

舞蹈学研究

胡大德

张华

王平

选编



舞蹈学研究

胡大德 张华 于平 选编

中国文联出版社

(京)新登字172号

舞蹈学研究

胡大德 张华 于平选编

中国文联出版社出版、发行

(北京农展馆南里10号)

中国文联印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

787×1092毫米 32开本 14.125印张 4插页 292千字

1991年10月第1版 1991年10月北京第1次印刷

ISBN 7-5059-1092-2/I.799 定价: 6.00元



84岁高龄的吴晓邦同志

文化部代部长贺敬之
出席会议与吴老亲切
交谈



中国文联副主席李瑛
与吴老在会上讲话



文化部副部长高
占祥题字赠吴老

讨论会开幕场景



吴晓邦与夫人盛婕
参加分组讨论

颁发论文证书



朝鲜族舞蹈家崔
善玉向吴老献舞



傣族舞蹈家刀美
兰向吴老献礼

吴晓邦和与会
者们合影留念



前 言

吴 晓 邦

把舞蹈研究的各个方面，纳入一个系统中去，建立总体的舞蹈学科，使相互隔离的研究状况可以期望得到改变，四分五裂的舞蹈观可以有个统一的归依。

关于舞蹈学科总体的构想，已有一张图表，共分四大分科：1. 基本理论；2. 基础资料理论；3. 舞蹈史；4. 舞蹈创作、表演、教学的应用理论。在这里，我想就这四大分科，谈一些补充意见。

一、关于基本理论

基本理论是从“舞蹈”这一概念的内涵展开的有关舞蹈基本特质、作用和方法的一般性理论。它是任何有关舞蹈的研究必备的先决前提。没有系统的基本理论观点为基础，其它分科研究就很难进行。

在图表中，基本理论包括十个论题。我想特别强调五个方面：

1. 舞蹈的综合性

舞蹈是一种综合艺术，它综合了文学、戏剧、音乐、绘画等诸多艺术要素。但这综合是舞蹈的综合，就是说是以人

体动的艺术为基本条件去综合上述各种艺术要素，通过节奏上的强弱、快慢、轻重、缓急、圆滑和顿挫来创造意境、表情达意。舞蹈与音乐的谐同，完成着它作为时间艺术的任务。同时，舞蹈又象美术那样占领着空间，诉诸观众的视觉。这就是舞蹈上听觉和视觉的双重作用。它以视觉形象的鲜明生动造成观众直观的领悟，又以听觉的感染协同配合。此外，在情节性较强的舞蹈中，还须突出戏剧性要素，运用舞蹈的特殊手段表现人物间的矛盾冲突，塑造人物性格。舞剧要戏中有舞，舞中有戏，以舞演戏，戏舞交融。

2. 舞蹈的基本属性

舞蹈作为人体动作的艺术，人体动作的表情、节奏、构图就成了它的基本属性。从生理上来说，脊椎的弛缓与硬直是人体动的自然源泉，以大脑为支配，以四肢协调相配合。思维意识与人体动的复杂关系表明，舞蹈的动态是身心统一的，不是纯粹生理的机械运动。

3. 舞蹈的功能

真、善、美的教育就是舞蹈的基本功能。舞蹈应引导人们勇敢地去追求真理、美德与光明。

4. 舞蹈教学

舞蹈教学不能仅用纯生理训练去追求体操技术，不能仅用科班程式化的方法。舞蹈教学须以心灵的教育去带动身体的训练，要培养出具有创造能力的人才，而不只是造就一些仅有身体技能的匠人。

5. 舞蹈创作

舞蹈创作是艺术创造，应坚持从生活出发，坚持有深刻人生感受的独创性，而不仅仅是从形式到形式的编排。这就

是创作法与编导法的区别。

二、关于基础资料理论

基础资料理论与基本理论是两码事，二者决不能混淆。

过去，曾有过一种误会，即把基础资料当作我们舞蹈发展的基础，认为中国舞蹈必须在中国舞蹈的基础资料上发展。这种观点往往还把民族舞蹈传统，只局限在历史遗留下的舞蹈动作资料上。好象除了这些旧有的舞蹈动作资料外，我们的舞蹈就没有传统了；好象除了模仿前人的足迹，中国舞蹈的发展就没别的出路了。这种误会导致一些人一头扎进故纸堆里，从旧资料中去找寻自己的创作道路。这种误会曾统治着整个舞蹈界，上至领导下至新学员，造成了形式思维陈旧的创作模式大泛滥。这种误会从五十年代就已开始，延伸到八十年代尚未终结。渐渐地，我们习惯了从改编民间舞，从发掘古典戏曲舞和学习外国古典芭蕾中去找一些小窍门，虽然也有一定的收获，不过，要深入地反映现实的人生，这样的做法起色不大。改革开放以来，人们放宽了眼界，开始有人引入欧美现代舞的经验，革新中国的舞蹈，试图重新创造中国的现代舞。

现代舞，本来不应有中外之分，关键在于各自针对自己的现实人生去创造，去揭示各自生活的深层奥秘。这样创造的结果自然会出现区别，因为各自的生活不尽相同，中国人民的生活与外国人民的不同，表达感情观赏艺术的方式也不相同。从中国的现实出发，中国的现代舞就会有中国的特色。我是不断呼吁中国现代舞的创作演出，一定要有中国气派的，抄袭模仿别人的东西，只能是冒牌货。外国现代舞的

资料在外国可以是活生生的，因为它们就是从那样的土壤中生长出来的。但搬到中国就不行，它只能供参考。

创造中国现代舞的尝试，取得了不少成绩。年轻人的敏锐，应当鼓励。不过慢慢地出现了一些盲目照搬外国现代舞的倾向，把中国现代舞已有的基础抛在一边，去用外国人的情感方式搞创作，并以此表明自己是正宗的现代舞。进而还有人干脆认为中国搞不成现代舞，把现代舞都说成只是外国人的。这样肯定行不通。

下面，我想谈谈中国传统的舞蹈资料。我们应当怎样对待我们传统的舞蹈资料呢？

首先，我们要认清，民间舞也好、古典戏曲舞也好，都是“流”而不是“源”，不能把它们当作发展中国新舞蹈艺术的必备基础，不能停留在对它的一味模仿上。其次，我们还要认清，仅仅动作形式，不是民族传统的实质性内容。任何舞蹈，总是在一定的社会生活习俗、一定的宗教信仰观念下生长的，不研究不懂得这些更深的文化背景，光模仿象了几个动作也得不到传统，更无法在今天生活变化了以后，从那些动作资料中挖掘出可供我们创造新舞蹈运用的东西。结果只能是形式思维编导法，从形式到形式，谈不上对民族传统的发扬光大。

我这样说，并不是反对向传统舞蹈基础资料的学习，而是要反对不深究文化根源的匠人式学习，反对只把动作当宝贝学下来传下去式的学习，反对囫囵吞枣僵死式的学习。我主张学习要重理解，要学活，要学了有利于创造。我们民族几千年文化传统，众多的民族各不相同，舞蹈基础资料可以说浩如烟海，不会学，学不好，反而会被它吃掉。不学行不

行呢？不行。不入虎穴，焉得虎子。但是，要敢入虎穴，更要善于得到虎子再出虎穴。不然敢入虎穴去送死，有什么意义？我们的教师，应当善于启发学生，帮助学生在舞蹈基础资料时理解这些形式本来包含什么样的内容？为什么那时人们要跳这样的舞？它同当时的习俗时尚、信仰观念有什么联系？并且还要引导学生认识到，生活毕竟已经发生了很大变化，今天的生活同过去的传统生活已有很大不同，应当从对舞蹈基础资料的学习中，寻找到有利于今天创造的东西。但是很遗憾，长期只顾从形式到形式的生吞活剥的教学，使得我们的人才都普遍“贫血”。所以，舞蹈基础资料理论的研究很重要。我们需要加强民族学、民俗学的修养，增加这方面的知识。没有这方面的刻苦钻研，对舞蹈基础资料的学习永远不会深入进去，也不会活着出来。

比如舞蹈中男女性别的问题，就有很复杂的演变。中国古代舞蹈同巫有很大关系，巫有巫公巫婆，男女都可舞蹈，且也可同台。巫在民间主要从事祭祀活动和逐疫驱病，迷信和医道常常混在一起，迷信和祭祀活动中，往往就充满了舞蹈。那时巫公巫婆很受人尊敬，除了民间的这种从事巫的舞人，宫廷里很早就出现了供人享乐的舞人。他们被叫作“女乐”或“舞伎”等。宫廷舞人本来也是有男有女的，但随着宫廷乐舞享乐日愈渗入了“色”的成分，达官贵人对女色在乐舞中的声容的玩赏，渐渐使宫廷舞人越来越趋于纯粹女性化。在民间，宋代以来，出现了市民游艺的场所“勾栏”和“瓦子”，流散到民间的宫廷艺人乃至失去了被人崇信的地位的民间巫人，有的就流落到勾栏瓦子里卖艺为生。这种艺人的舞蹈，还谈不上艺术，多是供人玩赏的“玩艺儿”，也有一定的

商业化价值，成为一种谋生手段。勾栏瓦子的发达曾吸引了广大市民，也有文人士大夫卷入。于是，那里的“玩艺儿”逐步提高了文化品格，出现了综合的戏曲，还出现了关汉卿那样的大戏剧家。舞蹈，也就作为戏曲的一种艺术要素综合进去，服从了叙述故事，表演人物的需要。然而同时，宋明理学“存天理、去人欲”的教条，加深了对妇女的压迫。大门不出二门不迈才是规矩女人。男女授受则不清。结果，女性越来越从舞蹈中退了出去，男女同台也越来越成了不合时宜的事。到明代，男女已经不能同台表演了。不论戏曲、杂耍还是民间歌舞中，演出的人基本上都一律是男性。但男女不同台，并不是不演女人。没有女人表演又要演女人，自然而然，男扮女装的现象就出现了。而且相应的特殊技艺也发达起来。

直至“五四”运动以后，男女平等的新观念建立起来，舞蹈艺术藉文学与音乐的合作，提高了它的严肃地位，这样，在新舞蹈中，男女平等同台表演才成了事实。解放后，破旧立新，即使是民间舞，也恢复了女性在其中应有的位置。

至于新舞蹈艺术，则是“五四”新文化运动的产物。它同样是我们今天一笔可贵的舞蹈资料。它从一开始，就以崭新的面目，超越了过去舞蹈仅供人享乐的水平，成为了艺术家以独立的艺术创造对时代革命浪潮的参与，成为了为人生为人民的现实主义舞蹈。

我是不满于旧社会的黑暗，为追求光明与自由而开始学习舞蹈的。日本大学生的一个舞蹈作品《群鬼》，使我发现了舞蹈的战斗力量，触发了我用舞蹈去表现中国的“群鬼”——劳苦大众的心声的强烈欲求。我要寻求这样的舞蹈：它能帮

助我解说清楚我对“人”和“鬼”的新理解。《群鬼》表现的那种“鬼”，乃是社会最底层被压迫的民众，在压迫者的眼中，他们被视为“鬼”。然而，正是这些“鬼”，他们的苦难、他们的喜怒哀乐、他们对社会的推动，最是可歌可泣。

“群鬼”，是一种象征。这种象征的方法，对我有很深的影响。

我最初在日本学的是芭蕾，但不是苏联的一套，而是以英、法、德为楷模的日本芭蕾。这种芭蕾把人体美作为基本训练的基本精神。坚强不屈的意志，为训练中的主要教育部分。全身关节的运动在神圣的美的意志下统一。这使我认识到，美出乎内心，依靠人坚强的意志。我力求灵活地学习，学习脚的五个位置，我就联系着舞台上方位的变化和手位的变化。这样，就不至于把脚位固定死，可以发展脚前后移动的步法。我还力求联系着情感的表现来学习，并很快发现训练的目的，不仅只是为舞而舞，而是为了千方百计地把各种喜怒哀乐表达给观众。

初次回国，我很快爱上了京剧，并对剧中的表现方法进行琢磨。我发现，虚实相生，是戏曲艺术的一大特色。其中人物动作的象征性处理，可算是最优秀的舞蹈了。

第二次去日本时，我已有了一些自信，决心不再被动地依赖日本的舞蹈。我开始自己试着创作。一次，我搞了一个以“无休止的动”为主题的舞蹈，仅仅根据音乐想去加入自己的动作，结果大家都摇头，看不懂。知道我的立意的人告诉我，说搞得太抽象了。再下一次，我用肖邦的《送葬曲》编了一个独舞，表现在孤独的生活中，想把过去的一切埋葬掉。大家看了很喜欢，因为他们理解了作品的意思。经过这

两个节目的尝试，我体会到，舞蹈必须把自己的意想明确地舞出来，让人看懂，否则观众就不会接受。

第三次去日本我仅呆了半年，这一次我才跨进了现代舞的大门。学习的时间虽短，但收获却很大。它和我过去学的大不相同，从基本训练开始，以人体的自然法则来展开它的科学的训练体系：①人体动与它的主要枢纽；②把人体分为三大部分，说明人体动的源泉；③人体的主动与附随动；④人体弛缓与紧张的关系；⑤舞蹈训练应和人体的呼吸相互统一；⑥训练的目的在于培养人体主动的灵活性和目的性。科学的训练启迪人体动的中枢与四肢的配合、主动与附随动的和谐、动作与呼吸的畅通，最后，达到动作表情的鲜明与生动。在《新舞蹈艺术概论》一书中，我对此作了详细的解说。学习现代舞促使我增加了对舞蹈创作要旨的认识，在从技术形式出发还是从生活出发的问题上，眼睛更明亮了。此后不久我就急急地返回中国，渴望把前后四年的所学作个系统的清理，把现代舞的新鲜知识贯穿进去，并找个地方实验一下。

不久，“八·一三”事件发生了，我不能不放下我的研究，走入抗日救亡的文艺工作中去。在抗日文艺工作中，我仍搞舞蹈，把舞蹈作为一支力量同抗日工作的现实相结合，我的创作办法多起来了。我去过很多地方，积累了丰富的生活经验。于是，我再次跳出过去学舞的狭窄方法，开拓了我的——以组织学生创作为主的创作道路。

解放后，1957年，天马舞蹈工作室建立三年，我进行了古典新舞的探索，萌生了对舞蹈传统的新理解。在后来关于古典精神的思想中，这种新理解明确起来。

1979年十一届三中全会后，我重新出来工作。当时我已七十多岁，感到自己年老，已无法完成舞蹈创作、教育等重要任务。我决定将自己的余热，投入舞蹈理论建设的工作上去。我开始奔波于我过去去过的一些大城市之间，去了广州、成都、大连、杭州、沈阳、长春、福州、香港等地，进行访问和讲学，同时也验证一下，我在舞界同仁们中间还有没有一些影响，文革后舞蹈界的情况怎样。很多人支持我，都希望我再起来，我出任了中国艺术研究院舞蹈研究所所长，以专心于舞蹈理论的建设工作。这期间，我培养了研究生，讲了舞蹈应用理论分科的研究，主要是有关舞蹈创作理论的专题。

总之，新舞蹈艺术也有了五十余年的历史，它积累的资料也应认真加以研究。而一切对基础资料的学习，目的都是为了新的创造，应当注意深入而灵活，不要只盯着表面的动作。同时，还应明确，学习舞蹈基础资料，不是学习舞蹈的唯一方法。功夫在诗外，舞蹈家也要加强一下动作技术外的功夫。也许，只有这些功夫深了，对动作技术的掌握，也才会更深刻，更有创造性。

三、关于创作理论

我想充实一下这些年我对这个问题的研究体会。

1. “托物言志”的问题。舞蹈创作，要突出“意”的表现，意思要鲜明，并充满情韵，以“情”达“意”，深入人心。而“情”与“意”的表现，则要诉诸用人体动的手段创造的人物形象。这就是“托物言志”。“物”，不是通常的景物、道具等等，而是鲜明可感的人物形象。“志”，则是舞蹈家从对

生活的感受中概括出来的情与意。舞蹈应把这情与意寄托到舞蹈人物形象的创造中去，借用种种象征性的表现，虚实相生地把它表现出来。

2. 因此，要有丰富的意想，善于选择恰当的形象，在视觉和听觉的微妙关联中去展开创造形象的想象。用什么样的形象合适，要由创作的需要，由题材和主题的规定以及表演者的能力来决定，不能随便抓一个舞蹈基础资料上的素材来套到作品和作品中的人物身上去。要创造性地刻划人物，不仅要使之真实可信，还要使之具有典型意义。要在精心的想象中，培养起自己对音乐与绘画的感受能力，培养自己的听觉和视觉的联想力。在听音乐时能想象到空间绘画的形象，一幅幅生动的情景展开着，就象闭了眼用耳朵来“看”一样。而有时又要通过眼睛来“听”音乐，在时间的流逝过程中，把眼前的空间画面活动起来。这样一种联想能力，把听觉和视觉沟通了，在创作激情的激发下，使得对人物形象的想象左右逢源。然而，听觉和视觉，又统一是由大脑支配的。什么是拓展思想的力量？这就是我们时代的哲学和文学了。没有哲学和文学修养的舞蹈家，不可能刻划出深刻感人的人物形象。

3. 情感是一切艺术共有的特性。舞蹈创作也一样，想象，形象思维，都要围绕着作品的情感意蕴，从捕捉情感、凝聚情感到概括情感，最后形成舞蹈的人物形象。

4. 应扩展创作的各种体裁。神话、传说、寓言、童话，在中国民间舞中十分常见，它们很受广大人民喜爱。不过我们须遵循时代的要求，摆脱旧的迷信说教，把它们纳入建设社会主义精神文明的轨道上去。