

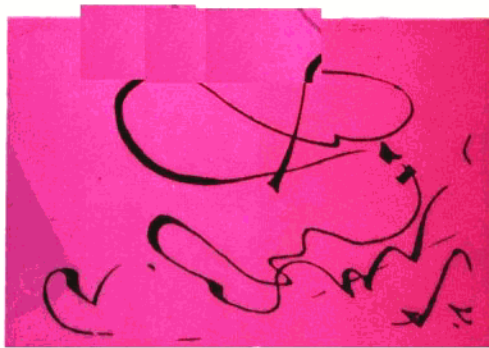


14

舞蹈 艺术



27



目 录

新中国舞蹈四十年

- 老去愈知学不足.....叶 宁 (1)
——写于国庆四十周年前夕

评论·交流·研讨

- 现代意识与现实精神.....兆 先 (19)
——1988年舞坛述评
铺垫在传统与现代的张力中.....于 平 (35)
——龙年舞蹈创作印象
我心中的潮汐.....王 玫 (41)
——我的创作体会或我创作的“体会”
启 步.....盛培琪 (48)
——从课堂到舞台的一次尝试
动作生“风”.....张 苛 (51)

理论与思考

- 舞蹈现象与舞蹈本体.....李炽强 (54)
困境与生机.....张 华 (68)
——关于中国现代舞现实处境的描述
关于舞蹈美学的思考.....余秋雨 (77)
论阿恩海姆“格式塔”舞蹈美学.....王耕夫 (90)

舞 蹈 家

- 舞蹈中求“生命”.....罗雄岩 (104)
——记日本著名舞蹈家美二三枝子

舞 蹈 史

- 《白紵舞》新探.....殷亚昭(112)
——六朝乐舞专题探索之二
图腾舞蹈文化的遗韵.....金 涛(127)
——壮族“蚂蛸舞”初探

各族民间舞

- 苗族民间舞文化价值初探.....沈复华(145)
广场民间舞蹈的基本特征及其艺术优势.....崔世莹(160)

外国舞蹈

- 我在美国的所见、所闻和所想.....巫允明(167)
美国、西德现代舞的今天(二).....欧建平(176)

舞蹈教学

- 建立德智体全面考核标准.....王福玲 李作武(205)

老去愈知学不足

——写于国庆四十周年前夕

叶 宁

今年是新中国成立四十周年，也是五四新文化运动的七十周年。我是五四运动那一年出生在富春江边的一个小县城里的，又是新中国成立后才有比较优越的条件专门从事舞蹈工作。在这两个伟大的纪念日，我感到兴奋，又感到自愧。忽儿想起在这漫长的岁月里，历史已发生了翻天覆地的变化，忽儿又觉得七十年间如反掌，弹指间倏忽过去了。历史是伟大的，个人是渺小的，扪心自问，深感老去愈知学不足。《舞蹈艺术》编辑部约我写点感想，我随着自己跳动的情思，写下几段回忆，说不上是纪念性的文章。

舞蹈与乡情

梁代大文学家吴均的一篇名作中写到：

“风烟俱净，天山共色。从流飘荡，任意东西。自富阳至桐庐，一百许里，奇山异水，天下独绝。”

这是古人所描写的我的故乡的大自然景色。但我刚满十五岁那年就逃婚离家了，直到1985年回乡时住在富春画苑才领略到这天下独绝的奇山异水。这个画苑是八十年代县人民政府为画家叶浅予建造的，它座落在桐君山的半山腰，面向缥碧的富春江流，自东至西一望无际，背依桐君山麓，古树参天，林密竹茂。桐君山是我儿童时代常去玩耍的地方，那时山顶上只有一座破旧的桐君庙，庙前的宝塔上杂草丛生。如今处处已换上新装，并修建了

历史文物陈列室。在临江的“江天极目”阁内，一幅长约三十余米的巨卷壁画《富春山居新图》醒目的出现在人们的眼前，这幅画是经过十年创伤后，得到第二次解放的浅予老人花了四年的心血献给家乡人民的一幅新作，色彩缤纷，新意盎然，正如他自己写下一首《吟桐庐》七律：

桐君苍翠峙大江，放眼富春天地宽，
远接层峦连天月，近邻高坝锁严滩。
长桥飞架车轮滚，拖驳逐流马达唱，
昔日子久凝神处，江岸处处换新装。

当我随着浅予老人步入富春画苑的画廊，那里一排四室挂满了他的作品，我一眼望去即被那些琳琅满目的舞蹈画所吸引，我几乎高兴得手舞足蹈，忘乎所以的说东道西。这些画和舞都是我非常熟悉的，没想到竟随着画舞老人来到了我们的家乡。我在多姿多式的舞蹈速写和舞蹈彩墨画的画廊里徘徊良久，回想起半个世纪以来，尤其是新中国成立后中国舞蹈步入舞台艺术的光辉成就，在眼前的画面上可以看到许多舞蹈精品的舞姿翩翩，令人赏心悦目。

叶浅予的舞蹈画，善于抓住舞蹈过程中一瞬间的动态，把激烈活动中的一个姿式突然固定住，而这个姿式却又是最有特点、性格的一刹那。有一张《快乐的啰嗦》，画面上的身体是倾斜的，重心悬在体外，似乎要倒却又觉得他不会倒，妙就妙在这一神态的动感仿佛连舞蹈的速度都表达出来了。“文革”后他画了一张《红绸舞》，和他五十年代画的大异其趣，我告诉他有的舞蹈演员说画里的舞姿不象红绸舞了，他爽朗地笑了起来，他说这是画我自己的心境，是想象中的创造！他常说：舞是舞，画是画，有些舞姿具有画意，可以变成画，有的则没有画意，不入画。他说：我把舞蹈家所创造的形象，通过画笔记录下来进行再创造，成了人们另一种美的享受。欣赏舞蹈与欣赏画中的舞是两回事，是两个范畴，两种审美观，两种审美趣味。浅予老人把他绝大部

分作品，以及他多年珍藏的大量名贵的画册，留给了富春画苑。如今桐君山已成为国内外游览参观的名胜之地，我们这一时代丰富多彩的舞姿也随着这些名画走向世界。

叶浅予说他画画是小时候从画龙开始的，他所说的“龙”是家乡的龙灯舞。说起民间的艺术，我们那个县城也数得上“天下独绝”，龙灯、狮子、高跷、露台、竹马、流星、的笃班（现在的越剧）、绍兴大戏等等应有尽有。就说龙灯吧，我小时看到过的就有：敲草龙（“敲”土音念kao）、狮毛龙、桥龙、石灰龙、过时龙等，其中狮毛龙的舞技最高，它的绝招在于“盘龙”时，龙头昂得很高，一节节龙身顺着往下盘，最后形成一个锥形；还原时必须龙头先出来，要求龙身始终保持不散，也就是耍龙人都得在原定的圆周内跟随龙头回旋，这个场面最好看，好象一条活龙平地徐徐而起，这种“盘龙”的功夫以后就不再多见了。至于跳狮子，我印象最深的是那种经过改革的小狮子，那是一群男学生专门与传统的大狮子挑战的，狮子头扎得很轻巧，眼睛改用手电筒。小狮子不但可以连打几个滚，而且起、卧、奔、跳，摇首幌尾，花样翻新，尤其是在放火花逗弄它的时候，表演出十分稚气和顽皮的模样，有趣极了。那时狮子、竹马、的笃班这些人少的玩艺，只要放一串鞭炮，给挂上一块红布，就可迎接到家里来表演。竹马是由八个少女扮演，唱一段跳一段，摆出各种图样。最精彩的是小马夫是个六七岁的男童。最后所有竹马都下场了，只有一匹在场上东窜西奔，昂首踢足，小马夫手执小马鞭，颠颠颠颠的跑着，怎么赶也赶不下去，我当时的心态出现了“内模仿”，这个感觉，至今记忆犹新。我那时对这些民间歌舞是最热心最忠诚的小观众。我们现在常提到民族的审美心理，往往是在生活环境中不知不觉形成的，不过审美心理并不是一成不变的，而是随着时代的演变而变化。当我们对舞蹈这门艺术还一无所知的时候，我们在时代的洪流和生活环境的变迁中，广泛的吸收和

储存，以致培育和催化了艺术细胞的萌芽。

我上小学的时候，我们那个县立高小已实行新学制了，入学时读的就是白话文，唱游课教的是黎锦晖的儿童歌舞。我们有四五个女孩子被老师选为歌舞苗子，什么《葡萄仙子》、《麻雀与小孩》、《月明之夜》、《小小画家》等等都给我们几个排练，我们所有的课余时间都围着这个新式的女教师转。这些拟人化的歌舞启发了我的想象力和对大自然的情趣。不过在我的记忆中最尴尬的是那件超短裙的舞衣，我那时穿的是又长又肥的老式裤子，腰身要叠起来用裤带系住，裤筒一直要卷到大腿跟上才能穿上这时髦的舞衣，且不说肚子突出一块有多难受，而且表演时老是要提防裤腿掉下来，当然表演不好。每次演出完了，教师埋怨家长守旧，家长责备学校伤风败俗，双方不满意说明了那个时代的新旧观念的矛盾。1950年中央戏剧学院舞蹈团在北京演出舞剧《和平鸽》，一群鸽子穿的也是超短裙，那时还没有长统尼龙袜。1951年文艺整风批判《和平鸽》，喊得最响的一句话是“大腿满台跑，工农兵受不了。”我当时已是戏剧学院的舞蹈教师，曾参加《和平鸽》小鸽子的群舞，我坐在许多教师中间虚心听取批评时，不由得联想到小时候穿那件舞衣的尴尬心情。批《和平鸽》主要批判戏剧学院的领导，批“盲目崇洋”，批“芭蕾舞”，实际上这个舞剧的主题思想是响应世界和平运动，表现手法是象征性的，与“盲目崇洋”无关，也不完全是芭蕾舞。记得当时的教务长光未然同志理直气壮的说，若干年后工农兵会受得了的。这句话现在不已经验证了吗？

回到1985年我住在富春画苑时，浅予老人曾率领叶家亲属游富春江，那正是十月金秋季节，大家乡情浓浓，兴致勃勃。我们登上了严子陵的钓鱼台，到了激流迂回的芦茨湾，还步行到一个小村庄，当我随着大家走进挂着茆坪生产大队部牌子的一座旧楼时，我忽然觉得这个地方似曾相识，当楼主人拿出一件埋藏了多

年的雕刻品请叶浅予鉴定时，我却环视这座楼的前后左右，当我发现从后门望出去是一条崎岖的山路，我即判定这正是1938年春我们在这座楼里排练抗日歌曲的地方，浙东游击队正是从这条山路走过的。我那时已从浙江湘湖乡村师范毕业，分配在沪杭线上一所小学当教师，“八一三”上海事变，学校停办，我与两位年长的教师步行十数天回桐庐。当时全国人民抗日情绪高涨，青年人更是热血沸腾。听说县里办了个抗日政工队，立即奔赴茆坪，与小学时代几个文艺活动的积极分子开始排练《放下你的鞭子》、《流亡三部曲》、《大刀进行曲》等激情沸扬的抗日歌舞，说是排练，实际上凑在一起议论一下就出发到各乡宣传演出去了。我只记得我们走到哪里演到哪里，观众密密麻麻的围着看，我每次演完《放下你的鞭子》，乡亲们真以为我们是从被日寇占领的东三省逃出来的卖艺人，铜钱、铜板象雨点似的朝我丢过来。我立即擦干眼泪站起来指挥大家唱“大刀向鬼子们的头上砍去……”。我们就这样一天不知走多少路，演多少场！这段演出（时间很短）在我的情感上留下了难忘的印象，可是对整个政工队的上下关系以及其他部属根本无心顾问。没想到三十年后在“文革”中竟成了我的“严重”问题之一，把我单独关在一间冷屋里审查，我绞尽脑汁连队长的名字也交待不出来。最后一个造反派似乎颇有“见识”的申斥我，你至少犯了宣传“国防文学”的罪，真叫人啼笑皆非。当我正在那里追忆往事，忽听得大家在欢笑声中向楼主人告别了，我的思绪也回到了欢乐的现实。我离别富春画苑那天，浅予老人和叶家亲戚送到门口山坡上，望着我乡情恋恋的步下桐君山石级，他老人家突然冒出一句嘱咐小孩的桐庐土话和我开玩笑，把大家都逗乐了。这时我的心境上仿佛出现了一条夕阳中的彩虹，悬挂在富春江上空。

舞蹈与我结缘

四十年代中期，我与舞蹈结缘完全是偶然性的，不过偶然性中也有一定的必然性。1943年秋，我在贵阳贵州广播电台做音乐唱片播音员，那时我在重庆国立音乐学院主修钢琴已通过了中级考试，成绩优异，由于多种原因离校谋生。在贵阳，我第一次为吴晓邦舞蹈表演会担任钢琴伴奏，那次他只带了两个学生，一是游惠海，一是伍依文（女）。记得《思凡》、《饥火》、《网中人》、《丑表功》、《生之哀歌》这些作品都是由吴晓邦自己表演的。虽然我当时对现代舞很陌生，鉴赏力低，不能完全理解，但给我一个启发，原来舞蹈是一门严肃的艺术，是现实生活的一面镜子。吴晓邦和盛婕1945年赴延安，解放前我和他们接触少。

1944年冬，一个偶然的机遇，我在叶浅予的画展上看到他，这位堂叔父，我小时候见过，但他不一定认识我了。当时我刚从贵阳疏散到重庆（日寇已占领独山），病贫交困，穿一件满身油污的破棉大衣，我在画廊的角落里看到他留着两撇儿小胡子，神采奕奕，忙于接待宾客。良久，我才鼓着勇气走到他身边，出乎意外的他竟接着我说：早听说你在学音乐，太好了，戴爱莲正需要一个钢琴伴奏，还掏出一点零钱塞在我口袋里，我几乎高兴得眼泪汪汪。于是我就随着他们先到了北碚松林叶浅予的画室，然后和戴爱莲（那时我称呼她婶婶）一起步行五六里地到草街子古圣寺陶行知育才学校。从此，大约有四年时间，我断断续续的在她身边工作，使我不知不觉被潜移默化的化入了舞蹈世界。

我到育才后的第一个印象是：这个学校不象一般学校，除了附属小学实行班级教学外，其它七个专业组——社会、自然、文学、戏剧、美术、音乐、舞蹈各自为政。育才不做纪念周，不挂国民党党旗，不唱国民党党歌，不作八股式的训话。实行陶行知的主张“生活即教育，社会即学校。”古圣寺的自然环境如入世外桃源，而育才的教学活动却面向整个社会。学生大多是从慈幼院、孤儿院挑选出来的天才儿童，教师是来自五湖四海的专家和中

青年知识分子，学生把学校当作自己的家，把教师称为大哥大姐，师生在生活上一律平等，有了粮食吃干饭，粮食少了吃稀饭，“瓜菜代”是常有的事。大家心里都有个默契，那就是“同丹共济”。教师没有聘书，没有制约，没有工资，自觉自愿体现陶行知主张的“创造的教育”。那时我并不知道育才有党支部，是中共南方局直接领导的，支部书记是社会组的教师廖意林（意姐），她是一位和蔼可亲的好教师，在“文革”中被迫害跳水自尽了。

在古圣寺，我和爱莲师挤在一间大约五平米的小房间，朝夕相处。那时舞蹈组刚创立，只有隆正秋、彭松、黄子龙、吴艺（女）四人。古圣寺大门口广场上有草台，已铺上极其粗糙的地板，一架老掉牙的钢琴有好些黑白键都不出声了，我竭尽全力也弹奏不出好的乐曲。那时社会上常邀请爱莲师表演舞蹈，基本训练的课程并不经常。记得我第一次为她表演《俄罗斯民间舞》伴奏，提琴手是杨秉荪。那是在中苏文化协会礼堂纪念苏联十月革命节的晚会上。这个礼堂风很大，幕一拉开，琴谱被吹跑了，我立即镇定慌乱的心，凭着记忆弹下去，幸好杨秉荪的提琴奏得出色，总算没出破绽。爱莲师的表演在观众热烈鼓掌下多次谢幕。

1945年春，戴爱莲带我们去化龙桥参加纪念新华日报创刊七周年的活动，我们看到了从延安来的新秧歌舞和四个小秧歌剧，大家很兴奋，回到育才即由戏剧组、舞蹈组、音乐组联合发起闹秧歌，平静的古圣寺一下子热闹起来。每天早晨由音乐组的庄大哥敲起锣鼓点儿，大家自由参加，在广场上学习秧歌舞步。爱莲师热情最高，带领大家边唱边舞：

“正月里来是新春，
赶着那猪羊出了门，
猪啊，羊啊，送到哪里去？
送给那英勇的八路军。”

她还编了《朱大嫂送鸡蛋》的歌舞，由吴艺表演；彭大哥和戏剧

组女生胡奉文排练《王大娘补缸》，填了新词；隆大哥组织排练《打连响》、《彩船》、《花灯》等四川民间歌舞，其余的人都动员起来扎花灯。春节到来，育才秧歌队先在校门口广场演出，周围的老乡们都闻风赶来，好象看庙会一样热闹。接着秧歌队日夜出动，闹遍了附近村庄，老乡们一个劲儿夸奖新秧歌好，把新词儿记下来，传唱开了。闹了几天几夜，大家又是兴奋又是疲劳，心里说不出来的高兴，好象做了一项神圣的工作。

之后，叶、戴带了彭松到成都、川北、西康等地采集边疆舞蹈去了，我留在古圣寺参加了意姐领导的办农村识字班工作，我和徐和（徐迟的姐姐）、梁文若（文学组教师）一组。意姐和我们一起学习毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，意姐对我倍加关心，可我那时的政治敏感性差，只是对识字班的工作做得很认真，很出色。后来我还写了一篇中篇小说《甘老头》交给了徐迟。

1945年8月，抗日战争胜利了。彭松先回来，叶、戴到11月中旬才回到重庆。他们带回来许多音乐、舞蹈素材，开始筹备边疆舞演出。把已经流散的舞蹈组成员找回来，还吸收了八个小孩参加排练。在重庆还通过新疆同乡会的关系，学习新疆舞，我印象最深的是祖孙二人（名字忘了）为我们唱了许多新疆民歌，那个青年人会即兴跳舞，姿态优美，表演诙谐，步法越跳越丰富，这种民族的生活情趣，实非一朝一夕所能学到。我们又到重庆南岸边疆学院去采访，看到几个戴面具的西藏舞。印象最深的是一对姐妹跳的“拉萨踢踏舞”，步法有规格，表情严肃，声调响亮，看来好似宫廷舞蹈。戴爱莲和彭松开始编排舞蹈节目，叶浅予设计服装，我主要还是负责音乐。

1946年早春，育才学校迁移到化龙桥红岩村，紧靠八路军办事处的一幢楼房（据说是刘家花园的主人捐助的），院子里有小桥流水，桃李争艳。我们有了个舞蹈教室，后边靠山还有个小小礼堂。大部分边疆舞蹈是在这儿排练的，记得有彭松编排的《嘉戎

酒会》、《端公驱鬼》，戴爱莲编创的《巴安弦子》、《春游》、《甘孜古舞》、《新疆舞曲》、《马车夫之歌》，以及《瑶人之鼓》《哑子背疯》等等。藏族同胞表演了《吉祥天女》（藏戏中的一折），和《拉萨踢踏舞》两个节目。3月6日起在青年馆、国泰戏院连续公演，海报是叶浅予亲自设计的，上写“边疆同胞欢聚一堂，千载盛事陪都壮观”。演出轰动了山城观众，场场客满。开演前我们在后台，也听说有冲剧场的事，但前台经理徐韬（戏剧家）是个很能干的人，保证了秩序稳定。后来听浅予叔叔讲，这次演出是和重庆市市长贺耀组打了交道的，他提出的条件是要为市政府义务演出一场，招待外交使节，并同意免去上演税。在重庆演出结束，又被沙坪坝南开大学、青木关音乐学院（我的母校）邀请演出。在青木关几乎闹出一场武斗，附近一个中学的一群恶棍，来势汹汹的冲击演出，因我们是受音乐院“山歌社”邀请的。幸好当时在青木关滑翔总会工作的朱金楼（画家，叶浅予的朋友）穿的是空军的衣服，由他出来制服了这群恶棍。在那时，唱民歌、跳民舞实际上是和民主进步活动联系在一起的，“山歌社”是一个进步的音乐组织。

1946年4月，叶、戴接受了到美国讲学的邀请，立即要去上海。爱莲师把舞蹈组的工作交给了彭松和我，我们在冯亦代的寓所匆匆忙忙的结了婚。第二天就带了舞蹈组八个孩子回到红岩村。我婚后接二连三的生病，舞蹈组的教学工作主要由彭松担任，我在一旁起到点协助作用。彭松为孩子们创作排练了《乞儿》、《猴戏》、《弃婴》、《火苗》等舞蹈，这些舞蹈不是一般的儿童舞蹈，而是儿童的艺术舞蹈。这几个作品是育才经常演出的，1947年在上海兰心剧院与戏剧组、音乐组联合公演，田汉同志曾夸奖彭松，说他不愧为名师的高足！

可是好景不长，1946年下半年，国民党撕毁了政治协商会议的协定，发动了国内战争。我在重庆街头目睹新华日报社被捣

毁，大量的书籍、报纸从窗口扔出来，警察特务包围现场，人民群众莫不义愤填膺。不久八路军办事处也撤离红岩村。之后，育才学校被特务包围，进行全校搜查，并被勒令驱逐出境。1947年春，我们随学校迁到上海大场，那时陶行知先生已去世，师生生活无法维持。戴、叶又远在国外，我们怎么办？

一所奇特的中国乐舞学院在上海昌平路“大众殡仪馆”办了起来。这件事的功劳在于朱金楼（我们称呼他朱大哥），这位画家素来热心民主进步的乐舞工作，殡仪馆的经理是他二弟的岳父，他二弟是副经理，经过朱大哥的周旋，两位经理居然同意将大厅二楼（计约六百平米）借出，分文不收，还每月捐助大米二担接济，这在十里洋场的上海，仿佛是《天方夜谭》中的神话！

说是“学院”，实际上常住那里的工作人员只有五人：隆正秋、彭松、叶宁和“山歌社”的郭乃安、肖晴。王克芬、袁春是从演剧队来的学生，也住在那里。由于民歌、民舞（边疆舞）在当时的号召力很大，因而我们联系的群众相当广泛。舞蹈方面设本科和团体班两种，本科主修芭蕾基本训练，由隆正秋教；团体班主要学边疆舞，是普及性的，由彭松和我负责。于是楼上歌舞喧天，楼下哭声凄凄（灵堂）；楼上人群挤挤，楼后却停放了几千口棺材，这就是这所乐舞学院的奇特性。

普及边疆舞的工作越搞越大，许多学校都成立了舞蹈组，后来干脆把我们请到学校里去教，记得交大、同济、复旦、大同、沪江、大夏等都去过。那时学生们已不太满足学边疆舞了，我们就编了《团结就是力量》等新的集体舞，于是在广大进步学生中，舞蹈起到了团结、联系、鼓舞作用，以利于当时反饥饿、反压迫、反内战的学运高潮。因而乐舞学院受到了国民党当局的注意和监视，要求到教育局备案（即登记），我记得是朱大哥去办手续的，正式定名私立中国乐舞学院，院长戴爱莲。

与此同时，我与彭松借爱莲师不在国内的名义免费到巨鹿路俄国芭蕾舞教师叔可夫斯基那儿去学芭蕾。那时不象现在，我们到处开展舞蹈普及工作没有分文“劳务费”，向谁要劳务费呢？都是些穷学生。我们经常啃着大饼油条去工作，去上学。在那儿学芭蕾的中国学生有胡蓉蓉、丁宁、游惠海，还有外国学生。我经常搭游惠海的自行车去上课，基础差，又瘦得皮包骨头，技术上跟不上，好在教师对免费生要求并不严格。同年11月，叶、戴从美国回来，我们把他俩接到乐舞学院。爱莲师为我们教了一个来月的舞情、舞律，她自己击鼓伴奏。我对这两门课程很感兴趣，舞情主要练习身体的放松和感觉；舞律要求在一个假设的空间，用身体表现出各种线型的连接，这对于舞蹈者理解人体在时空间运动的美的规律和有节奏的感觉是极好的练习，虽然授课时间很短，但至今我以为这种练习对表演中国舞蹈比芭蕾更为有益。1948年初，叶、戴离上海到北平，随即我和彭松也到北平协助戴又工作了一段时间。同年夏初，我们到了华北解放区。

我与舞蹈结缘，可以说是先知后行，这个“知”是指一知半解，由于在作音乐伴奏工作时，我有更多机会欣赏吴晓邦、戴爱莲的作品，尤其在古圣寺时，爱莲师那里有许多英文舞蹈杂志，我大体上能看懂一点，经过她的指点和讲解，我懵懵懂懂了解到原来舞蹈世界这么大；后来我开始实践了，觉得自己理解力比较强，本来这是个“优越”条件，但那时一则是战争时期，二则求知欲薄弱。虽然和舞蹈结了缘，但舞蹈细胞在发育中尚未开花。

一门学科的反思

1949年新中国成立时，我已到了三十而立的年龄。国家的性质发生了质的变化，社会主义和平建设时期到来。尽管在这四十年中，走过了曲折的道路，尤其是十年动乱的心理创伤难以磨

灭，然而从总的来说，中国舞蹈事业的发展和成就是令人兴奋的。解放后的前十七年，我虽然担任了一些业务上的中层领导工作，但我的心始终悬挂在中国古典舞这门学科的建立上，在困惑、烦恼、矛盾中上下求索。我在这个小标题中用了“反思”二字，意思是我不是，也没有资格对它作出全面的审视，而只是个人的一段回忆与思考，也可说是“自我审察”。

五十年代在文艺上是强调向民族传统学习的时代。最早倡导从戏曲中学习中国古典舞的是欧阳予倩，他是一位博学多才的学者，既有深厚的传统艺术根底，又是“五四”新文化运动中提倡新演剧的首创者。一度我在他领导下工作，受到他的青睐，常被约到他家里听他唱昆曲，看他边唱边讲舞蹈表演的身法，以及舞蹈和戏曲的历史渊源。我被欧阳老丰富的艺术经验所倾倒，并诱发出一个愿望，是否能从戏曲中把古典舞独立出来，形成一门新的学科呢？这个愿望和当时的领导思想是一致的，所以很快就成立了一个七、八个人的研究小组，责成我负责。由欧阳老出面请来了韩世昌、白云生、马祥麟、侯永奎、侯玉山、高连甲等昆曲名师传授。自1950年至1953年，我在学习、思考和调查研究中逐渐产生了一些想法，我觉得首先要深入学习，“不入虎穴、焉得虎子”；同时要下功夫探求舞蹈技法规律：“拨茧抽丝、鞭辟入里”；然后要加强创作，从唱做念打中剥离出来，创造新的古典形式，只有在这个基础上才能改造和丰富科班训练。戏曲以八百年的历史完善了它的体系，我们至少也得十年八年才能逐渐完善起来。但没想到舞蹈发展的形势来得这么快！创办第一所中国舞蹈学校已提到日程上来；更没想到学习苏联芭蕾和学习社会主义“先进经验”并举起来，在创办学校的过程中，出现了“居高临下”的起势，被任命为古典舞教研组长的我，就开始进入了矛盾重重的包围圈。

从1954到1956的两年中，我在许多学术问题上陷入了困惑。

痛苦而又无力辩解的状态。在学校筹备阶段的四个月教育训练班时期，我们又请来了上面提到的那些戏曲名师，由苏联专家伊丽娜给大家（包括古典舞组的学员）讲解芭蕾舞教材的结构方法。当时戏曲老师对芭蕾很陌生，也不感兴趣。我在束手无策的情况下借鉴了芭蕾的结构方法，但我们仍保持了古典舞的技法，如用正步、丁字步、八字步、踏步等作为基本步法上的练习；用商羊腿、探海、斜探海、射雁、卧鱼等曲线姿态和手眼身法步的配合。我们改用了音乐伴奏，由马祥麟用音乐编出了舞蹈组合，学员在音乐的感受中自然流露出舞蹈的风韵。从戏曲中走出这第一步，在当时是非常不容易的事，我感到比较满意。但没想到这个起点却在另一方面埋下了隐患。

1954年秋季，北京舞蹈学校成立了。古典舞课程已全部由年轻教员担任，他们都参加芭蕾进修课，相比之下，古典舞教材显然是单薄了，于是各种意见纷至沓来。当时教员中如李正一、孙颖，和后来调到学校来的栗承廉、唐满成对中国艺术各方面的修养比较重视，能够理解这门学科的建立绝不是一蹴而就的，不可硬搬芭蕾，而实际上在低年级的课程中已逐渐增加了芭蕾的练习。当年冬季，我独自去杭州访问盖叫天大师。我每天沿着西湖，顺着金沙港的曲折小道到他家去，在一间陈列着许多古玩和中国字画的大客厅里，听他讲舞蹈的法度和创造的化境，娓娓动听，生动有趣（见拙作《访问盖叫天记》1956《舞蹈通讯》六期）。1955年我们教研组发起了古典舞创作，我的《惊梦》、唐满成的《东郭先生》、栗承廉的《春江花月夜》等，都参加了全校学生的实习公演，为古典舞从戏曲中“化”出来又迈进了一步。同年寒假我又去上海访问学习，好不容易请来了“传”字辈的沈传芷、华传浩、汪传芳等五位大师。欧阳老得知这个消息非常高兴，亲自组织了一场南北昆曲大会演，使我们欣赏到许多即将失传的精采节目。可是在我们学校却受到了冷淡的接待。这时，在我

的心理上仿佛预感到有什么不祥之兆！

1958年上学期，一场对古典舞的“大会诊”的阵势摆出来了，其阵势之大包括了古典舞、芭蕾舞两个教研组的全体教员和音乐伴奏，还请来解剖学专家。会议是校领导主持，外国专家参加，就中国古典舞教材的整理和编制进行了激烈的争论，反映了中西两种艺术观、美学观的撞击。这本是一个复杂的学术问题，但开出来的“药方”却极其简单，将一些技术动作进行了解剖分析，要按芭蕾的标准进行“科学化系统化”的改造。我喜爱芭蕾，但我竭力反对这种简单粗暴的做法。然而在那时人们的头脑里政治和艺术是混合体，“先进经验”势不可挡。（参见拙作《谈整理研究中国古典舞蹈中的几个问题》1956《舞蹈学习资料》十一辑）。多年来我愿作“驯服工具”，可是我在许多方面又是“不驯服”的，犹如希腊悲剧中的人物充满了自我矛盾。因而我不得不离开了北京舞蹈学校。

当时，我和瞿希贤、叶浅予同住一个大院，我那心灰意冷的情绪被他们发觉了。浅予叔叔对我讲，中国的舞蹈没有象欧州芭蕾舞那样的戏剧传统，要走音乐和舞蹈相结合的道路。瞿希贤约我和她同去朝鲜，同行者还有词作家金帆。我们在朝鲜志愿军总部的接待下，跑遍了整个北朝鲜，到了板门店，到了上甘岭，见到那些守卫在三八线上的可爱的战士，我们说，你们辛苦了，他们严肃的行个军礼，说“为人民服务”！我心里一动，深感自愧。在平壤，参观了历史博物馆，深感中朝两国一衣带水，在文化历史上交流亲密。我们又看到了朝鲜古典剧院的演出，参观了国立舞蹈学校，他们在发扬民族舞蹈上作出的卓越成就，使我钦佩之至。从朝鲜回来，我急于想工作了。那时吴晓邦、盛婕主持中国舞蹈艺术研究会工作，我登门求教，没想到他们很理解我的心情，不但把我调到了舞研会，还批给我四百块钱，支持我搞一个古典舞实验室，我又一次被感动得眼泪汪汪。在这个小天地里，真正