的。所以，我在创作的时候一定是强调中国的民族性。某一阶段有一种关于“中国舞剧”和“民族舞剧”的争论，而我一直坚持“中国民族舞剧”的提法。有人说我思想保守，但我认为，一个艺术创作者如果离开了民族性，只会生搬硬套国外的艺术文化，那就会沦为“洋奴”。中国艺术的形成原因、特点以及中国人的艺术欣赏习惯，中国艺术家不去研究，那是非常可悲的，没有前途的，创作出来的东西不可能真正让中国人喜欢。我参与创作的《宝莲灯》《小刀会》《奔月》《凤鸣岐山》《木兰飘香》，都体现了我的这种艺术追求，事实证明这些作品也是非常成功的。

夏：那如何解决推陈出新的问题呢？

李：这就是我的第二个艺术观点——创新。一个舞剧如果没有新的思想去丰富它，老是炒冷饭，就会失去艺术的生命力。在创作《宝莲灯》时，把有声的戏曲改变为无声的舞剧，完全靠舞蹈语汇来结构和表达，这个形式在当时是全新的。虽然当时因为政治原因，我没能参加《宝莲灯》在苏联巴伐利亚大剧院的最后排练，但演出非常成功，这让我感到很欣慰，因为我用汗水浇灌出来的作品，得到了苏联专家的肯定。这说明什么？说明艺术的民族性强，无论到哪个国家，都会引起共鸣。不是有“越是民族的越是世界的”说法吗？

夏：您能具体谈谈《宝莲灯》和《小刀会》里面的民族元素以及艺术上的追求吗？

李：《宝莲灯》可以说是我以自己民族文化特点为基础搞创作这样一种思想的初步形成，之后的文艺创作，也是一直坚持了这种指导思想。但是，民族性并不是一味地对中国传统文化或是民族文化元素照搬照抄，而应该以民族性为立足点，创新、发展。每个节目都应该有不同的特点。譬如《宝莲灯》，戏曲的成分更多一些，劈山、开打都有强烈的传统戏曲元素，表现男女主角相爱也是中国人的方式。而《小刀会》的特点，我觉得是更强调舞蹈化，里面容纳了很多苏南民间舞、福建民间舞的元素，几乎全国各地的民间舞元素都用了。所以，《小刀会》的舞蹈语汇是中国传统的，但在这基础上也有发展。譬如我负责搞的第四场，内容是小刀会被围困在城里，要去找粮食。提纲只有几句话，在创作上就要充分发挥想象力。我在表现小刀会成员夜里出发去找粮的时候，用江南的民间舞“打盾牌”来表现，动作很是酣畅有力，战士的头部掩在盾牌底下，忽隐忽现。这样构成的舞蹈，就充分发挥了舞蹈的特点。就像京剧中有“戏眼儿”，舞剧中则要找到“舞眼儿”，而这种打盾牌舞蹈就是舞眼儿。而且在结构上，我觉得《小刀会》比《宝莲灯》又有了新意，强调中国的章回体小说结构，追求故事性。它的每一场结束时都会留个悬念，让下一场戏来揭示，就像说书的“欲知结果如何，且听下回分解”，是用章回体小说一环扣一环的结构来构建整部舞剧。所以，《小刀会》在结构上突出传统文化特色这一点上，比《宝莲灯》显得更为成熟。

夏：这两部舞剧作品都称得上中国的经典，老百姓也都爱看。

李：这也就是我的第三个观点：审查艺术作品的权威应该是中国的老百姓。作为一个艺术家，你的作品必须首先被老百姓接受、认可，否则，你只能是个平庸的

匠人，你不可能成为属于中国的真正的艺术家。现在文艺界有一些人喜欢出新招、出新理论，以此哗众取宠。他们没真正认识到要害，这样创作出来的作品，不可能真正被老百姓接受，流芳百世更是不可能。我最愿意做的事情就是创作出老百姓真正喜欢的作品，不靠吹的，也不靠人捧的，而是靠群众发自内心给予艺术家的荣誉和慰藉。我觉得这才是最重要的。

夏：李老师好像还导演过样板戏《龙江颂》？

李：对，“文革”期间我阴差阳错参与搞了样板戏《智取威虎山》和《龙江颂》，《智取威虎山》只是编了其中的一段“滑雪舞”，主要是《龙江颂》，担任总导演。撇开政治因素，这其实涉及一个京剧的改革和创新问题。京剧是国之瑰宝，为什么要进行改革？在我看来，再怎么是宝贝，如果不进行改革，一定会跟当代的观众产生距离。现在剧场里真正能欣赏皮黄（京剧）的有几个人？“京剧是国之瑰宝”的口号喊得再响，也是没有用的。艺术需要人民来欣赏，否则就是没有生命力的，现在京剧不景气，观众越来越少，就很说明问题。你不可能下个死命令：每个市民必须会唱两段皮黄才给发工资、奖金吧？所以，那时候毛主席号召京剧改革、推陈出新是有道理的。因为京剧以往脱离人民大众，与新时代不符，知识分子、专业人士都不理解那些唱词，更不要说老百姓了。所以，再不进行改革，再用音乐来撞击人民的心灵，这艺术就没有生命力了。八个样板戏在这方面也值得肯定，在京剧中加入舞蹈元素和交响乐，把传统的芭蕾变成现代芭蕾，并加入中国的元素，很成功。但把其他的艺术作品统统打倒，只剩下八个样板戏，那当然是极端错误，那是阴谋家在玩权术，已经不属于艺术的范畴。当然，舞蹈语汇跟话剧、京剧还是有所不同，话剧、京剧的台词可以永远不变，但舞剧演出必须根据演员的条件来调整 and 改变。

夏：看来李老师对样板戏很有自己的见地。

李：我认为，尽管样板戏是在“文革”中诞生的，但也不能简单化地全盘否定，事实上，里面的那些经典唱段现在还经常被拿来表演，说明大家还是喜欢的。其实八个样板戏都是文艺工作者夜以继日劳动的成果。那些现代京剧、现代芭蕾里是不是有值得总结和吸收的经验？譬如，戏里要写主要人物，戏剧里要突出主要人物。这个观点为什么也要批判？哪个文艺作品不是突出主要人物？从中国的古典京剧到莎士比亚的名剧，再到巴尔扎克、雨果的小说，都突出主要人物，这是文艺作品永远不会改变的规律。《悲惨世界》里，那个冉阿让在下水道里钻来钻去，显示出他的生存欲望，那不就是作为主人公在突出嘛！文艺作品一定要突出主要人物，

主要人物中还要突出最主要的人物，这样才能多层次地塑造人物，形象才能丰满起来。现代京剧里，还有很多成功的经验，每个段落都是很有章法的，每段戏里有主要唱段、次主要唱段、核心唱段，是用那么多唱段串起来一个剧。而外国歌剧，主要就是咏叹调和宣叙调两种。所以，这是很值得总结和吸收的经验。

夏：听说李老师还在搞现代京剧的创作？

李：本来我已淡出了，因为搞了一辈子舞剧编导，有欣慰，也有伤心。但最近有人要我创作一台现代京剧，是写淞沪抗战中的国军英雄的，这个题材在京剧领域以前没有碰过，觉得很新鲜，我就接下了这个新任务。我相信可以搞好，因为，里面可挖掘的内容很多，要打破过去创作的惯例和格式。

夏：那是不是还是走类似于《智取威虎山》和《龙江颂》的路子呢？

李：应该有那么点借鉴吧，唱腔还是以京剧为主，但必须用现在的舞台美术来包装，现在技术上比过去先进多了，这就给了我更大的发挥空间。投资方希望表现的社会面要宽，除了正面表现抗日，对当时租界里英国、法国等各种势力也要有所展现。

关于舞蹈的写实

夏：舞蹈界的同仁一致认为，您的舞剧属于比较写实的，强调故事情节。怎么会形成这样的风格？

李：我也没有系统总结过自己的舞蹈艺术究竟属于哪派哪系，就是从主观上觉得中国的舞剧应该是这样的。仔细想想，受我的启蒙老师吴晓邦的影响比较深，这可能是一大缘由吧……

夏：就是曾经的中国舞蹈家协会主席吴晓邦？

李：对，我认为他是中国第一个专业舞蹈演员。先是投奔延安，后来加入第四野战军，一直打到江南。解放后挂靠中南军区部队艺术学院，属于教授那样的，师级待遇。那时候上海派出一个小组，张拓带队，舒巧、程代辉、张均、毛国强、我，去武汉向吴晓邦学习舞蹈。那次学习对我而言非常重要，以前不知道什么叫舞蹈，只是蹦蹦跳跳，踩高跷什么的。吴晓邦给我们讲课，第一讲概念，什么叫舞蹈；第二教基本功；第三教具体的节目。确实，我认识舞剧、懂得舞剧，知道这门艺术就是从这里开始的。

夏：吴晓邦的舞蹈就是那种现实主义的、有情节的吗？

李：基本上是，但也不完全是。他其实是20世纪二三十年代中国现代舞的鼻祖，1980年代兴起的现代舞风潮，其实就是延续了吴晓邦早期的“新舞蹈”。1957年，经周总理批准，吴晓邦成立了以他个人创作风格和教学方法为基础的天马舞蹈艺术工作室，一方面演出吴晓邦自己的保留节目，一方面进行舞蹈的实验性研究工作。开始阶段，吴晓邦选择了“古曲新舞”作为重点研究项目，试图从传统的古典音乐中挖掘新的舞蹈元素。那时已有不少舞蹈家从戏曲、绘画中追踪古代的舞蹈元素，唯独从古曲中挖掘和继承传统舞蹈的元素却是吴晓邦的独到见解。不过，“古曲新舞”不是要恢复或复制古代舞蹈，而是对古曲的舞蹈形象给予新的解释。当时一些代表作如《平沙落雁》《十面埋伏》《梅花三弄》等就是选自我国九大古琴曲中的同名乐曲创作的。吴晓邦的观念和创作对我确实影响很大，不知不觉就在跟着他的路子走了。

夏：吴晓邦的舞蹈理论是什么呢？

李：他有个舞蹈理论叫“自然法则”，特点有点像现在的现代舞。比如表现人要倒下去，先要向相反方向挣扎一下。再比如表现母亲来了，孩子很激动，一定要先向后倾，再朝前面扑过去。他在国统区的时候就从事舞蹈研究，创作的舞蹈有《饥火》《思凡》《春的消息》等等，动作很接近自然，譬如表现饥饿，就拍肚子。后来去延安以后，他又发展了秧歌等等。他的《军民联欢舞》，全部用苏联的舞蹈来建构，竞技性很强，每个人出来舞一段，包括“矮子舞”、分腿大跳等，最后是军民集体舞。再譬如《进军舞》，采用了第四野战军的“三三制”冲锋队列编舞。第一排一人，第二排二人，第三排三人，每一条边都是三个人，冲锋的时候，头一个被干掉，还有后边两个，再后边还有三个。《进军舞》借用这样的队列，把现实中的战斗动作改编成了舞蹈动作，表现拼刺刀、射击等等，再配上合唱，效果很不错。在武汉的几个月下来，我真是受益匪浅，从理论上懂得了什么叫舞蹈。吴晓邦说，舞蹈是最年轻而又最古老的艺术形式，原始社会就有舞蹈，劳动结束后就手之舞之足之蹈之。我觉得有道理。

夏：吴晓邦的舞蹈又是从哪里学来的呢？

李：他1929年东渡日本学芭蕾，后又跟江口隆哉学习德国魏格曼派的现代舞，1931年回国。后来，曾在上海举行舞蹈新作发表会，有《拜金主义》《傀儡》《送葬》《黄浦江边》《小丑》《爱的悲哀》等，内容大多是反映对苦难民众的同情。但观众很少，能理解的人更少，局面很难打开。这就引起他的深思，认识到在中国

照搬外国的现代舞是行不通的，一定要本土化。经过长期实践，他形成了自己的新舞蹈艺术，在理论和实践上形成了自己独特的体系。譬如，在理论上，他认为舞蹈的特征是由舞蹈表情、舞蹈节奏和舞蹈构图，即舞情、舞律、构图三大要素构成。在技术训练上，他主张采用“自然法则”，认为现代舞蹈艺术应建立在人体运动的科学方法上，并把呼吸、动作、想象贯穿在教学上，作为舞蹈创作和教学的发酵剂，教学生学会形象思维。对演员表演的特点，他则归纳为形、意、情三个方面。在创作方法上，他主张现实主义，他说：现实主义既是一种创作方法，也是一种艺术道路。

夏：吴晓邦有关于舞蹈的论著吗？

李：有啊！他写过《舞论续集》《新舞蹈概论》，提倡以现实主义为核心的舞蹈创作。“现实主义创作方法要求他们在艺术创作中必须尊重客观真实，认真地深入生活，向生活学习，为生活服务。现实主义的创作方法中人物的典型与真实，既意味着人物的塑造不能脱离人物所处的历史条件和时代背景，使其思想言行具有鲜明的历史特征和时代意识，也意味着必须着眼于人物个性的塑造和刻画。生活中的人物千姿百态，形形色色。在现实生活中不可能有两个完全相同的人，因而在真正的艺术家的创作中也决不可能出现两个完全相同的形象。现实主义的这种特点要求艺术家们从封闭的沙龙或狭小的工作室里走出来，真正到生活中寻找美感，去体验人民群众的欢乐与痛苦。这样我们的创作才真正属于人民。”他还指出，“现实主义绝不等于简单的摹仿生活，甚至抄袭生活。我们对生活真实的再现，是一种典型化艺术化的再现。艺术的真实源于生活的真实，但绝不等于真实的生活。这就是我们提倡的现实主义与自然主义的根本区别。”

夏：但是，舞蹈毕竟有别于戏剧，它的写实必定带有更强的抽象性……

李：是的，我们舞蹈作品中的人物形象不是生活的原型，而是经过艺术手法处理后的“变形”，或夸张、或缩小、或强调、或淡化。现实主义的舞蹈创作并不意味着对其他艺术手法的否定和排斥。舞蹈的确是一种抽象性、抒情性比较强的艺术，但是如果抽象到连说什么也不明白，也就无情可抒，也不知道在抒什么情了……

夏：您说1980年代的现代舞是延续了吴晓邦上世纪二三十年代的“新舞蹈”路子？何以见得？

李：因为吴晓邦曾到全国各地讲学，在北京、上海、四川、江苏、浙江、福

建、广东等省市都作过学术报告，办过舞蹈训练班，同时还著书立说发表文章，热心传播他的新舞蹈艺术理论，并播下了种子，我们这一代的舞蹈编导很多都是他的弟子。1986年，中国舞蹈家协会和浙江、江苏、福建、广东等省市分会及中国艺术研究院舞蹈研究所，苏州文联，曾在苏州主办吴晓邦舞蹈艺术思想研究会，专门探讨了他传播的现实主义的精神，提倡创作上不要模仿外国编舞法，要学习中、外舞蹈资料但不要受其束缚，创作要解放思想、要有个性，生活才是创作的源泉等等观点。这对1980年代现代舞的兴起无疑起到了推波助澜的作用，对从事创作、勇于探索的一些青年舞蹈家有很大的帮助。

夏：除了吴晓邦，还有谁对您创作观念的形成有影响？

李：那可能就是戴爱莲了。她也是我们国家的舞蹈先驱者，1930年赴英国伦敦学习芭蕾舞，曾先后师从著名舞蹈家安东·道林、鲁道夫·拉班等，后来又投奔现代舞大师玛丽·魏格曼。1940年回国后参加抗战，先后创作了《思乡曲》《东江》《卖》《空袭》《游击队的故事》等现代舞。她的这些作品和吴晓邦的舞蹈创作一样，都属于“新舞蹈运动”的产物，为中国舞蹈的发展起了积极的作用。戴爱莲的舞蹈也已经有了一定的情节性，而且内容都是具有现实意义的，只不过她是学芭蕾的，和吴晓邦的舞蹈还是有一点区别。新中国成立后，戴爱莲曾出任第一任国家舞蹈团团团长，第一任全国舞协主席，第一任北京舞蹈学校校长，第一任中央芭蕾舞团团长，中央芭蕾舞团艺术指导、顾问，中国舞蹈家协会副主席，中国文学艺术界联合会委员，国际拉班舞谱学会副主席，联合国教科文组织国际舞蹈理事会副主席，中国舞蹈家协会名誉主席等职，被誉为“中国舞蹈之母”。新中国成立初期，我和舒巧等人也受过她的训练，所以，在我后来的创作中有戴爱莲舞蹈的痕迹也是很正常的。譬如，“文革”后我们重新创排的《奔月》，就在民族舞剧的基础上吸收了芭蕾舞和现代舞等元素，使得表现手法更加多样化。

关于“上海之春”

夏：李老师，我看过您写的一篇关于“上海之春”的文章，对“上海之春”评价很高，请具体谈谈。

李：“上海之春”是上世纪60年代初诞生的，每年春天的时候在上海举办一次音乐节，最早叫“上海之春音乐舞蹈月”。1960年春天，“上海之春”的第一声乐音在上海音乐厅奏响，那也可以说是我个人舞蹈事业的起点。那一届的“上海之春”节目中，就有我参与创作的新舞剧《小刀会》，演出效果堪称完美。后来，毛

主席等中央领导观看了这部作品，给予很高的评价。

夏：您是《小刀会》的导演？

李：《小刀会》是上海实验歌剧院（今上海歌剧院）建立后于1960年上演的第一部大型民族舞剧，属于集体创作，我是编导之一，是当时我们上海舞蹈界积极响应党和政府“大力抓好本地创作”的号召，围绕反帝反封建这一主题，历时半年创作而成的。所以，这部作品得到了党和国家领导人的高度重视，周总理还曾多次亲自参与该舞剧的修改工作。

夏：在艺术上，《小刀会》有什么特色呢？

李：在艺术方面，《小刀会》汲取并融合了许多不同类型的舞蹈元素，如舒巧编的“弓舞”，我编的“盾牌舞”，还有福建的“大鼓凉伞”、苏南民间舞“渔兰花鼓”等等，呈现出盎然的新意。那段“弓舞”曾荣获第七届世界青年学生和平友谊联欢节舞蹈比赛金质奖章呢！1963年，《小刀会》剧组还跟随刘少奇出访朝鲜等国，赢得了高度赞誉。

夏：李老师还有什么剧目在“上海之春”上演？

李：多啦！譬如1964年，音乐舞蹈史诗《在毛泽东的旗帜下高歌猛进》又在“上海之春”推出。这是一台大型歌舞节目，歌和舞结合，相得益彰，令人耳目一新，被誉为“开创舞蹈创作新思路”的佳作。后来推出的《东方红》即主要脱胎于此。经过多次实践，我们取得了很多成功的经验，后来又有多部舞剧作品在“上海之春”上展示，如《椰林怒火》《奔月》《凤鸣岐山》《木兰飘香》等等。可以说，“上海之春”为我带来许多成功的喜悦，给了我源源不断的创作动力和信心。

夏：李老师，您怎么会想起搞音乐舞蹈史诗这种形式的作品？

李：1963年，《小刀会》剧组跟着刘少奇在朝鲜访问时，观看了朝鲜的大型歌舞《三千里江山》，气势磅礴，又很优美，非常震撼。我产生了灵感，回来后就搞了《在毛泽东的旗帜下高歌猛进》，以中国革命的历史作背景，用舞蹈、舞剧的结构和各种手段，把舞蹈与声乐、器乐、朗诵等表演形式结合起来。此剧在“上海之春”推出后，反响很大。后来，周总理看了后提出，要以此为基础，在北京再排一个规模更大的歌舞作品，作为国庆献礼节目，这就是后来拍成电影的大型音乐舞蹈史诗《东方红》。

夏：那么，在北京排《东方红》您参与了吗？

李：当然。当时这个大型歌舞仅舞蹈编导组就有30多个人，组长是胡果刚，我和查列、游惠海等是副组长，还兼执行导演。我们上海去的编导还有李群、程代辉、孔小石等，共同负责一、五、六、八场，我直接负责第五场，即“埋葬蒋家王朝”。

夏：“文革”前，您还搞过哪些作品？

李：1965年排了《椰林怒火》，也是大型歌舞。

夏：“文革”一来，“上海之春”肯定叫停了吧？后来什么时候恢复的？

李：“文革”期间么，什么都被打倒了，“上海之春”当然也戛然而止，恢复好像要到了上世纪80年代。改革开放带来了春天，那时候叫“上海国际广播音乐节”。那是我最兴奋、思路最活跃的阶段，先是复排《奔月》，再就是《凤鸣岐山》《木兰飘香》，包括参加大型歌舞《中国革命之歌》的创作，规模和《在毛泽东的旗帜下高歌猛进》不相上下，技术上则要先进许多……节目一个接一个创作出来，那是我创作最旺盛的时期。后来，“上海之春”和“上海国际广播音乐节”这两项活动于2001年正式合并，成为“上海之春国际音乐节”，以“和平、友谊、交融、和谐”为宗旨，并设有“金编钟奖”，对参赛节目进行评选。

夏：“上海之春”除了给观众带来新节目、好节目，给艺术家建立了一个交流的平台，还有什么作用呢？

李：我觉得，它已经成为上海的一张城市名片和重要的音乐品牌，在很大程度上体现着新中国音乐舞蹈发展的厚重步履与历史文脉。我还感觉到，作为一个综合性的艺术节庆，“上海之春”不仅对艺术创作起到了强大的推进作用，而且增进了上海与各省市艺术家之间的互动、交流和提高。创作交流的频繁带动了文艺评论的活跃，在“上海之春”的各类研讨活动上，大家知无不言、言无不尽，有效地开启了思维、活跃了气氛、促进了创作。这种交流以上海为核心，扩大到华东地区，极大地提升了各地艺术创作的能量和实力，带动了华东地区舞蹈艺术的共同发展。与此同时，“上海之春”给了上海观众欣赏音乐舞蹈艺术的绝好平台，对繁荣上海艺术舞台、提高观众鉴赏水平、夯实舞蹈的群众基础，作出了不可估量的贡献。

夏：作为个人，您通过“上海之春”得到了什么收获？有些什么建议？

李：我深深感到，舞蹈艺术与“上海之春”是水乳交融的，我参与其间，尝到

过艰辛，更体味了欢乐；我为“上海之春”作了奉献，更因“上海之春”得到了荣光。五十几年来，在“上海之春”舞台上，一个个同仁离开了，一批批新秀涌现了。时光在流逝，社会在发展，作为一名舞蹈编导，我深深体会到，编导绝不是单纯的编织，更是复杂的创造。用“创造性精神”不断创造、发展属于本民族的主体舞蹈文化，是我们舞蹈艺术工作者的共同目标。如果上海舞蹈没有民族的特点、没有城市的特点、没有时代的特点，那么上海的舞蹈就会失去生命和活力。愿“上海之春”永远成为舞蹈艺术继承创新的平台，成为催生舞蹈名作和大师的摇篮。

关于文艺体制的改革

夏：新时期的文艺体制改革，李老师可以说是第一个吃螃蟹的人，您的“仲林舞剧团”可是中国第一个以艺术家名字命名的舞剧团啊！

李：是这么回事，上世纪80年代中期，上海要进行文艺体制改革，上海市分管文艺的领导要我带个头。说我编导的几个舞剧在国内外都很有影响，可以考虑以这几个舞剧班子为基础，新建一个团队。我说我得想一想，起个名字，报给上级审批。当时曾想以“林巧舞剧团”“神灯舞剧团”“白玉兰舞剧团”或别的什么名字冠名，但都不满意，后来大家提议干脆就以我个人的名字建立一个舞剧团，搞一个改革试点。

夏：这是好事情啊！仲林舞剧团成立后，有过哪些动作？

李：我们先热火朝天地复排了10个舞剧，在上海举办了舞剧的系列展演。新中国成立以后编创了不少舞剧，整理出来重新编排成为系列，就是我们国家的一大笔财富。之后，仲林舞剧团就在官方的推波助澜下走出了国门。没想到出国演出效果奇好，外商的演出合同一个接一个。仲林舞剧团成立之前我们就几乎跑遍全欧洲，仲林舞剧团成立之后就先是日本，再是我国香港等地，到哪里都受到热烈欢迎。有人说，看到你们这个团，看到这个团名，我们就知道了中国的改革开放程度。

夏：那不错啊！可是为什么没坚持下去呢？

李：原来我们计划从香港演出回来后，休整一下，继续去泰国、新加坡及其他东南亚国家，合同也签了，可是，我们的计划由于国内的政治情况而被取消。仲林舞剧团陷入了困境，光在国内演出，票价很低，是无法维持100多人的演出团队的。当时，我个人的薪水每个月才几百元，我是付不起这么多团员的工资的。于是，我坚决提出，将舞剧团还给国家。之前每一次演出的收入全部上交文化局，