

舞蹈 艺术

15

舞蹈艺术

15

舞 蹈 艺 术

中国艺术研究院舞蹈研究所编

一九八六年第二辑

(总第15辑)

封面设计：张宝琪

舞蹈艺术 **主 编：**吴晓邦
丛 刊 **副主编：**隆荫培 徐尔充 刘峻骧
第 15 辑 **编 委：**(按姓氏笔划为序)
王克芬 叶 枫 孙景琛
刘峻骧 吴晓邦 陈 冲
张世令 胡尔岩 徐尔充
隆荫培 董锡玖 霍德华
薛 天

舞蹈艺术 丛刊 1986年 第2辑 (总第15辑)

中国艺术研究院	编 辑
舞蹈研究所	
文化艺术出版社	出 版
新华书店北京发行所	发 行
北京潮白印刷厂	印 刷

850×1168毫米32开 7印张 185000字

1986年5月北京第一版 1986年5月北京第一次印刷

统一书号8228·131

定价1.05元

目 录

理 论 研 究

- 神圣观念的复兴.....谢 明 (1)
- 对舞蹈民族特征诸问题的思索
- 当前舞蹈思维和舞蹈创作的新趋势.....叶 林 (13)
- 浅谈即兴舞.....贾作光 (26)
- 当代观众审美心理特征(下).....胡尔岩 (32)
- 《舞蹈语言学》纲要(上).....兆 先 (39)

舞剧问题探讨

- 舞剧，舞剧，剧乎？舞乎？.....沈 蓓 (52)
- 论舞剧形象的特质.....李灿强 (56)
- 简谈舞剧语言问题.....房进基 (59)
- 读《“民族舞剧”质疑》所引起的思考.....刘海如 (62)
- 试论中国芭蕾舞剧发展中的一些问题.....肖苏华 (67)
- 访日联想

评 论

- 远航吧，理想的风帆.....双 白 (77)
- 评曲立君作品的得与失
- 面对这般率真.....陈 徽 (84)
- 对《记忆的风帆》并非直觉的把握
- 论《绳波》背后分歧种种.....赵大鸣 (88)
- 归梦重温.....张 华 (92)
- 舞蹈评论的主体意识与客观参照系.....于 平 (96)

舞 蹈 史

- 山东古代舞蹈..... 刘志军 (100)
我国广场艺术的形成和发展..... 费秉勋 (115)
明代的三种舞蹈学专著..... 阴法鲁 (124)
舞：意义的跋涉..... 谢 长 葛 岩 (130)
《邓肯自传》在中国的译传及其它..... 涵 逸 (135)

民族民间舞蹈

- 九曲黄河灯初探..... 罗雄岩 (146)
——灯阵的古文化遗存
民族民间舞蹈道具剖析..... 张俊杰 (158)
谈苗族舞蹈动作中的“腰”..... 吴少光 (165)
——苗族舞蹈的动作特点之一
云南个旧彝族《三步弦》..... 郭建华 (169)

外 国 舞 蹈

- 舞蹈美学..... [日] 群 司 正 胜 (173)
何 静 张 爱 平 译

舞 蹈 家

- 桃李齐争春 多亏育花人..... 沈 钱 宋 武 (185)
——访王明珠的主教老师马龙霞

舞 蹈 数 学

- 为建设我国少数民族民间舞教材而努力..... 赵自铎 (189)
身与袖合 劲与袖谐..... 罗迪强 (197)

其 它

- 舞蹈演员半月板损伤的预防..... 张锡顺 (203)
各地报刊文摘五则..... (206)
舞蹈美学研究参考书文要目..... 石 声 辑 (211)

神圣观念的复兴

——对舞蹈民族特征诸问题的思索

谢 明

“我们不止一次濒临毁灭的边沿，却总是能够摆脱它，后来又得到新的巨大的力量和巩固。在那种缺乏内在发展的民族中，这种巩固，这种力量是不可能有的。是的，我们是有民族生活的，我们有使命向世界述说自己的话，自己的思想。”

——别林斯基

任何艺术都要民族化，似乎已成了一个不证自明的真理。甚至认为没有民族特点的作品，几乎是等于作者缺乏民族自尊的表现。然而这个神圣的观念也曾引起一些人的迷惑，例如：芭蕾如何民族化？胡嘉禄和华超的作品，民族民间舞蹈、戏曲舞蹈语汇很少，是不是非民族的？中国民族舞剧和芭蕾究竟有没有区别？《繁漪》大量采用意识流手法，符合工农兵喜闻乐见的原则吗？因而，我们就不能不对舞蹈中的民族概念作一番认真的考察。

一、历史的回顾

任何人都生活在一个特定的集体中，我们把这个特定的集体称作“民族”。民族是在长期的历史过程中形成的，它经历

了氏族、宗族、部族，最后结合成一个统一的共同体。在漫长的岁月中，共同体内，人与人之间产生了手足般的情谊，同时又有反目成仇。他们用欢乐的笑声和眼泪凝聚在一起，生活在一个民族大家庭之中。共同体的人坚信出于同一的祖先，就象我们常说的：我们都是黄帝的子孙，龙的传人。虽然这是一种传说，与事实并不尽合，但几千年来形成的民族心理，却是牢不可破的。同一民族的人在很多方面都有着共同的特征，他们曾唱一种歌，曾跳一种舞，这就是传统的民族音乐和民族舞蹈。

民族艺术、艺术中的民族特点，是自然而然形成的。古代的艺术家的从不考虑如何使自己的作品民族化，但他们的作品天生就是民族的。关汉卿、汤显祖、曹雪芹的戏剧和小说自然有中国民族特色。巴尔扎克和托尔斯泰的作品当然会呈现出法兰西和俄罗斯民族的风格。赵飞燕跳《掌中舞》（据说这是中国式的托举），绿珠跳《王明君》时，还用得着去担心她们的民族化吗？如果说“蛮夷猾夏”、“尊王攘夷”是古老的民族意识，而文学艺术中的民族性却是一种“潜意识显现”。不过，每当历史变革时期，这种“潜意识显现”常常会变为“意识显现”。例如：一、西方资本主义社会诞生初期，人们要求结束封建割据，建立统一的民族国家，于是出现“民族文学运动”。二、当民族压迫和民族危机严重的时候，为了唤起民众的民族自尊心，往往有意识地要求在文学艺术中，表现出鲜明的民族特征。三、值得注意的是，一个民族从闭关锁国走向开放，勇于吸收和借鉴外来文化，丰富自己的营养，促进自身的发展，这时保守派往往祭起“保卫民族文化”的招牌，反对改革。

欧洲的民族文学运动起源于文艺复兴时期，其内容主要包括：提倡采用生动活泼的民族语言从事文学创作，反对当时已经僵化了的书面语（拉丁语）。十四世纪但丁的《俗语论》、十六世纪法国“七星诗社”的宣言《保卫和发扬法兰西语言》，可以认作是理论上提出民族化的先声。同时在艺术品的内容上，扬弃了神仙鬼怪，以及对历史帝王将相的公式化描写，主张用现实主义的写作

方法，描绘民族民间的风土人情。到了十八世纪，法国的狄德罗和德国的莱辛进一步提出真实地模仿自然，真实地反映本民族的市民阶层，推进了民族文学艺术的发展。莱辛对德国艺术的民族化理论，后来受到车尔尼雪夫斯基高度的赞扬，他说：“他的活动的结果不仅是一种文学的诞生，而且还是民族的诞生。”和狄德罗同时代的舞蹈革新家诺维尔，全盘接受了狄德罗的现实主义理论方法，深刻地阐述了舞剧的民族化问题，他说：“编制得成功的舞剧是一幅图画，生动描绘出普天下各族人民的激情、风俗、习惯、礼仪和服装式样。”^①非常清楚，如果舞剧不采用那些具有代表性的民族民间舞蹈，怎么有可能表现出民族的风俗、习惯和礼仪？二十世纪另一位舞蹈革新家福金继承了诺维尔这种观点，他说：“气候、生活和历史各方面的条件造成了不同的舞蹈中的独特的民族气质，自然也就产生了唯独这个国家才有的特殊形式。”^②以上的例子说明在资本主义国家诞生前后，人民要求建立统一的民族国家，这种强烈的民族意识就自然地反映到文学艺术中。这个时期民族化的特点主要表现在使用本民族的语言文字和对民族生活风貌的真实描绘上。

由于民族压迫，需要唤醒民族意识，要求在文学艺术中表现出民族特色，典型的例子是爱尔兰的民族文学运动。自从十二世纪中叶，爱尔兰沦为英国的殖民地，数百年间，爱尔兰民族独立运动此起彼伏。到十九世纪末，民族解放运动高涨，剧作家格莱葛瑞夫人、沁孤、诗人叶芝等，研究爱尔兰民族语言、民间传说，以爱尔兰渔民的悲惨生活作为素材，在他们的作品中，充分运用民族的方言俗语，创办小剧场，上演民族戏剧。洋溢着爱国主义精神的《月亮上升》和富于独特民族风格的《骑马下海的人》，在民族解放战争时期的中国，曾受到读者广泛的喜爱。

以上作者对民族文学、民族艺术的理论和实践都作过精辟的论述和探索，但很少使用过“民族化”这样的术语，并且没有系统的论著。对文学艺术中的民族性问题进行全面深入考察的是别林斯

基。当西欧已进入资本主义社会，俄国人民还生活在沙皇的封建残酷统治之下，正如诗人涅克拉索夫所说“在俄罗斯，只有石头才不哭泣！”为了振兴国家和民族，俄国优秀的知识分子仿效彼得大帝，掀起学习西方文化的热潮，但遭到保守派的强烈反对，在沙皇尼古拉一世的“泛斯拉夫主义”影响下，俄国文学出现了所谓“斯拉夫派”。他们打着民族文学的幌子，鼓吹复古，宣扬“东方战胜西方这一种朦胧的、复仇的预感”；“他们扬言要反对仿佛已在腐朽的西方（斯拉夫派绝对不了解西方，因为他们是用东方的尺度去衡量的）”。③作为民主战士的别林斯基，给斯拉夫派的民族沙文主义以迎头痛击，他从理论上全面而深刻地论述了文学艺术中的民族性问题。这情况非常酷似我国“五四”时期鲁迅对“国粹派”的批判。别林斯基的意见大致如下：

1. **民族性和现实主义的统一**：他认为只要真实地刻划了人民（庶民阶级）的思想、感情、理想和情操，以及风俗、习惯，其作品便必然是具有民族性的。他批评“斯拉夫派”作家，矫揉造作地模仿民间歌谣的腔调、农村的方言俗语；装腔作势用古代生活、平民百姓生活的肤浅素描装点门面，而作品的精神实质却是贵族的、外国的。这样的艺术不是民族艺术。作品的民族性主要表现在内容上，而不是形式上。他认为作家最重要的是要表现“俄国生活的理念”，即民族精神。他的著名论断是：真实的即民族的。

2. **个性、民族性和世界性的统一**：在别林斯基略前，歌德就曾经谈过民族文学和世界文学的问题，他说：“民族文学在现代算不了很大的一回事，世界文学的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。”④别林斯基进一步论证人的躯体、肉身、相貌和个性就蕴含着民族的特征，同时也蕴含着普遍人类的思想精神特征。个性、民族性、世界性是不可分割的三位一体。

3. **民族性和人民性的统一**：民族包括不同的阶级。别林斯基认为当时俄国只有庶民阶级的生活、思想、感情才存在强烈的民族特征，而上层阶级却缺乏自己的民族性格。他说：“如果我

们把人民性理解为对某一国家某一民族的风俗、习惯和气质的忠实描绘的话，每个民族的生活都呈现在它所特有的形式中。因此，如果那生活的描绘是忠实的，它也就是人民性的。”他认为只有进步的民族性才值得赞美，落后的民族性则应抛弃。他说：“我们已经到了停止只因为欧洲主义不是亚洲的，因而赞美它的时候了，而我们所以爱它，尊敬它，追求它，只是因为它是人性的，因此，根据这一点出发，凡是一切其中没有人性的欧洲事物，就也得像对付一切其中没有人性的亚洲事物一样，要毅然地把它们抛弃掉。”

4. 民族化问题：他认为在借鉴外国文学时，用不着担心盲目模仿，因为只要你是现实主义的、具有人民性的，就必然在模仿外国文学时打上自己民族的烙印。同时，他辩证地指出，脱离模仿，逐步显现出独特的民族特征，是一个国家民族性和民族文化成熟的表现。

5. 民族风格的形成：他虽然强调文学艺术中民族性十分重要，但又认为民族性是自然形成的，不可能是有意识的创造。他说：“民族性是人们结合底独特的结果，而不是他们的产物；没有一个民族创造过他们的民族性，正像不能造创他们自己一样。”车尔尼雪夫斯基对他的这个观点作了形象的描述：“别林斯基对民族性的态度就是这样的。他以为，实质上，拥有精神力量的民族，对于民族性是一点都没有操过心的。它也像民族的生理特点一样，是生来如此的。人类的和民族的之间的斗争，本质上只是新的和旧的、现代的和过时的事物之间的斗争而已。”这一观点与我国多年来的流行见解似乎相去甚远，我们经常要求作者十分注意、努力地使自己的作品富于民族特色。^⑤

真正拯救俄罗斯民族的不是一般的西方文化，而是马克思主义（虽然也可说是广义的西方文化）。别林斯基的某些见解，今天看来也有失之偏颇的地方，但他对民族性和民族化全面而深刻的论述，仍值得我们借鉴和参考。

中国是一个多民族的国家，很早以来，各民族之间就存在着广泛而深刻的文化交流。其间也产生过民族化的问题，虽然未曾使用“民族化”这个术语。例如公元前307年赵武灵王为了振兴国家，改革军事战术，由车战变为骑射，向北方“胡人”学习，提倡“胡服”。这次服装改革运动遭到保守派攻击，其理由就是破坏了中国传统。但经说服教育，统一思想后，改革取得了胜利。又如公元四世纪末，北魏孝文帝（鲜卑族）从政治、经济、语言、服饰实行全面“汉化”，推动了他的民族进步，但受到以太子为首的保守派反对，经过镇压和制裁，才保证了改革的胜利完成。唐代宫廷演出中，有很多少数民族乐舞，曾被很多诗人咏赞；但到“安史之乱”后，便开始斥责起“夷声”“夷舞”起来了，白居易的《新乐府》中一些诗就反映出这种思想。诗人们在经历了民族战乱和民族危机以后，要求保存和发扬“华夏正声”，这种爱国心理是完全可以理解的。

我国明确地提出民族文学的口号是在“五四”运动时期。1917年陈独秀在《新青年》发表了《文学革命论》，提出，“推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易抒情的国民文学”。这里所说的“国民文学”，其含义相当于狄德罗、莱辛的“平民戏剧”、“平民文化”，更与别林斯基的“人民（民族）文学”相近。随着马列主义在中国传播，无产阶级和中国共产党登上了历史舞台，在二十年代，郭沫若等革命作家先后撰文倡导“无产阶级革命文学运动”。三十年代，日本军国主义侵华战争开始，党制订了抗日民族统一战线的政策，革命的文艺界提出了“国防文学”、“民族革命战争的大众文学”两个口号。这之间虽然产生了一些不适当的争论，但总的说来，中国文学艺术从此高举爱国主义、民族解放的大旗，有了迅猛的发展。吴晓邦记述当时他的艺术生涯时写道：“那时，我看到的是片片焦土，破碎的山河，在我的周围是受难的同胞……。我不能沉默下去，我要用舞蹈向同胞们倾诉，倾诉那中华民族子孙的不屈意志。”他接着说道：“在创作这些舞蹈时，事先没有考

虑过芭蕾舞中有那些美的动作和姿态可以运用，而是从中国人民在苦难生活中进行斗争的形象，作为我创作的依据。我也没有意识到要表演现代舞、民间舞，或是芭蕾舞，只有一种思想在支配我，那就是要用我的舞蹈去为中华民族求生存效力”。^⑥接着在延安、重庆、桂林等地掀起文学艺术的民族形式讨论，涉及到民族化、民族风格、中国气派、旧形式的利用、继承遗产、洋为中用等问题，以及国际主义的内容和民族形式相结合的原则。由于中国的新文化、新文学艺术，一开始就在反帝、反封建，民族解放，民主科学的启蒙运动基础上发展起来，因此和振兴民族的内涵紧密相联，要求它的风格应具有强烈的民族特点，便是理所当然的事。然而从二十年代起，一切封建的遗老遗少，用“保存国粹”、“整理国故”反对民族民主革命；统治阶级的官僚、政客一方面高喊马列主义不适合中国国情，另一方面则祭起“民族主义文学”的招牌，宣扬狭隘的民族沙文主义，甚至鼓吹法西斯式的独裁统治。革命文艺的主将鲁迅和郭沫若对反动派的文化围剿，进行了针锋相对的斗争，从而捍卫了文学艺术中民族性的进步原则。

我们之所以回顾以往的历史，主要为了说明这样一个事实：民族，文学艺术中的民族概念，从词义学的观点看，就象人类、世界等名词一样，是没有阶级性的。它既可以为被压迫阶级服务，也可以为统治阶级服务；它既可以为民族解放运动服务，也可以为民族沙文主义服务。文学艺术中的民族概念和民族本身一样，在不同的历史时期、不同的情况下，特别在不同阶级和阶层的人们心目中，有着极不相同的内涵。

二、舞蹈的民族观念需要更新

我们对文学艺术中的民族性、民族特征、民族风格等问题，长期来似乎存在着一种非常牢固的观念，即：传统的就是民族的，现代的就是非民族的；封闭型的模式是民族的，开放型的模式是非民族的；单纯型的模式是民族的，混杂型的模式是非民族

的。如果按照这个标准来看问题，这次“全国舞蹈创作会议观摩演出”的节目就没有几个是有民族性的。例如《红旗颂》，首先那红旗在戏曲和传统的民族民间舞蹈中都是没有的。即使有，那也是代表“五行”中的火，而非代表革命。阴阳家认为秦朝以水德旺，是白帝，汉朝以火德旺，是赤帝。汉高祖斩白蛇而起义，说不定就是打着红旗向咸阳进军的。这恐怕只有患“国粹癖”毛病的人，才会用这种传统的民族观点看《红旗颂》。至于绣花裙子比红裙子更富民族特色，当不在话下。从封闭的观点看，只有中国独有的，外国没有的，才算民族特色。依此准则，勤劳朴素，也非中国人的传统美德，因为外国人何尝个个懒惰奢侈。用筷子吃饭，日本人也如此。脸谱印度舞中常用，虚拟动作歌舞伎中亦多。总之要古怪到成为全世界独一无二的样子，才够资格叫民族化，那就难乎其难了。《侗乡明月夜》用了一个单脚旋转，被认为没有韵味；《杨贵妃》因用了托举和大跳，就被嘲笑为《洋贵妃》。民族形式越纯越好，西藏舞一定要从头到尾顿脚、甩袖子。《金孔雀》顿得太少、甩得太少，又是旋转，又是卧鱼式倒地，都不符合民族化原则。幸好以上这种狭隘的民族化观念只在舞蹈领域流行，如果推而广之，例如运用于文学，很可能会得出《七侠五义》、《金粉世家》比鲁迅的《阿Q正传》更有民族特点的结论。要是我们确认文学艺术中的民族特征，并无亘古不变的固定模式，那么除了需要更改因袭的偏见外，在新的历史时期，还应在观念上予以更新。

现代型的民族特征：一个舞蹈是否民族的，首先应看它是否具有现代的民族精神。《红旗颂》表现的是现代中国青年对革命红旗的热爱，为革命理想拼搏、追求、献身的形象和意境，这正是今天各民族人民的愿望和理念。我们在肯定龙凤大旗是历史的民族象征时，有什么理由要否定当代的民族象征呢？在历史上，我们曾有代表整个部族或民族的乐舞，那就是《云门》、《大章》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》，被称作“六代舞”。遗憾的是，舞蹈的全民功能很快就衰退了。今天我们只有代表整个中华民族的

音乐，即《国歌》（《义勇军进行曲》）。如果从调式、和声、旋律风格看，《高山流水》、《二泉映月》、昆曲、以至《毛毛雨》、《桃花江》，也许更富于传统的民族民间特色，然而哪一个歌曲最能代表中华民族的精神，中、小学生都能作出正确的判断。仅仅从舞蹈语汇等外部形式来考察作品的民族特点，完全是舍本逐末的作法。但并不是说只要是中国题材，随使用什么语汇和结构形式都会是民族的。用一块尼龙纱，覆盖在人身上进行舞蹈，国外的现代舞、芭蕾都常用。那尼龙纱或表现水，或表现束缚人性的黑暗势力。《红旗颂》一开场便在斜坡上铺一面大红绸，几个青年的造型透出对红旗的虔诚和炽烈的感情。这样一来，就把外来形式“化”了。化成中国现代青年追求革命理想的一幅图画。随着红旗波动，青年们似被它鼓舞，似被它激动；于是为它哭，为它笑，为它讴歌，追随红旗，踏着先烈的足迹前进。舞蹈语汇不少是现代舞、现代体操的借鉴，但一经巧妙编排，动作形态也依内容略加变动，便赋予了新的情趣，新的意蕴。是谓之“化”，化作中华民族的现代精神。是谓他山之石，一经切磋，遂放异彩。若将红旗绣上很多传统装饰图案，青年的舞姿又是“起霸”，又是“走边”，那还算什么民族化，简直成为“国粹化”了。

民族的就是传统的，这种偏见在外国也很严重。例如《美国大百科全书》（1978）对民族舞的解释是：“是在一个特定的种族集团的传统之内，几世纪以来发展的产物。”《不列颠百科全书》（15版详编）说：“它适用于一切某个种族，某个国家土生土长的舞蹈。”当然，在分类学上的任何术语都是约定俗成的，只要知道这是大家的一种习惯，把土著的（非剧场性、非表演性的）、传统的（非现代的）舞蹈称作民族舞蹈，并非是现代的创作舞蹈必然没有民族特点，没有民族风格。我们切不可把民族舞蹈的概念和舞蹈的民族特点、民族风格等同起来。^⑦ 需知今日所谓的传统，在昔日便是现代。总之，民族化和现代化对立的因袭观点阻碍了我们对舞蹈的民族性、民族特点、民族风格诸问题的正确认识。

开放型的民族特征：人类学家和历史学家认为几百万年前，人类就以群居的方式在世界各地生活着。很长时期，仅仅因为交通工具不发达，人群(后来成为部落、民族)之间的接触和交往非常稀少，于是形成各自不同的语言、生活方式，以及独特的文化，文学艺术的民族特征也特别显著。资本主义诞生以后，一切情形都变了。科学技术日新月异，交通工具空前发达。昔日唐僧西遊取经，历经磨难，往返十七余年，而今只在朝夕。“蜀道之难难于上青天”的时代已经过去，转瞬便可飞越栈道绝谷。过去的世界是辽阔无际的空间，今天的世界却象一个拥挤的百货市场。人类交往异乎寻常地频繁，在这个狭小的世界里，共性越来越多，地域和民族的差别越来越少。我们眼看轰隆的机器闯进幽静的田园；在上下班匆忙的人流中，哪里还找得出“婷婷袅袅十三余，豆蔻梢头二月初”的情影。无产阶级的导师深刻地向我们指出：“资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……过去那种地方的和民族的自给自足的闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的地方的文学形成了一种世界的文学。”(《共产党宣言》)现代社会和现代文化是开放型的，这是现代经济基础的必然结果，任何人都无法违反这一客观规律。几百年前的侗族舞蹈、藏族舞蹈当然只有民族性，没有世界性。今天的舞蹈编导，能不能象几百年前的人一样，编舞时毫不受外来技巧的影响呢？要求今天的剧作家，象关汉卿、汤显祖一样，完全不受莎士比亚、高尔基、布莱希特的影响，办得到吗？有人说：吸收外来技巧当然可以，但必须“化”，化到毫无外来技巧的痕迹。若《杨贵妃》用“虎跳”化“大跳”，用“盘舞”化“托举”，那就干脆演昆曲《长生殿》好了，何需多此一“化”？无论将火车和飞机造成龙凤的外形，原来的痕迹也依然存在，要想化到“鬼斧神工，无踪可觅”的

程度，恐怕只有改乘轿子和滑竿一途了。古代人的作品之所以更富民族特征，是因为古人只生活在民族中，而现代人生活于民族的同时，还生活于世界的大家庭里面，其作品不可避免地是民族性和世界性的交错统一。不过，有一点还要说明：约在本世纪中叶以前，文化发展的趋势是城市征服农村，西方征服东方，世界性征服民族性。但是，现在越来越多的人看到，这种趋向就象破坏生态平衡一样，将导致人类的危机。让农村破产来发展城市，用西方文化蛮横地消灭东方文化，把民族性消灭于世界性之中，是一种自我毁灭的盲目行为。我们拥有现代社会的物质文明，却淡忘了人类童年的纯真；我们创造了高精尖的科学技术，但丧失了孩提时的赤子之心。发展世界文化，不应该用牺牲民族文化作为代价。于是在全世界掀起了寻找“根”的热潮。我们固有的文化，我们伟大的民族，那生我养我的故土，这些神圣的观念重又回到人类的心中。现代剧场的电声乐器和激光，精巧的芭蕾，永远也不能代替旷野中原始人的呼号，纯朴的舞蹈，那无比雄壮的美，人类和宇宙和谐的表现。从这个观点看，《扭》比现代的爱情双人舞，毫无逊色；《转山》的摇摆，比迪斯科更符合自然的本性。今天的人类正在探索宇宙、世界、民族、个性审美的高度和谐与统一。

混杂型的民族特征：文化发展的历史很象生物进化，离不开杂交。纯种、近亲杂交，没有远亲杂交，都会使物种衰退，以至灭绝。我国自古以来，就很重视吸收外来舞蹈。西周之世，有《采风》的制度。《周礼》一书中，记录了不少其他民族的舞蹈。西汉张骞通西域，远至东罗马，带回杂技艺术，丰富了秦代的“角觚”，发展成“百戏”，进而形成戏曲。后汉之世，朝鲜舞蹈流行，《辽东妖妇》风靡宫廷。两晋、隋唐“胡乐”特甚，杨贵妃最擅长的《胡旋女》和《霓裳羽衣舞》，均出自西方异域。现在盛称的“敦煌舞蹈”，是印度舞和中国少数民族舞蹈的杂交，即使今日《丝路花雨》一剧，其中舞姿，印度和中亚的特点也显然可见，何尝“化”得了