

舞

舞

舞

吳曉邦談藝錄

舞

舞

舞

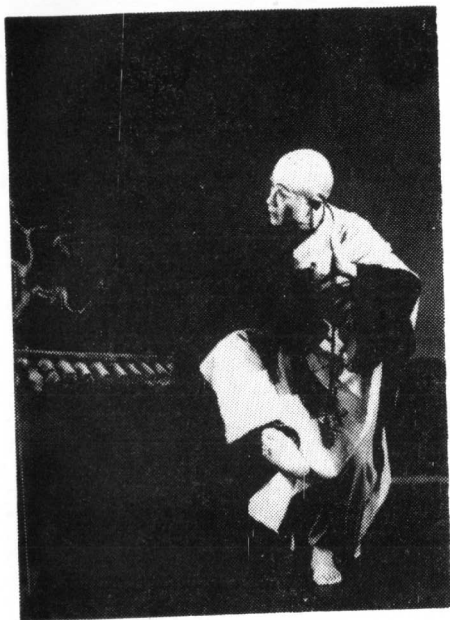


# 吴晓邦谈艺录

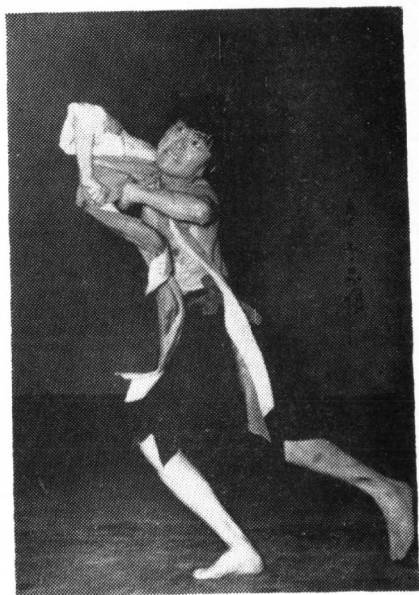
中国文联出版公司



吴晓邦



1960年表演的《思凡》  
(作于1942年)



1942年创作演出《饥火》



《丑表功》  
(作于1939年)



1957年创作表演的  
《渔夫乐》

# 目 录

## 第一部分

- 一、揭开中国新舞蹈的序幕 ..... ( 1 )
- 二、“古为今用”“洋为中用” ..... ( 13 )
- 三、确立新的舞蹈艺术观 ..... ( 17 )
- 四、舞蹈美 ..... ( 26 )
  - ( 1 ) 舞蹈美的产生及其曲折发展
  - ( 2 ) 自然美和社会美
  - ( 3 ) 美和传统
  - ( 4 ) 生活美、艺术美的欣赏与评价
  - ( 5 ) 舞蹈美育
  - ( 6 ) 关于真善美
  - ( 7 ) 美和人生
- 五、舞蹈和舞蹈科学 ..... ( 47 )
  - ( 1 ) 动的科学和动的艺术

- (2) 从心理活动谈起
- (3) 关于舞蹈的学科研究的图表
- (4) 深入到科学的理论概括中去
- 六、舞蹈基础资料理论分科上的问题 ..... (55)
  - (1) 学习舞蹈基础资料理论中的问题
  - (2) 舞蹈史和舞蹈基础资料理论的关系
  - (3) 歌舞者由乐奴到职业伎人的过程
  - (4) 应该怎样研究划分与比较舞蹈资料
  - (5) 如何在生活情感支配下掌握舞蹈资料
  - (6) 基础资料理论研究中的民族意识
- 七、学习中国舞蹈史的要求 ..... (68)
- 八、民族舞蹈家要重视各自民族历史资料的学习 ..... (79)
  - (1) 对各自民族的历史资料的学习
  - (2) 各民族舞蹈中基础资料的问题

## 第二部分

- 一、舞蹈学科初议 ..... (89)

|                                    |        |
|------------------------------------|--------|
| 二、舞蹈基本理论及其它 .....                  | ( 92 ) |
| ( 1 ) 舞蹈的综合性                       |        |
| ( 2 ) 舞蹈的特征和它的属性                   |        |
| ( 3 ) 舞蹈艺术教育                       |        |
| ( 4 ) 关于编导人才的培养                    |        |
| 三、舞蹈应用理论分科的研究 .....                | (104)  |
| ( 1 ) “托物言志”或借物抒情                  |        |
| ( 2 ) 刻划人物                         |        |
| ( 3 ) 情感是文学、绘画、音乐、舞蹈都<br>具有的共同基本特性 |        |
| ( 4 ) 关于“集体舞”                      |        |
| ( 5 ) 神话传说、寓言童话舞蹈                  |        |
| ( 6 ) 提倡“舞蹈小品”的创作                  |        |
| ( 7 ) 教学理论                         |        |
| ( 8 ) 评论、理论                        |        |
| 四、闯过理论创作的大关 .....                  | (112)  |
| 五、舞蹈作品的民族精神与民族特色 .....             | (122)  |
| 六、理论教学 .....                       | (126)  |

|                                   |       |
|-----------------------------------|-------|
| 七、再谈想象力的培养 .....                  | (132) |
| 八、怎样写好舞蹈习作的台本 .....               | (136) |
| 九、如何组织舞蹈的习作课 .....                | (139) |
| 十、舞蹈艺术上的三个元素 .....                | (144) |
| (1) 气                             |       |
| (2) 意和形                           |       |
| 十一、舞蹈的创作 .....                    | (157) |
| 十二、独创性、人物形象和其他 .....              | (163) |
| 十三、舞蹈动作的艺术 .....                  | (168) |
| 十四、舞蹈的题材、体裁、形式、式样、手<br>法和构图 ..... | (172) |
| (1) 题材与体裁                         |       |
| (2) 形式                            |       |
| (3) 式样                            |       |
| (4) 手法                            |       |
| (5) 构图                            |       |
| 我和舞蹈(后记) .....                    | (182) |

## 第 一 部 分

---

### 一、揭开中国新舞蹈的序幕

“九·一八”是我国现代史上遭受日本帝国主义任意宰割与蹂躏的开始。中国人民不甘屈服，反抗的火种埋在每一个爱国者的胸中。1931年冬，我也怀着一颗“火种”，从日本回到了祖国，创办了“晓邦舞蹈学校”，开始了我的舞蹈艺术活动。当时由于我爱好新文艺，常与话剧界、电影界的人士交往，因而结识了很多进步的文艺工作者，与这些人交成朋友。当时我被一派新文艺的思潮笼罩着，我迫切地感到需要树立新舞蹈艺术思想。所谓“新”的意义就是站在劳苦大众的一边，反对帝国主义、殖民主义、封建主义和旧文化的禁锢。我的艺术观形成之始就与那些迎合市民趣味的纯娱乐性的歌舞站在两条道路上。由于我反对舞蹈艺术商品化，反对把舞蹈当作出卖妇女色相的商品，因此没有和为资

本家服务的舞厅、酒吧间的舞蹈同流。

我以自己的舞蹈活动，把中国的新舞蹈引入剧场艺术的范围，通过剧场来发表我在探索人生的道路上的主张，争取创作与演出的自由。我挣脱着压迫个性的层层阻拦，为新舞蹈艺术争取地位，也用民族责任感去呼吁全国爱国的舞蹈家们，掀起一个新的民族舞蹈运动。剧场决不是赚钱和艺术家出卖灵魂的场所；剧场应是舞蹈家展览自己思想和作品的场地。当然在旧社会，艺术家也得活命，通过剧场活动的收入维持生活。

30年代，我紧跟在革命的话剧界和电影界的后面，去创造反映中国现代生活的舞蹈。那时中国还没有舞蹈家，只有一些教授爵士舞和交际舞的老师。而且那时的一些歌舞团体，并没有专门的舞蹈业务。有些团体为了赚钱便追随于美国百老汇的大腿舞和一些庸俗趣味的歌舞，有时也向外国的舞蹈教师学些爵士舞、欧洲民间舞、踢踏舞等来上演，根本谈不上用舞蹈去探索人生。而我成立的“晓邦舞蹈学校”，有别于当时歌舞团的做法，完全与那些歌舞团的性质不同。正因为我的舞蹈活动，是继“五四”新文化运动后，在文学、音乐、绘画、话剧等出现的新局面中创建的，所以我取名为新舞蹈。这个“新”字正是为了区别帝国主义、封建主义的旧舞蹈而加的，形成新与旧的鲜明对比。

“新”是我的动因，我要和半封建、半殖民地的商品化的旧舞蹈划清界限。但推动我追求新舞蹈艺术的另一个动力是来自依莎多拉·邓肯的影响。我在读美国舞蹈家邓肯的自传前，是学习芭蕾舞的，她的自传使我对芭蕾舞发生了动

摇。她的自传写得很好，从中能看到她的为人。我深深地为那种爱自由，敢于从旧有的单纯的艺术形式中解脱出来的无畏精神所感动。她所以能成为一名革命浪漫主义的舞蹈家，同她的那种以斗争求进取的艺术思想是分不开的。一度人们称她的舞蹈为自由舞蹈，因为她不依据过去芭蕾舞的程式进行表演，而是从音乐中吸取灵感，进行舞蹈的创造。她精心研究音乐家乐曲中的乐想，集绘画艺术中画家的意想，努力用她的想象去创造抒情舞蹈。她是一位绝顶聪明的艺术家，她完成了舞蹈艺术中前人所未作过的壮举。从邓肯以后，舞蹈才成为一种既综合而又独立的艺术，一种需要有高度思想的艺术，成为一门被人们所尊重的艺术。

依莎多拉的成功，引起了欧洲各国舞蹈家的极大兴趣，也扩大了当时舞蹈家的视野，赢得了进步人士的欢呼。我虽然远在亚洲，但是非常推崇这位美国的女舞蹈家，她把我们的沟通了。我认为中国要摆脱殖民主义和封建主义，也需要闯出一条具有中华民族精神实质的新的舞蹈道路来，邓肯舞蹈艺术的成就，使全世界舞蹈界起了翻天覆地的变化，中国的新舞蹈艺术无疑是受到了她的影响。

我为什么会被《邓肯自传》所感动，正是因为我们中国当时所处的环境，是在殖民主义与封建主义的枷锁下，它阻碍着新舞蹈艺术的前进。所以邓肯的革命行动鼓舞着我，给予我在舞蹈的方法上许多新的设想。当时我梦寐以求的就是民族的自由，成为一名新的舞蹈家。这就是邓肯给我的最大启示。

我作为一个在封建社会中生活的中国男子，又应如何走自己的舞蹈道路呢？如何将被压抑着的热血、奔腾的情感抒

发出来呢？中国人在当时只是帝国主义、殖民主义的奴隶，是与帝国主义者心目中的“狗”同等地位的人，所以那时我只能用风趣性和幽默性的比喻和压迫者、强盗们进行较量。

在中国传统的民间舞蹈形式中，女性都是由男性扮演的，所以男性舞蹈艺人可以生存甚至红起来。可是我并不是在旧艺人的传授下从事舞蹈艺术的，我是作为不满旧中国统治的知识分子，为了反对封建主义和殖民主义的文化而奋身于舞蹈活动的。因此我根据邓肯的行为与思想，努力摆脱男子表演女性的特征，不依赖于女性的力量吸引观众；而是象邓肯那样，用自由思想和无比美丽的灵魂去感染观众，我认为只有行走在这条路上，才能转变人们对舞蹈的看法。开始我曾被人们视为不可理解的怪物，经历了相当长的时间的努力，才使人们的思想过渡到正确的认识，把舞蹈看做为一种高尚的职业。

1933年后，我开始创作了一些舞蹈，其内容是与社会生活紧密相连的，企图以我的思想去塑造现实社会中的各种人物，如《送葬曲》中的牧师、《浦江之夜》里失魂落魄的工人，提线木偶式的《小丑》、还有《拜金主义者》、《英雄》、《懊恼解除》、《中庸者的感伤》、《思想恐慌时期》、《爱的悲哀》、《生的厌恶》等作品中，所表现的徘徊的人、假洋鬼子、禁欲主义者、幻想的乌托邦等各种类型的人物。

1936年我又进入了对欧洲各著名作曲家作品的研究，以其乐想来抒发我对中国人的生活情感。我从观察中国社会的人物中，编制一些感怀于当时生活的舞蹈。对这种努力我一直持续着，那时，我好象要与外国音乐家永久合作在

一起似的。我已经离不开音乐的谱子、留声机、唱片、钢琴，凡是在1937年左右与我熟识的朋友，是记得这一情景的。我虽然不是欧洲人，但是从这些作曲家的乐想中，使我产生了艺术想象的共鸣。

抗日战争的一声炮响，惊醒了中国知识分子的幻梦，将我舞蹈中的幻想以及相关的千丝万缕的一切都击毁了。我只身离开了上海，离开了上海的剧场、钢琴、唱片，我再也没有什么可挂牵的了。这一次的击毁，实际是我再生的开始。我从迷恋于外国音乐的深渊中得到了解放，用一颗跳动的心与充满热血的头颅，步入了抗日救亡的新的生活。天上的敌机、地上的枪炮虽然阻碍着我的活动，但是我的心已与千千万万的人民大众的命运联系在一起。于是我毫无顾忌和约束，可以自由地驰骋了。我获得了比剧场更为自由的天地，这与我在上海的生活有着天壤之别！

我真正从小圈子内爬了出来，来到了令人愉快的天地，可以不再受帝国主义文化侵略的讹诈，不再充当达官贵人的下等人。在那灾难深重的年代，大家如同亲兄弟姐妹一般友爱地生活着。

我能在新的环境中工作，不再是舞蹈艺术的奴隶，我要作大自然的主人、舞蹈艺术的主人。我表演的是抗日战争中群众的歌曲，扮演的是战争中的英雄、乐观的青年人、不幸的流亡者、游击战士、义勇军等人物。这些舞蹈有悲剧的、喜剧的、也有讽刺性和寓意性的。在抗日战争的第四年，我到了桂林，为新安旅行团排演了舞剧《虎爷》、《春的消息》，更扩大了新舞蹈艺术的影响。

1942年7月到1943年秋，我又在广东曲江为广东艺专开办舞蹈班，这一年是我舞蹈活动中重要的年代，是艺术上趋于成熟、形成独特风格的一年，收获累累的一年。我这时已经确立了对中国现代舞蹈艺术不可动摇的信心，对待艺术与生活的关系也有了一个清醒的看法，摸索到一些艺术创作的规律。这一年我又排演了舞剧《宝塔牌坊》，还有舞蹈《三个饥饿者》、《思凡》、《生之哀歌》、《网中人》和《迎春》。在抗战的八年里，随着生活阅历的加深和群众的要求，我的作品题材逐渐地扩大，已打破了1936年那种在西洋音乐里打转转的作法，无拘束地进行着艺术创造。我感到这时，自己的创作思想已从必然王国开始步入自由王国。

中国现代舞蹈的起因及最初的发展，经历了一个相当长的时间，尤其是在反映现实生活的过程中，行程12年（1937—1948）。这一个史实，可以为中国近、现代舞蹈史的研究提供参考。

1937年是新舞蹈艺术上的一个大转折，它不再属于舞蹈专家个人研究的工作，而形成了抗日战争中宣传和组织的工具。我不但编排了一些舞蹈节目，而且在有可能的情况下，进行着舞蹈艺术中简易的技术和理论教学。在抗战八年中，我的教学活动频繁，主要为传播新舞蹈艺术做启蒙工作，实行了一种新的舞蹈方法。无论在什么情况下实行这个教学方法，目的是使学生们领悟到学与用的关系，激发学生们艰苦努力，追求新舞蹈艺术光明前途的信心。由于当时所处的环境，这种短期流动式的教学，其弱点是缺乏教学的完

整性与系统性，往往会昙花一现，不能十分巩固。从1948年开始，我的学生可以分成三批人。第一批是在东北民主联军政治部、沈阳鲁艺、中央戏剧学院舞训班。第二批是天马舞蹈艺术工作室的学生。第三批是1982年四川舞蹈讲习会与1983年辽宁舞蹈讲习会的学生，这一批学生还只是在讲习会中生了个根，有待在今后的实践中去发芽、开花、结果。解放以前的学生也可以略分为三批：1932年到1936年为第一批。1936年到1945年为第二批，这一批的人数最多，包括的单位也多。1946年到1948年为第三批，在这些年里，我都作为舞蹈的启蒙教员存在于学生之中。那时我已在理论课中讲过“舞蹈的定义”、“舞蹈和其它艺术的关系”、“舞蹈的属性——三大要素”等《新舞蹈艺术概论》中的章节，另外我还讲过“呼吸、动作、想象”、“编导技术课”等舞蹈上的基本理论，最近我将这些文章也都编入了《新舞蹈艺术概论》。

正是由于这一个特殊的环境，使许多学生只在我身上得到一些启蒙教育，而不能长久地跟随着我。现在只有一个解放后第二批——天马舞蹈工作室的学生，至今跟着我学习。为什么这么多批的学生都不能长时间地与我在一起呢？因为在那种生活极为困难的条件下，感到他们跟着我太不幸了，我不能安定他们的生活。在旧社会中闯荡是极不易的，舞蹈的社会地位又十分低下，我自己还是侥幸活下来的人，怎么能允许我带着许多学生呢？

但也正是这样的生活和工作，使我不断地得到许多新的启迪。随着革命形势的发展与学生们的要求，不断地改变及发展新的教学方法。因此我在教学中，摸索出一套因材施教

的办法。学生们也会发现，我在教学中每一期都有所不同，常常纳入新鲜的东西。近年我办的讲习会也是如此，我也在不断地根据新的情况而加入新的教材。我认为每次讲课也是我自己成长中的新实践，所以我不满足以往的经验，而是用继续检验的科学态度来认真对待，不断地改正和修订。

《新舞蹈艺术概论》出版后，1954年我开始主持中国舞蹈研究会的研究工作。在制定12年的规划时，如何建立舞蹈学科还没有提出，只成立了一个中国舞蹈史的写作班子。我参加了收集中国舞蹈史资料的工作，拍摄和整理出山东曲阜孔庙的“佾舞”，苏州道教中三个法事的资料及一部分傩舞的资料，我奔走于全国各地去进行调查研究。

根据舞蹈研究会的计划，成立了天马舞蹈工作室，这是一个舞蹈上的科学实验室，我在这个科学实验室中，主持从中国古曲中进行中国古代舞蹈的研究工作。这个尚未成熟的科学实验室，经过了三年半的努力，初获成果，但由于某种原因却于1960年夭折了。当时实验的中心是围绕着魏晋南北朝时期中国的音乐及文学来进行的。这一工作虽然时间不很长，但对我来说亲自感受到了中国古代舞蹈的精华，而在创作演出中又亲自听到观众对我的评价。我欣幸自己是中华民族的子孙，能把古代舞蹈上的精华，体现在我创作和演出的舞蹈中，并受到人们的称赞。1960年底，“天马”这个中国唯一的科学实验室，被一些不理解的人用“轰”的办法轰掉了。他们不会想到这是我自1954年起历尽千辛万苦，在长期的不眠之夜中创办的科学工作室。

这个实验室用了三年的时间，完成了20多个古曲的排

练和学习。在创建的过程中，我积累了一套舞蹈训练上的科学方法，培养学生在生理上和心理上德、智、体、美的全面发展。同时在艺术上我又闯开了一条新路，用古典去展示我舞蹈上的新意想，实现了赋予这些优美的古曲以舞蹈生命的愿望。

1979年党的十一届三中全会，敲响了时代的鸣钟，新的生活又在召唤着我。我在第四次文代会上，表演了《游击队员之歌》这个节目，一则表达了我获得重生的激动心情，二则是自1960年被迫离开舞台，中间经过了18年，在73岁的时候，我用这个表演做为我告别舞台的演出。

由于过去的十多年经历了我国文化遭受灾难的年代，我好象隔世的人，在青年的舞蹈工作者中，都不知我是干什么的。至今虽然我恢复了工作，但是也仍有一种妙论，说我是美国现代舞蹈的鼓吹者，不是在民族民间舞蹈基础上发展的代表人物等等。我想千秋功罪自有后人评说，所以我又担起了中国舞蹈家协会主席的工作。

1. “理论要通过实践进行检验、实践是检验真理的标准”。我们生活的世界天天都在变化，新的事物不断出现，我们若是关起门来不动脑筋是不行的。在开放政策下，我们更需要有清醒的头脑，否则又会是非不清。过去在“左”的倾向下把艺术作为专制的对象，只允许一花独放；而今天如果不能正确地接受以前的教训，舞蹈又很可能产生资产阶级自由化的倾向。因此我们一定要用实事求是的态度对待问题，没有这个基础就不能很好的前进。思想一定要解放，强加于人的教条是不成的，我们要从僵化的思想中解放出来，