

舞蹈 艺术

19

舞 蹈 艺 术

中国艺术研究院舞蹈研究所编

一九八七年第二辑

(总第19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 19 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 1987年第2辑 (总第19辑)

中国艺术研究院
舞 蹈 研 究 所

编 辑

文化艺术出版社

出 版

新华书店北京发行所

发 行

北京通县潮白印刷厂

印 刷

850×1168毫米32开 7印张 185000字

1987年5月北京第一版 1987年5月北京第一次印刷

统一书号8228·162

定价1.15元

目 录

理 论 研 究

- 舞与诗.....沈 蓓(1)
——对舞蹈内在结构特性的探讨
- 论舞蹈的意境结构.....蓝 凡(10)
- 舞剧的思辨.....叶 林(22)
- 论舞蹈的美育.....王耕夫(29)
- 舞蹈艺术心理生理研究设想.....魏三多(36)
- 从《跳丧》《摆手》的生命力看民族文化与心理流.....陈 炯(46)
- 舞蹈的危机与舞蹈的选择.....黄宣德(52)

探 讨 与 争 鸣

- 民间舞青春常在.....吕艺生(57)
- 我对民间舞某些问题的看法.....王元麟(63)
- 民间舞的生命力何在.....兆 先(67)
- 深邃与升华.....罗雄岩(73)

民族民间舞蹈

- 民俗舞蹈与民族文化.....晤 兰 雨 屏(77)
- 试谈壮族舞蹈的律动与造型.....黎晓炯(86)
- 山东民间舞蹈(下).....刘志军(93)
- 阴阳五行与民间舞蹈构图.....江一民(107)

舞 蹈 史

- 原始的舞蹈精神.....茅 慧(110)
谈汉画像砖、石舞蹈造型动势.....张 森(116)
早期电影与歌舞.....涵 逸(127)
世界屋脊上绚丽多彩的乐舞壁画.....董锡玖(143)
从藏族牦牛舞谈起.....巫允明(152)

舞 蹈 家

- 一曲奉献精神的赞歌.....夏 虹(159)
——记舞蹈家彭清一
得阳江弄潮儿.....萧 雨(169)
——记青年舞蹈家张扬

外国舞蹈

- 南亚印度之行.....薛 天 欧建平(174)
对舞蹈风格与舞蹈作品的反思(续).....(185)
〔美〕塞尔玛·珍妮·科恩 著 欧建平 译
玛丽·魏格曼诞辰一百周年纪念.....何 珊编译(195)

舞 蹈 教 学

- 培养舞蹈演员的想象力.....赵国纬(200)
武功技巧的发展.....张永旺(208)
——谈武功教学的改革

舞 与 诗

——对舞蹈内在结构特性的探讨

沈 蓓

舞蹈与戏剧有什么区别？

“戏剧是用语言而舞蹈是用动作来表现的。”回答爽快利落。这本是最起码的基础知识，何况，字典上也写得清清楚楚：“舞蹈是一门以有节奏的动作为主要表现手段的艺术形式。”

但是，由于创作实践的需要，必须反复探究舞蹈艺术的特性，在细细揣摩之余，对那些原本明白无误的认识又反生出许多疑窦来：既然舞蹈和戏剧的分界线就在于开口和不开口，用动作还是用语言，那末京剧《三岔口》除头尾之外，可以说完全是以有节奏的动作为主要表现手段的，为什么我们只说它“舞蹈性很强”，却没说“这就是舞蹈”？即如这次参加全国舞蹈比赛的有些节目象《打棍出箱》之类，已明白标明了系“三人舞”，入选参加舞蹈比赛，却仍然觉得戏味多而舞味少，至少还不怎么象一个典型意义上的舞蹈。正如我们看到分行、押韵的文字便知道这是一首诗，但仅仅把一篇小说和散文分上行、押上韵仍不能成其为诗一样，这里显然还应把握一些别的什么。

诗人兼诗论家郑敏说得对：“我的看法是诗与散文的不同之处不在是否分行押韵，节拍有规律，二者的不同在于诗之所以成为诗，因为他有特殊的内在结构。（非文字的，句法的结构）”也就是说，有两种不同层次的结构，一种是外在的形式结构，一种

是内在的本质结构。舞蹈和戏剧，诗和散文在外在的形式结构上区别是明显的，正如诗人应下大功夫去推敲如何使自己的文字在分行、押韵上组织得更完美一样，舞蹈编导也应下大力气去研究如何更好地组织编排动作，但我以为，未认识到还有内在的本质结构这一层次，是使我们在把握舞蹈特性时仍显得那样盲目不清醒、摇摆恍惚的关键所在。

常闻人们在观赏一个好舞蹈后赞曰：“太美了，充满诗意。”平时我们也爱说：“舞和诗是相通的”。可是，究竟什么是诗意，怎样才能有诗意，舞和诗又究竟在哪些地方是相通的，我们却往往只有一些似是而非的模糊感觉。未下功夫去深入学习研究，从何谈把握？我以为；认识深层的内在结构便是启开这扇相通的门的钥匙，因为就本质结构而言，舞与诗都是情感结构，而其他样式如小说、戏剧等，则是情节结构。这是由二者表现的对象所决定的。

不妨把一篇小说、一出戏剧或一首诗、一只舞都看作一个系统，以系统论的观点来看，系统是由元素(最小部分)与关系组成的。全部元素称为系统的集合，全部关系总和称为系统结构。我们都知道，小说、戏剧表现的对象是生活事件和作为社会关系总和的人。在小说和戏剧中，作为系统元素的是一项项生活事件或一个个人物，因此，它要求作家“认清那题材中各项节目的连锁性”(矛盾)，找出事件之间(包括生活现象之间)的有机联系，根据作品中人物性格的发展去结构作品。这样产生的结构形态必然是情节结构。而诗和舞，它的主要表现对象是作者的思想感情和被对象激发起的心灵的悸动，它可以没有人物，没有事件，但唯一要求是不能没有意象。在舞与诗这一系统中，意象是感觉能公开且有欣赏意义的最小单元。意象与意象之间的组织排列就构成了它的内在结构。在诗与舞中，一个个意象只有当作者用自己的情感结构线把它们串起来的时候才成为一个抒情有机体，而在这之前他们并不存在必然的因果关系或逻辑顺序，因此诗与舞的结

构只能是情感结构。举我们大家都熟悉的《荷花舞》为例，在观众视觉里，舞台上出现的是一朵朵拟人化的荷花，但当唱词里唱出：“祖国啊！光芒万丈……”我们知道这个舞的主题是表现对祖国的歌颂时，丝毫不感到迷惘，相反却觉得是这样的贴切。显然荷花和祖国之间并无什么必然的因果关系，平时我们看到荷花，尽管由衷赞叹它的美丽，也不能说这就是祖国，但当作者用她那带有强烈主观色彩的情感线把这二者连在一起时，我们就从荷花的崇高、圣洁、亭亭玉立、欣欣向荣、出污泥而不染等种种意象和当时刚从废墟上站起来的新中国之间找到了一种情感的同质性。这种情感是我们能共同体验的，因此它成立了，而且成为那一个时期的代表作，时演时新，内在的艺术魅力经久不衰。

当然，情感结构并不意味着随意抓起一把感情的音符胡洒乱挥一通就能奏出美妙的音乐，只是它不象情节结构的作品那样，遵循人物性格的发展逻辑、生活之间的客观联系来实践结构的稳定性和有序性。它遵循的是情感逻辑。英国批评家赫士列说：“诗歌，严格地说，是想象的语言；想象是这样一种机能，它不按照事物的本相表现事物，而是按照其他的思想情绪把事物揉成无穷不同的形态和力刃的综合来表现他们。这种语言并不因为与事实有出入，而不忠实于自然，如果它能传达出事物在激情的影响下在心灵中产生的印象，它是更为忠实和自然的语言了。”这段诗论我认为它全适用于舞蹈。请看《踏着硝烟的男儿女儿》，这是一个表现卫生员和伤员的舞蹈，可一开幕，我们看到的既不是在硝烟中冲锋陷阵的男女英雄造型，也不是卫生员奋不顾身掩护战友的戏剧性场面，而是女演员高举钢盔、背对观众，男演员匍匐在地，这样两个看似毫不相干的画面的组合。从情节结构的观点看，这算什么场面？在战场上卫生员为什么要高举钢盔？这两个人是在一个空间还是不在一个空间？她如果已经发现他为什么要背转身去？如果表示没有发现，可舞蹈往下展开，却并未看到卫生员发现伤员，猛扑上去，包扎抢救等等一系列的连锁事件，而

是男女二人分别慢慢地蠕动起来，也许一个在走，一个在爬，走着爬着爬着走着，就变成俩人在一起走，一起爬。以后我们也没看到休息时卫生员忙着为伤员找水喝等常见的生活本相，而是他们共同对那朵小黄花无限眷恋之情。以后他欲吻她的手，但又克制了自己的情感改向她敬礼告别，以后他们忽儿匆匆的各分东西……。作为情节结构，这样的组织是无法解释的，可作为舞蹈结构，它却棒极了，因为它使我得到了更多的东西：首先从钢盔和地上反射出的红光，我感受到“脚踏着血水，头顶着火光”，其次，高举的钢盔使我想到了崇高、神圣的职责；匍伏的身影想到血肉之躯的长城；那大面积陪衬着的暗紫色中有弥漫的硝烟，令人窒息；而一线暗红色和人体的组合想到血与火的锤炼，想到远方彤云下祖国故乡的温馨，想到人们希冀着的绯红色的黎明，至于那朵在男儿女儿手中传递着的小黄花，它拨动了更多的情感和弦……也许别人比我想得更多。总之，这一系列本身是异质的意象不是靠情节的“连锁性”，而是由一根内在的情感线使他们结合成一个浑然的抒情整体。它打破了现实世界的原始状态，按照抒情的“需要”组合成一个源于而又有别于现实的艺术世界，把现实注入了强烈的主观色彩，这样，舞蹈便充分地发挥了自己情感的能力，以瞬间表现永恒，以有限传达无限，得以象诗一样的简洁、精深、含蓄、隽永，所谓充满“诗味”，意蕴万千。

这里的问题是，舞蹈表现的对象，主要是作者的思想感情，但思想感情本身并不是舞蹈，从前者到后者必须有一个物化过程，即首先要将思想感情物化为意象的样式，然后再以富有个性的舞蹈动作把它抒发出来，这正是难点所在，不过我想我们还是可以去探寻它的规律，特别是当分辨清楚了舞与诗的相通之处以后。因为我国是诗论特别丰富、发达、成熟、精深的国家，认真地实实在在地向诗论学习，为我们更自觉地掌握情感结构的规律和方法，提供了一条捷径。梁启超在《中国韵文里头所表现的情感》中根据感情状态把诗的抒情方式分为“奔进的表情法”，“回荡

的表情法”和“含蓄蕴藉的表情法”三种，受他的启发，我觉得目前舞蹈是否有这样几种情感结构的形态：

一、明线情感结构。即那种直抒胸臆，把情感线索直接裸露于表层的抒情方式。绝大多数民间舞就是这种样式，它不需要任何的假借、依托、象征，它有着可以淋漓尽致，无拘无碍地渲泄作者内心感受和审美认识的优点，如最近在全国民间音乐舞蹈比赛中获大奖的《安塞腰鼓》便是极好的一例。它采用奔突、放纵的抒情方式，一任炽热的情感直进而出。它率真的热情简直是带有强制性的使人不能不受感染。专业创作的节目中也不乏这种结构方式的范例，象《快乐的啰嗦》。遗憾的是近年来这样的作品是越来越少了，有人说这种情感结构方式太一般，已经陈旧，我却以为不然。梁启超说：“向来写情感的，多半以含蓄蕴藉为原则，象那弹琴的弦外之音，吃橄榄的那点回甘味儿，是我们中国文学家所乐道的。但是有一种情感，是要忽然奔进一泻无余的……例如碰着意外的过度刺激，大叫一声或大哭一场或大跳一阵，在这种时候，含蓄蕴藉是一点用不着。”基于此，《安塞腰鼓》才叫我们这样过瘾。再看去年苏联乌克兰舞蹈团来我国的访问演出，应该说节目形式基本上还是五十年代我们所熟悉的那一套，但它仍然以恢宏的气度，奔放的热情激起了观众情感的共振，可见艺术并无新、老之分，任何一种艺术样式均可沿着自己的方向向精深发展。问题是这类作品特别要求情真意切，真正有一股无法遏制的必须奔进的炽热感情，而目前专业舞蹈工作者中，这种真情却太少了，这才是问题的症结所在。

二、暗线情感结构。当然每一种结构形态有它的长处也有它的短处，而且往往它们是相随相伴一块到来的。明线结构的长处是直率、强烈，那么短处恰恰也在容易直露、少含蓄。“啼哭在理想的艺术里不是无节制的哀号，把痛苦和欢乐满肚子叫出来也非音乐。”（黑格尔）因此我们又喜欢用另一种暗线情感结构，其情感象风平浪静中海底的潜流，只有透过舞蹈的表层意象，才能捕捉到

作者深层的情感潜流。《水》可以说是这种情感结构的典型。这种类型的作品，展现在观众眼前的似乎是一些外在力量支配下的具象运动：清晨、担水的少女、洗脚、抓鱼、洗头、梳头、回家，再具体也没有了，但实际上，这些具象是作者内在情感支配下的意象组合。通过这些具象，我们感受到了作者所要赞美的傣族少女那纯洁、温存、娴静、甜美的内心世界，但作者却丝毫也没有站到观众面前来直接歌颂，只是让这些情感渗透在每一个看似毫不雕琢的具体意象内，因此使整个舞蹈蕴藉、含蓄，充满诗意。曲立君的《太阳的梦》也有异曲同上之妙，看似找花、采花、学鸟飞、看太阳、说悄悄话等等，琐碎而具体，但它是选取了事物中最富有特征，最精彩的一部分，以情感为线索把它们暗暗地组接在一起，正是梁启超说的那点“回甘味儿”，过后才越品越有味。

三、双线情感结构。明线、暗线情感结构各有长短，因此在实际创作中我们往往喜欢将两种结构形态合二面一，构成明暗线情感结构，即在明线抒怀的同时，伏下一条相对应的象征暗线。采用这种结构，一般总要选择既能实指又有象征意味的抒情对象，在这一对象中，作者明线情感是表层的，暗线情感是深层的，双线对应，形成一种情感的交响。我们熟悉的许多舞蹈，如过去的《荷花舞》、《葵花向阳》，现在的《黄河魂》、《小溪、江河、大海》等等，莫不如是。最典型的是《再见吧！妈妈》，明线表现的是母子生离死别，暗线抒发的却是战士对祖国的赤子之情。总之，这类作品均借用暗示、影射、借喻、对比、烘托等各种手法，通过具体形象，启发性地暗示出背后所隐藏的作者的深层感受，把看不见摸不着的抽象概念寄托于具体的事物，用可感性强的富于多重意义的外在形象，暗示出生活的某种哲理，一种又深又远的精神性质、意义，作者的某种独特感受，使具象显现出一种远远大于它本身的精神力量，使感情从平面走向立体。

四、跳跃情感结构。画家为了在有限的形象之外寄托不尽的意趣，往往在画面上留下很多空白；中国书法讲究笔不到意到。

这种不顾“各项节目的连锁性”的跳跃式的情感结构在我国古诗中更是俯拾皆是，如脍炙人口的：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，断肠人在天涯。”（马致远）粗看起来，似乎作者提供了许多零碎杂乱的场景，这里，不要说情节，连谓语和连结词都没有，何线之有？但“说无线处却有线”，这些零碎的意象，有着同一情感的指向性，唤起的是同一心理色彩，因此从整体上我们感受到了作者那条压抑、悲凉、颓丧的情感线索。其实，人的感官与美感活动本身就有不求全的特点，当一个人的感官与对象接触时，往往只注意对象中最精彩，最诱人的部分，而自觉不自觉地舍弃一些次要的，并非不存在的部分。注意力集中部分可以明察秋毫，注意力以外的部分则又可以视而不见。高兴的是，这次在全国比赛的舞台上，看到了象《窦娥在呼唤》这样的作品。一出复杂的古典名剧，作者没有交待任何情节，有的只是变形的棍棒，栅栏后的挣扎，一张一闭的血盆大口，柔情的几乎带着瘴病似的弱女子，以及从坟堆里伸出的血手等等一系列零碎的意象，分开看，很难说它跳的是什么，可整体上，我们的心灵受到作者情感的强烈震撼。通过所有这些零碎的意象的组合，作者的心在颤抖，在呐喊。

上海芭蕾舞团蔡国英、王大农根据瞿小松的音乐创作的《土风的启示》是这一形式的另一种典型。观赏这个舞，确实“意象”是感觉能分辨的有欣赏意义的最小单元，通过以富有个性的动作物化了的一个个意象，抒发了作者对炎黄子孙漫长历史的反思。这种结构样式也许更附合舞蹈的内在本质，在国外的舞蹈中大量使用；可惜，目前在我国这只能说是凤毛麟角。

五、反向情感结构。无论是明线、暗线、双线、跳跃，都是正面抒发，作者的思想感情和作品的结构形态呈同一走向，而反向情感结构是用截然相反的两种感情相互烘托反衬，形成对比。我们常用的样式是在不同时空中的反向对比——欲扬先抑或先褒后贬，如福建的两个节目《命运》和《宝缸》，一个是先多次表现人

被命运压倒，以突出最后的那句结语——人扼住命运的咽喉，踏着命运的脊梁，大步向前。而《宝缸》则先尽情描述县官的贪得无厌，以达到终场时“竹篮打水一场空”的讽刺效果。

反向结构还可以有许多另外的样式，请看艾青的诗《一个黑人姑娘在歌唱》：

在那楼梯边上，／有一个黑人姑娘，／她长得十分美丽，／
一边走一边歌唱……

她心里有什么欢乐，／她唱的可是情歌？／她抱着一个婴儿，／唱的是催眠的歌。

这不是她的儿子，／也不是她的弟弟，／这是她的小主人，
／她给人看管孩子；

一个是那样黑，／黑得象紫檀木，／一个是那样白，／白得象棉絮；

一个多么舒服，／却在不不住的哭；／一个多么可怜，／却要唱欢乐的歌。

这里情感的反向落差多么大：颜色、声音、年龄、身份，最后落到命运的对比。这种在同一时空中两个意象的交织使思想更加隐含深沉，情感更加凝聚强烈。

再列举一种反向结构形态，还是以诗为例，《戒严》（法国诗人艾吕雅在德国纳粹侵占法兰西时所写）：

有什么办法门是看守住了，
有什么办法我们是给关住了，
有什么办法路是拦住了，
有什么办法城市是屈服了，
有什么办法它是飞跃了，
有什么办法我们是解除武装了，
有什么办法夜是降下了，
有什么办法我们是相爱着。

通篇情感阴郁低沉，可是读完全诗，却强烈感受到那象地下

岩浆般在作者心底滚动着的炽烈的感情，正如“笑可以是最痛苦的情感流露，哭可以是最高兴的外化形态一样。”这种反向的情感结构是多么的强烈有力。我固于一隅，目前还不知道我们舞蹈界有没有这种情感结构形态的作品，（在整体上而不是就个别细节而言）只是深信，向诗歌学习，掌握更多样的情感结构形态，定能帮助我们创作出更多样的别具一格的作品来。

六、复合情感结构。八十年代的今天，人们的社会生活越来越丰富，内心世界越来越复杂，于是，感到仅用某一种单一的结构手法不足以表达情感的广度与深度，越来越多的人尝试综合交叉地运用多种结构样式，往往在一个时间片断中集中了许多互相矛盾又相互混融的情感意识，构成一个由复杂的视觉听觉，以及种种内心主观感受和心理印象网织而成的复杂物。回到本文一开始提到过的《踏着硝烟的男儿女儿》，在这个舞蹈中我们看到既有明线对卫生员抢救伤员的正面歌颂，又有“舞外之情”作者对人性赞美的情感潜流，有象征性、有跳跃式，它的高明之处还在于那一点反向结构的意识：没有写一枪一炮，我们却嗅到了那弥漫着的硝烟的气息；整个场面基本上处理得宁静平和，却使人更强烈地感受到了血雨腥风的残酷战争，因此较好地完成了在血与火之中人性美的永恒这一主题的抒发。显然复合式的情感结构能更好地表现作者更为复杂的思想情感，深刻的历史意识和多重的心理活动，创造出一个现代人复杂的情感对应物。

德国诗人约翰内斯·歌贝尔说：“即使我们不能马上找到所需要的回答，我们也要鼓起勇气提出问题，也许我们的提问超过了几位智者所能作的回答，但那又有什么不好，寻找回答就是了。”我对诗并不精通，对全国众若繁星的舞蹈创作更是“见少识微”，因此本文肯定是挂一漏万，分类也不一定很准确，只能说是勾勒一个轮廓。我只是希望在今后的舞蹈理论研究中少一些：“舞蹈是动作的诗”等等这一类美丽而空泛的文学语言，多一些实实在在的“学问”，而“学问”者，学学问是也。

论舞蹈的意境结构

蓝 凡

意境是舞蹈艺术，特别是中国舞蹈艺术的基本审美范畴。

舞蹈意境并不是指舞蹈作品未完成之前舞蹈家头脑中的思维活动，而是指其在舞台演出过程中与观众交流时所体现出来的一种艺术境界。因此，在整体上舞蹈意境是审美对象的创造者(演员)与审美对象的承受者(观众)之间共同完成的一种艺术境界。人们一般认为，所谓意境就是情景交融，即文艺作品创造者的主观与外在的客观猝然结合在一起，或是艺术作品所反映的生活图景与表现的思想感情融合一致，“情与景会，意与象通”而产生的一种艺术境界。当然，舞蹈意境是建立在情景交融的基础上，但情景交融还不足以揭示舞蹈意境的真正内涵，因为它并没有回答：情景为什么，以及怎样才能构成舞蹈的意境。在舞蹈的意境中，情与景又是什么，以及它们是何以产生的，等等。而只有弄清楚这些问题，我们才能真正探寻舞蹈意境的本质。探讨舞蹈意境自身的独特内部结构，正是搞清这些问题的重要一环。

一、舞蹈的“情景交融”

舞蹈是一种以人的形体动作作为主要的表现手段，通过形体有韵律的活动，来抒发人的内心情感的艺术样式。即舞蹈是以透过人体美给观众以情感的深化为胜。因而，对于舞蹈艺术来说，

其意境的构成形式——“情景交融”的内涵就并不与诗歌、戏剧、电影、小说、音乐等其它艺术样式相同。这就是说，因为舞蹈主要是运用自己独特的表现工具——人的身体动作作为手段，来塑造形象，达到反映生活目的。因此，舞蹈所要求表现的一切社会生活，以及反映的对生活的感受、评价……，最终都必须“形之于外”，即通过纳入一定律动之中的人体外部动作来完成。这样，舞蹈艺术的“情景”，实际上指的是舞蹈作品所包含的感情和表演者高度美化的、有韵律的人体动作这两个方面。舞蹈意境的“情景交融”也就是指这三者的交融。

“情”。总体上看，舞蹈所表现的感情基本上只有二种：类型化的感情和个性化的感情。

1. 类型化的感情，即指这类舞蹈以人的身体动作过程来表达的情感，具有高度概括、广泛的表现性质，而不具某种确定性。也就是说，其表达出来的情感和显示出来的精神素质都是类型化和概括化的，如人的喜、怒、哀、乐、机智、勇敢等等。譬如新疆舞《摘葡萄》，表现葡萄丰收时的喜悦之情，这种情感就不具有特定的内涵（特定的场合、人物性格等）。在通常情况下，一般的民间舞、抒情舞等都属于这类舞蹈。这类舞蹈不要求具体地去再现某个特定场合、情景下的具有确切认识内容的情感，因此，它具有广泛感情的美学特征，而不具备再现生活的特定认识价值。在这一方面，它与音乐的表现性更相一致：表现对象不是特定的事物和情感，而是人对客观现实的一种情感反映的概括表现。

2. 个性化的感情，即指这类舞蹈主要指有情节的舞蹈及舞剧通过人体动作姿态所表达出来的情感是具体的，情感始终处于剧情的发展之中——演员在舞台上必须按照角色的性格来动作而表达感情。因而，这类舞蹈所表现的感情具有独特的人物性格——个性化的感情。因此，我们能从这类舞蹈的表演中认识一个特定角色性格的发展变化。与此相反，表现类型化感情的舞蹈表演却只说明是以什么情绪做（类的感情），即这种类型化的感情与特

定人物的性格发展无关。表现个性化感情的舞蹈则不同，譬如《凤鸣岐山》中的明玉、《丝路花雨》中的英娘、《鱼美人》中的鱼美人、《召树屯与楠木诺娜》中的楠木诺娜，虽然同样表现的是喜悦之情，但其舞姿中所包容的场合、情景、人物性格显然不同，因而其喜悦之情的内涵也是各有各别的。

“景”。可归宿为表演者高度美化、有韵律的人体动作——“形”。依据动作的目的不同，又可分为二类：有“意象”之形和无“意象”之形。

1. 有“意象”之形(或有“景”之形)，即为舞蹈的虚拟表演。所谓虚拟表演，就是指在虚掉了角色的对象后(如舞蹈《水》中的水、《采桑晚归》中的船和流水)，依靠演员的手势和人体动作通过模拟来“还原”这一虚掉的对象，观众则通过演员的形体动作感知其对象的存在。因此，这是一种有“意象”的人体外部动作。如舞蹈《水》，通过演员泼水、洗发、濯足、嬉水等身段动作的表演，舞台上虽然没有水、岸，但观众却感知到了清澈河水的存在。实际上，舞蹈的虚拟表演应该包含二个层次。对于角色来说，必须是将他想象之中的对象(如水)——“意象”，外化为一种形体动作，并通过这种形体动作再将对象表现出来。而对于观众来说，是通过表演者的外化动作感知其想象之中的对象(水、灯、葡萄等)。可见，虚拟表演的审美信息传递表现为：审美对象——角色(表演者)——审美主体(观众)。表演者的“意象”并不直接反馈到审美主体(观众)身上，而需经过形体动作的一次“转译”，这个“中转站”也就是我们所说的虚拟动作。因此，其所表现的感情，也就是表演者对“意象”所产生的感受、反应、评价……

2. 无“意象”之形(或无“景”之形)，即舞蹈的非虚拟表演。与虚拟表演相反，非虚拟(无“意象”)表演没有应“虚拟”和“还原”的对象——意象，所以，一方面，其所表现的情感不是对事物的感受、反应、评价……即它的情感没有与之对应存在的对象，而是一种自身的内心感受式“情感”(如舞蹈《古原草》、《花鼓女的