

舞蹈 艺术

17

舞 蹈 艺 术

中国艺术研究院舞蹈研究所编

一九八六年第四辑

(总第17辑)

文化艺术出版社

一九八六年十一月

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 17 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4辑 （总第17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

北京通县潮白印刷厂 印 刷

850×1168毫米32开 7 印张 185000字

1986年11月北京第一版 1986年11月北京第一次印刷

统一书号8228·151

定价1.05元

目 录

第二届全国舞蹈比赛

两届全国舞蹈比赛得失之比较·····	胡尔岩 (1)
创造——舞蹈艺术的生命·····	双 白 (7)
舞蹈化——舞蹈创造的必由之路·····	隆荫培 (11)
“宁沪风格”议·····	徐尔充 (15)
“小花”与“小兵”·····	周 冰 (19)

理 论 研 究

试论舞蹈创作新趋向(下)·····	吕 敏 (22)
《舞蹈语言学》纲要(下)·····	兆 先 (30)
吴晓邦美学思想的核心是什么·····	王元麟 (36)
舞蹈演员内部素质本体塑造初探·····	张 平 (40)
舞蹈表演中的反馈原理·····	吕艺生 (50)

评论与争鸣

《葛佩莉娅》是一次有意义的改编·····	何士雄 (58)
浅谈音乐与舞蹈的关系·····	程心天 (62)
外国舞蹈评论选载(一)·····	(68)
别基特·奥克桑论中国舞蹈·····	(69)
——与欧建平的谈话	
上海舞剧——《凤鸣岐山》·····	雅克琳·卡蒂埃 (72)
上海舞剧如同一个传奇·····	M·M (73)
连环画式的中国舞蹈·····	热内·西尔万 (74)

上海舞剧·····	伊雷娜·莉多瓦 (75)
舞蹈：中国的中央芭蕾舞团···(美)安娜·吉赛尔·柯芙	(76)
编舞、表演与批评的整体性·····	石 声 (82)

舞蹈史研究

从敦煌壁画、龙门唐窟石雕及墓室俑画等文物探索

唐代舞蹈的特点·····	王克芬 (85)
宋舞杂考·····	费秉勋 (102)
古舞漫议·····	谢长 葛岩 (114)

民族民间舞蹈

景颇族舞蹈分类及其特征·····	刘金吾 (124)
穿绕缠结 神形兼美·····	刘霁云 (136)
——湖南龙舞构图浅析	
河北民间舞蹈“拉花”(下)·····	傅德全 士戈 (149)
回族舞蹈艺术论谈·····	马 袁 (158)
民间歌舞荟萃之地——昌都·····	阿旺克村 (167)

舞 蹈 家

舞蹈——表达事物本质的艺术·····	子川 呼沁 (174)
——略谈现代芭蕾大师贝雅的舞蹈思想	
西方需要东方，东方需要西方·····	欧建平 (184)
——默斯、堪宁汉舞蹈美学探微	

舞 蹈 教 学

谈舞蹈演员的智能开发·····	冷永铭 (199)
论舞蹈运动本质与力量的训练原则·····	满运喜 (205)
祝贺、期望·····	刘海如 (212)
——敦煌舞基本训练有待完善	
各地报刊文摘四则·····	(215)

两届全国舞蹈比赛得失之比较

胡 尔 岩

这是一个令人尴尬的选题。

因为，无论以“一赛”比“二赛”，还是以“二赛”比“一赛”，都是关起门来自己比自己。这样的比较，用现代通用的语言来讲，叫做封闭式纵向比较，用老百姓通俗的话来说，是典型的“窝里横”。但是，出于自省的动机，做为一种认识方式，从宏观的角度，谈谈个人之见，也是评价舞蹈现状的角度之一。

一

粉碎“四人邦”以后，舞蹈界有过一个全国性的“翻箱倒柜”，十年动乱时期禁演的、批判的、否定的作品有了重见天日的机会。这种感情回潮是对“四人邦”文化专制的抗议与反正。十一届三中全会后，舞蹈队伍的集体意识以从未有过的鲜明性与时代合拍，舞蹈家的喜怒哀乐以从未有过的迫切性与人民一致。1980年第一届全国舞蹈比赛涌现出来的新作，既是舞蹈家创作激情被压抑了十年之久后的一次集中喷发，又是舞蹈家进入新时期后的一次集体“亮相”。舞蹈家通过作品所反映出的意识状态，实质上是一次集体的舞蹈反思，即或不够深沉，但敏感度却令人感动。

一个重要的背景是不应被忽视的，那便是在十年动乱时期，舞蹈家与国家共命运，与人民共患难的历史事实。由于有这样一段经历，舞蹈家的选材心理，表现为一种时代的迫切感。人民的

积愤、抗议、理想、前景在“一赛”的绝大部份作品中得到呼应与渲泄。舞蹈家用身体的语言唱出了自己心中的歌，也是当时人民最爱听的歌。故而，当人们看到《再见吧！妈妈》、《希望》、《无声的歌》、《啊！明天》、《海浪》、《光之恋》、《快开！快快开》、《小萝卜头》、《金山战鼓》、《水》、《追鱼》、《金色小鹿》等一批作品时，能从这纷繁多样的舞蹈形象中，获得审美经验中最美好的体验——共鸣，从而得到心灵的满足。

特别是《无声的歌》、《小萝卜头》等作品的出现，人们认识到舞蹈的社会功能，不仅仅是使人在审美中感到赏心悦目的愉快，而且认识到舞蹈的另一重要功能——“审丑”。舞蹈从揭露鞭挞愚昧和野蛮中，反衬出人们对美的向往，对文明的向往、对人格尊严的向往。“审丑”的作品，有时比单纯审美的作品更具内力，更富于启迪性。

于是，人们对舞蹈刮目相看了，人们从舞蹈就是蹦蹦跳跳、欢欢乐乐的习惯看法中，重新发现了舞蹈，重新认识了舞蹈。

以《希望》、《盼》等为代表的现代舞跃上舞坛的事实，改变了中国舞蹈以古典舞、民族民间舞、芭蕾为三分天下的基本格局，舞蹈家选择了它，是因为他们需要一种新的语言表现自己的新感受；观众接受了它，是因为人们进入新时期以后，需要一种新的舞蹈形态满足他们新的审美需求。尽管它当时还很幼稚，但它是一个先声，为后来中国现代舞的崛起，打开了缺口，一个幼稚的身躯却担负着历史使命般的任务。这是时隔几年之后才得到的认识。

“一赛”的不足之处，是民族民间舞蹈这个领域，在创作上没有重要的突破，被舞蹈素材风格特色所左右、从表层去表现民族特色的过渡尚未完成。一些所谓借鉴西方现代舞创作方法的作品，由于没有理解现代舞的精神实质——不受固定模式框套的革新精神、创作主体意识的积极能动。而是生硬地搬用打滚、扭曲的动作，给人一种皮毛不附的夹生感。

这些不足，还需要一个过程。人们（特别是一般观众）宽客地谅解了它们的幼稚。

二

“二赛”的难评之处，不在作品水平差距的悬殊，而在于有两个被同行们所热烈议论着的背景，障碍着我们对“一赛”以来的六年间舞蹈创作的整体把握和正确评价。一是，一些创新、探索之作在基层选拔时就被刷掉，或者根本未见观众，有的送到“中央”后未被选中，不能进入参赛行列，舞蹈创作的真实全貌，事实上不能成立。二是，“二赛”实际上是一次没有复赛的决赛。“赛”的意义，是在众多观众面前比高低。“二赛”的参赛作品，除部队舞蹈家的作品是在众多观众面前复赛之后，选拔其中的优秀者参加决赛外，其他省、市的作品，只经过本地区、本部门的选拔赛便直接进入决赛，而且审查与判分是统一的一套班子，这在广泛性、民主性、程序性上是有欠缺的。鉴于以上两个背景，参加决赛的一百多个作品，并非完全体现出目前全国舞蹈创作的真实水平，这就给从宏观上评价“二赛”造成了天然的片面性。从片面中去谈全局，不可能谈出真实的客观存在。无奈，木已成舟，我们只好“明知故犯”。至于“二赛”所留下的消极后果，不是本文的主题，无须在此展开。

“二赛”的一百多个作品，给我们展示出一幅矛盾混成的图景。从整体看，它没有“一赛”的时代精神那么亢奋，也没有“一赛”那么富于整体的现代意识，因而震撼力也不如“一赛”强烈。由于在历史的大变革到来之际，没有做好充分的准备，舞蹈似乎有点盲然无措。由于舞蹈队伍内部的使命感、时代激情与独立思考的自觉意识不同步；对固守传统，还是尽快地走过传统取得纵向生长点的理论认识上的分歧尚未明朗化，舞蹈陷入在封闭中满足，在自得其乐中徬徨的矛盾之中，舞蹈走到了一个十字路口。所以，从整体上表现出一种对时代的冷漠与隔离。

但是，“二赛”的部份作品，确实在“一赛”的基础上有较明显的跨越。一些作品对生活的表现，不是简单的反映，而是通过作者对生活感受的心理转化，传递出个人的独特认识和角度，使作品的时代特点变得深沉含蓄了；在表现手法上，舞蹈思维的特征强化了，更接近舞蹈艺术的表现规律，作品的构思和舞蹈语言的运用具有了个性色彩。

从整体的盲然与局部的跨越的矛盾中，我们看到舞蹈活动中出现了一个新现象：作品与作品之间的“档次”，编导与编导之间的“段位”拉开了距离，显出了差别。人们从舞蹈的整体中发现了个别、个人和个性。距离与差别的出现，是舞蹈从幼稚走向成熟的必然过程。

《踏着硝烟的男儿女儿》、《你从战场上归来》、《你在我心中》、《八圣女》、《八女投江》、《命运》、《友爱》、《小小水兵》等现实题材的作品，以及《昭君出塞》、《十面埋伏》、《林冲怒》、《窦娥的呼唤》等古代题材的作品，表现出编导对生活的敏感，对当代观众审美心理的关注，自由地选择表达方式和形式手段，不同程度的显示出编导对舞蹈的独立思考能力。

在运用兄弟民族舞蹈素材，表现兄弟民族生活这个创作领域里，“二赛”比“一赛”有较为明显的突破。一些民族舞蹈家摒弃了仰仗舞蹈素材特色从表层去表现民族特色的创作思路，开始从民族性格特征，民族思维方式，民族心理结构的层次上去把握民族特色。如《大地·母亲》、《猎中情》、《小活佛》等。虽然它们还存在程度不同的简单和粗糙，但它毕竟在探索深层的东西，这就应该给予充分的肯定。否则，新生的幼稚将会被停滞的圆满淹没、挤垮。民族舞蹈家们在“闯关”了，他们将不再成为舞蹈素材的奴隶，而是在崇尚人、人性和悠远深邃的民族心理结构的“内宇宙”中去驾驭舞蹈素材。

群舞是我国舞蹈创作中一个有影响的体裁样式。《黄河魂》、《小溪、江河、大海》、《大海畅想曲》、《奔腾》、《海燕》等作品，

以集体的形象、综合的元素造出一种气氛、气势和意境，发挥了群舞的美学特点，具有小舞蹈作品所不能替代的审美价值。它们以虚象结构的手法，把观众诱导到编导所设置的艺术“空筐”之中，沿着作品的导航路线展开自由想象，为人们欣赏群舞，带来新的审美经验。

“二赛”的表演队伍，水平普遍提高，参赛、未参赛的杨丽萍、张平、刘敏、周洁、顾红、王明珠、王玉兰、沈培艺、陈惠芬、王艳、柳倩、周桂新、李清明、沈益民、金宝龙、李恒达、官明军、赵明、邓宇、张力、金星等一批演员活跃于舞台时，我们感受到，演员的身体就是一曲曲生命的赞歌。但是，我们也看到，这些充满青春活力的生命，有一种强烈的饥渴感。他们渴望着表演更深刻的角色，进入表演艺术的高层次。如果在一个短时期内，不能从“亮腿”，“亮腰”、“亮”自然条件的浅层上深入，便很难成长为新一代的表演艺术家。演员的生命由于它的短促而愈加宝贵，四十岁以后再去迎接表演的黄金时代，对于一个舞蹈演员来说，是苦涩而艰辛的。因此，创作与表演的失调现象，急待平衡，否则，将铸成一代演员的终身遗憾。

三

“二赛”中，作品与作品之间，编导与编导之间拉开“档次”，显出差别的事实，给了我们一个重要启示：舞蹈从舞蹈素材的风格模式中解放出来，把人、人情、人性、人生哲理做为舞蹈表现的中心的时期已经到来。

那踏着硝烟的男儿女儿，那在惊涛骇浪中前扑后继的民族精神、那从森林中走来的一对猎人，那让孩子到生活激流中去闯荡人生的母亲、那在如诗如画般的流畅中表现涓涓细流汇成江河湖海的理性主题、那呼唤着爱情的小活佛……不都是挣脱了舞蹈素材风格模式的束缚方获得自由的么？！创作者首先是一只自由的鸟，才能飞向新天地，发现新境界。

几十年来，我们对“在民族民间舞蹈基础上发展中国舞蹈”的口号，理解得极为片面。1963年，周恩来同志“在音乐舞蹈座谈会上讲话”中，谈到演员训练问题时，提过不要“把民族和西洋混在一起”，针对当时有人说没有芭蕾底子，就不能成为很好的演员的说法，反对跳民族舞的人以芭蕾为基本功，提出了“在民族的基础上发展”的要求。此话在当时，有它明确的针对性。我们将此话的内涵改变之后，又极力扩大它的外延，一来二去，盖而全之地变成了中国舞蹈必须以民族民间舞蹈为语言材料，更有甚者，所谓的“民族民间舞蹈遗产”的概念，直接被偷换成建国以后某些舞蹈家根据教学的需要所整理成的教材组合，或根据个人的审美观重编的民间舞。把“遗产”限定在一个非常狭小的天地之中，而又用这被改造过的“遗产”去规范创作。把是否忠实于某种舞蹈素材的风格当成了衡量作品的优劣的权威尺度，甚至把素材上升到题材的高度来强调。而对中国舞蹈传统中那使人投入迷狂状态的原动力之根本及民族心理结构等深层的东西，远不如对以芭蕾的形式结构所改造过的“遗产”那么有兴趣。三十余年后的今天，中国舞蹈界既失去了真正的传统，又被某些“人造传统”紧紧束缚。编导的创造意识被强行压抑。舞蹈创作象一匹围着一棵老树打转转的老马，不能伴随着时代的步伐而奔腾呼啸。

反思几十年来舞蹈界的传统观，遗产观，一种悲怆的感情油然而生。打一个不恰当的比喻，好比拆下天坛的砖瓦，去盖一座新的“天坛”，真正天坛失去了，新盖的“天坛”被奉为“传统”，让人死守。有人提出要盖一座现代化的建筑，便被斥责为忘了“传统”，忘了“祖宗”。这是我们对传统的继承？还是对传统的罪过？舞蹈界不少同志经过一段沉思后发出呐喊：“还我天坛”，“盖一座现代化的香格里拉”。舞蹈家要求在过去与未来之间找到支撑和心理平衡。

几十年来，我们躺在遗产的丰厚上，高枕无忧地做过无数甜
(下转第21页)

创造——舞蹈艺术的生命

双 白

第二届全国舞蹈比赛的帷幕落下了。人们对其成败评说不一。称颂者曰，参赛作品是近年来舞蹈创作中成功经验的结晶。批评者说，比赛中没有出现高人一头的力作，“有群峰，没主峰”。在相当多的编导、理论家、批评家看来，本届比赛给人的审美体验，远比不上八〇年大连比赛那样振奋人心又耳目一新。甚至有人发出了“搞舞蹈是上贼船、干错了行当”的慨叹。

如果我们远离开比赛的舞台，坐下来细细品味，就会惊讶地发现，从《再见吧，妈妈》到《踏着硝烟的男儿女儿》，战斗激情的表述更细腻，也远为深刻了；从《希望》到《播下希望》，绝不是名称的变化，还包含着青年一代对中华民族该怎样飞腾的郑重的反思；从《小萝卜头》到《囚歌》，舞蹈空间的组合观念明显地变化了，今天比昨天充满着更多的自由；从《敦煌彩塑》到《版纳三色》，舞蹈情调、意境的色彩变得不但更丰富，而且饱含着创作者对事物的多层次的体察和认识。

有人说，《金山战鼓》是没有人超越的。虽如此，《新婚别》《林冲怨》《昭君出塞》《鬼妹》等节目不是形象地展示着古典舞领域中，统一规范的风格样式，正逐渐被多角度、多方向的探索冲破？有人说，《水》中的天地独具一格，《追鱼》里的情趣让人回味无穷。虽如此，谁又能否认，本届比赛中的《雀之灵》是新一代舞蹈家在独领风骚，《猎中情》在情感表达上有突破性创造？

上述比较，仅在单、双、三人舞的范围内进行，而本届大赛

中的集体舞的优秀之作，无疑为我们提供了更多侧面的审美体验。

尽管有了这许多进步，我们的不满却大大增加了。人们常说：“大连比赛是突破性的”，而对北京之赛，人们夸奖它时大都慎重地选择词句，不肯用过多的褒奖之情。难道今天人的情感也变得越来越吝啬？

并不是这样，是时代变化了。人们的审美需求不仅多样化，而且更挑剔，更带个性的色彩。不要说六年以前的作品，就是一、二年以前的，有许多在本届比赛中已显得陈旧。究其实，这些创作中苦心经营的成果刚刚出现在舞台上，之所以显得旧，是因为人们的标准新了，眼光新了，而且更替的速度大大加快了。五、六十年代那种一个“红绸”二十年不变的情形，将不能被今天的舞蹈家所接受。他们更愿意自己的作品和演出与时代的变化同步，与新的审美需求相适应。正是在创作思想、手法与一些新的审美需求的比较中，我们发现，二届比赛中的一些作品之所以不能令人满意，重要的一个原因，是作品中缺少创作主体的创造精神。

近年来，在各种文学艺术作品中凝结下来的新的审美需求之一，是人们希望看到创作者创造性的主体精神——不是为文造情，而是为情作文，不是身不由己地“状物”，而是当家做主地“传神”；不重客观事件过程的机械描述和方针政策的简单宣扬，而重创作者对新生活的主观感受并加以充满个性的表述。在文学艺术创作中，我们看到“客观”的、“原样”的过程描述渐渐减少，“主观”的、个人心灵与社会实践相撞击相交流后产生的各种心理活动在各类艺术品中有了充分细腻的表现。这一切，适应着社会、思想禁锢解放的新形势，符合人们对已经存在的一切历史的日渐浓重的反思精神。不管这反思是怎样的痛苦或令人焦虑不安，艺术家们都顽强地将它刻划在小说的语言里，揉捏在雕塑的团、块、面中，运行在音符的组合、变化中。这种创造性的主体精神的自身，就带着强烈的怀疑性、思考性和批判性。广大的艺术接

受者也在进行反思，他们在诸多作品中印证自己的看法，寻找社会的认同。

相比之下，我们的一些舞蹈作品显得难于深入人心，特别是难于接近当代人不安而苦思之心。有人批评舞蹈创作中充斥了过多的甜腻的美。此话不无道理。当然，甜美有其价值，我们没必要为苦而苦，“为赋新诗强说愁”；正象我们没必要为欢乐而欢乐，为虚荣而矫饰一样。艺术创作要大步走进当代人的心灵，这就是时代对艺术的要求，是处于变革的阵痛中的社会所需求的。它绝不等同于文艺功能的庸俗化。长期以来，我们在强调舞蹈特征的时候，在论述舞蹈的社会功能时，往往容易从其形式方面入手，把特殊性局限在动作的功能上，而较少讨论创作者怎样驾驭动作素材而能动地、创造性地表现自己对人生、社会、艺术的独特思考。这次比赛中的好作品，如被众口一词称赞的《踏着硝烟的男儿女儿》，正是较深刻地又是很富于舞蹈性地揭示了当代军人的内心历程，才显得高人一筹。作品中清晰地印刻着编导对战争、青春、爱情的独立思考。不过也有相当一批作品，显出为文造戏的痕迹，在漂亮的服装下，堆砌原始的动作素材。有的作品里，引人注目的风格性动作被精心地组织、编排在一起，的确给人声色方面的愉快，但创作者对社会、对时代的有个性的思考不见了，创造性的主体精神模糊了。与这类作品走向同一方向而处于另一极端的作品，是故意呐喊出来的一些别愁离绪，由于并没发自编导的内心，所以也较难打动观众的心。

正是在上述不足与时代对艺术创作的新要求的比较中，人们对本届比赛的许多作品感到了不满足。我们记忆中的大连比赛的作品，在当时的整个文艺创作中，却的确走在时代最前列。《再见吧，妈妈》中的时空交错，《海浪》中的浪与燕的双重性造型，《希望》的淡化情节与突出盼之主调，无不以手法的新颖强有力地支撑着编导对已往历史和眼前现实的主体性思考。时隔六年后的今天，当其它各类艺术步舞蹈之后跟上了时代，我们却在此讨论

主体性思考与创造的问题，这不引人深思吗？

比赛中主体性思考的浮浅不仅造成节目的虚华，还表现在演员技巧的泛用上。

无可否认，新一代的演员在许多方面的成长是令人欣喜的，他们的表演才华得到了国际舞蹈界的承认。但在另一方面，有的作品中演员技巧、技能的发挥却脱离了人物的性格甚至作品的原旨。更令人不安的是，有的作品明显地露出为“亮”演员技巧而编舞的痕迹。女演员的旁腿控制，从地面发展高空，再到人肩之上，再到椅子背……以致于赛中产生了“腿比腿”，“腿盖腿”的小小的热潮，以致于有人不无讥讽地说：“今后，女演员的腿形如果稍稍逊色，就别抬腿了！”这话是不是有些忠言逆耳的味道呢？

优秀演员的控制能力是创造优美而感人的舞蹈形象的必备条件之一。泛用这种能力，甚或用一个旁腿作为整个节目的点睛之笔，作为一个思想主题的支撑点，是否过于可怕了？那节目中的艺术形象怕也是立不起来的。有的演员曾因此获得各种夸奖，而在本届比赛中失去了夺魁的机会，从一个方向说明了舞蹈界对技巧泛用以致滥用并没完全失去警惕。

然而，问题在于泛用技巧背后的创作者主体性精神的空虚，是由此带来的倾向——技巧高度发达背后的创造性的减弱，艺术形象的减色。在今天的各类艺术品的创作中，艺术家驾驶表现工具（摄影机、画笔，琴弦……）的能力日益受到重视，这是因为创作自由使当今的艺术走出了政策思想的传声筒的尴尬境地，文学界用或奇诡或扑野的笔调、笔法在“寻根”，探讨民族文化的优劣及民族性格、心态的特征，电影界在挖掘古老文明传衍的内力，音乐界在用前所未闻的音响组合勾勒时代的应变之力，美术界在传统与时代的问题上展开大讨论，有一批中、青年美术家用全新的技法表现着他们对人生、社会、永恒的历史性思考。所有这些新的表现手法为我们展示了新一代充满独立精神的主体性思考，

（下转第14页）

舞蹈化——舞蹈创作的 必由之路

隆荫培

在观看第二届全国舞蹈比赛演出中，当看到优秀的舞蹈作品时，身边的观众常发出“这才有点舞蹈的意思！”或“这才是真正的舞蹈！”等一类的感叹声。这种感叹深深地引起我的共鸣。是啊，新中国舞蹈艺术的发展经过了三十多年曲折坎坷的历程，仿佛今天我们才开始明白了舞蹈创作必须走我们自己的路——舞蹈化的路。在那极“左”思潮泛滥的年代，在那庸俗社会学控制文艺的时期，我们广大的舞蹈工作者好像很难接近舞蹈的艺术真谛，我们习惯了用文学观念或戏剧观念来要求舞蹈，或是用舞蹈来作政治概念的传声筒。就是在粉碎“四人帮”以后，当有人提出“舞蹈要有舞蹈”的时候，还遭到了公开的批判，这不正充分说明极“左”思潮在我们舞蹈界流毒之深吗？

自从去年十月南京舞蹈创作座谈会之后，舞蹈界内展开了关于舞蹈观念更新问题的讨论。在这个讨论中涉及面很广牵扯到的问题也很多，探讨这些问题，无疑对于繁荣和发展我国的社会主义舞蹈艺术事业具有重要的意义。但是，我以为当前最重要的也就是最核心的问题应当是如何改变三十多年所流传的不正确的舞蹈观念，以使我们能正确地认识和把握舞蹈艺术本身各方面的本质特征。只有正确地解决了这个基本的问题，我们的舞蹈艺术才能够行进在自己的道路上，自由翱翔在自己的天空之中。我们只有能够得到这种充分的自由，舞蹈创作更大的繁荣兴旺时期的到来也就为期不远了。

舞蹈必须是舞蹈，舞蹈创作要舞蹈化，这是我们首先应当树立的舞蹈观念。也许有人认为这是一种概念的同义反复，不解决什么问题。其实在当前我们这样提出问题是有着它客观现实针对性的内涵。首先，这就要求我们要彻底摆脱文学观念、戏剧观念对舞蹈艺术的束缚，要坚决和庸俗社会学的传统观念决裂。其次，要求我们的舞蹈创作要在舞蹈本身的形式和内容上下功夫，深入地研究和探寻它们的规律和特点。

舞蹈作品的形式和内容是一个不可分割的整体。在舞蹈创作的过程中，编导者必然要在舞蹈艺术形式上化更大的功夫，根据形式美的规律，把舞蹈作品的内容，通过一定的组织结构方式，外化为动作、姿态、造型、画面、构图调度以及音乐、服装、布景、道具、灯光的协调统一之中，从而塑造出具有审美价值的舞蹈形象。

舞蹈艺术是一种诗的艺术，舞蹈是用人体动作谱写的诗篇。这句话道出了舞蹈艺术一定的内在本质特征。且不说艺术诞生时舞蹈和诗、乐就是密不可分的三位一体，从艺术特征方面来看舞蹈和诗也几乎是完全相同的。据我国文艺理论界比较一致的看法，诗的基本特征有三：一、反映社会生活的高度概括性和集中性；二、饱和着丰富的想象和情感的强烈抒情性；三、语言具有高度的凝炼、谐和与鲜明的音乐性。黑格尔也曾说过：“诗的适当的表现因素，就是诗的形象和心灵性的观照本身，而且由于这个因素是一切类型的艺术所共有的，所以诗在一切艺术中都流注着，在每门艺术中独立发展着。”（《美学》1卷113页）因此，我们舞蹈创作舞蹈化的过程，必然要同时呈现出诗化的艺术特征。当前的一些优秀舞蹈创作实践也证明了这一点。也可以说这次舞蹈比赛所出现的一些优秀舞蹈作品大都是在舞蹈化——诗化的艺术实践中所取得的成果。我们的一些编导正是努力地在用舞蹈动作在写诗，而且写的是那样富于创造的想象，是那样的深刻，是那样的激动人心！这怎么不令人欣喜。