

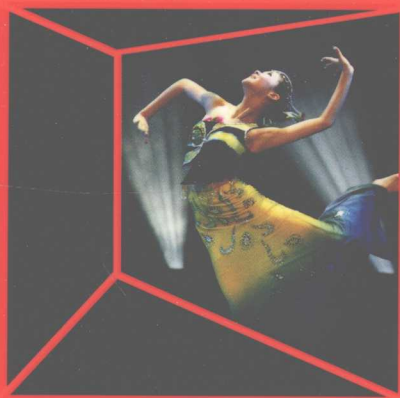
舞剧鉴赏

□ 普通高等学校公共艺术课程规划教材

□ WUDAO JIANSANG

□ 主编 赵铁春

□ 湖南大学出版社



普通高等学校公共艺术课程规划教材

舞蹈鉴赏

WUDAO JIANSHANG

主 编 赵铁春

副主编 金浩 王光辉

编 委

李超 张麟 卿青 程思

闫晶 毛磊 李少丹

文 稿

郭倩 吴丹 赵珊 扈涛灵

侯军虎

湖南大学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

舞蹈鉴赏/赵铁春主编. —长沙: 湖南大学出版社, 2009. 7
(普通高等学校公共艺术课程规划教材)

ISBN 978 - 7 - 81113 - 655 - 5

I. 舞... II. 赵... III. 舞蹈艺术—鉴赏—高等学校—教材
IV. J705

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 131331 号

舞 蹈 鉴 赏

Wudao Jianshang

主 编: 赵铁春

策 划: 邹 彬

责任编辑: 邹 彬

装帧设计: 吴颖辉

出版发行: 湖南大学出版社

社 址: 湖南·长沙·岳麓山 邮 编: 410082

电 话: 0731 - 88822559 (发行部), 88821173 (编辑室), 88821006 (出版部)

传 真: 0731 - 88649312 (发行部), 88822264 (总编室)

电子邮箱: zoubin_408@126.com

网 址: <http://press.hnu.cn>

印 装: 长沙鸿发印务实业有限公司

开本: 710 × 1000 16 开 印张: 16.75 字数: 275 千

版次: 2009 年 8 月第 1 版 印次: 2009 年 8 月第 1 次印刷 印数: 1 ~ 4 000 册

书号: ISBN 978-7-81113-655-5/J·151

定价: 30.00 元

版权所有, 盗版必究
湖南大学版图书凡有印装差错, 请与发行部联系



观、识、读、品

——打开舞蹈之门的钥匙

早在战国时期的《庄子》就提出，“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言”。虽然这一思想不是直指审美鉴赏，但它无论如何是和审美鉴赏相通的。《庄子》表面上在谈“筌”和“鱼”、“蹄”和“兔”、“言”和“意”的关系，实质是强调事物的外表和内意的孰重孰轻。得“意”是根本，得“言”是表面，对于鉴赏者而言，是通过外表或言语来读品“这一个”内意真谛，这恰恰是审美鉴赏的本质。

《庄子》给我们指明了鉴赏的根本目的是“得意”，而不是“得言”。但是，我们可以大胆设想：如果他老人家在当时领略到舞蹈这一以人体动态为语言来表达思想的艺术的话，以他的性格一定是要将舞蹈鉴赏专门提出，给出一个属于鉴赏舞蹈的“得舞得意”于一身的说法的！因为舞蹈的动态视觉形象是可以独立存在的、独立意味的、独立表达的……她太独特了！

今天，我们并不想考证舞蹈鉴赏久远的历史。但我想，自大地上有舞蹈的那一刻起，就一定是有欣赏者的（无论是有意还是无意）。那么，怎样鉴赏舞蹈作品？怎样开启舞蹈之门？在我看来可分两个层面，一是鉴舞形，二是赏舞意。具体地说，也就是观舞、识舞，读舞、品舞。

观舞、识舞，主要是指通过以艺术的眼光主动观看舞蹈来认识、了解舞蹈并获取知识。例如，怎样识别中国和外国的舞蹈，怎样识别不同民族和地域的舞蹈，怎样识别宫廷和民间的舞蹈，怎样识别当下热点的舞蹈样式，等等。如果我们没有一点相关的舞蹈知识，是很难谈得上鉴舞形的！

读舞、品舞，主要是指对舞蹈的动态、语意能够读懂并能体察，细致地“品尝”舞蹈的“味道”。读舞形、品舞味必须从动作开始。在这里，舞蹈动态主要是指动作并由动作和动作之间衔接的过程所构成的舞句，以及舞句



和舞句之间衔接过程所构成的舞段。如果鉴赏者不能读懂这些，不能读懂从舞段中所渗透出的语意，不能在瞬间将一切知识积累、审美经验、创造才能同时调动起来去品尝其味道，是很难从中领悟或延展由此而生成的鉴赏舞之绝妙和意之真谛的。

当然，鉴舞形、赏舞意，仁者见仁，智者见智！

对于舞者来说，舞蹈是一种生活方式；

对于观舞来说，舞蹈是一种人体奇观；

对于识舞来说，舞蹈是一种文化知识；

对于读舞来说，舞蹈是“有意味的形式”；

对于品舞来说，舞蹈是一种得形得意的独特艺术……

赵铁春

2009年3月

目次

CONTENTS

观、识、读、品——打开舞蹈之门的钥匙 001

第一章 舞蹈艺术概说 001

第一节 舞蹈的起源及发展 001

第二节 舞蹈的律动性、情感性、时空性、力 003

第三节 舞蹈——有意味的形式 006

第四节 舞蹈审美关系的形成 008

第二章 舞蹈的种类与形式 010

第一节 舞蹈形式分类的意义、原则与方法 010

第二节 舞蹈的种类 013

第三节 艺术舞蹈的表演形式 035

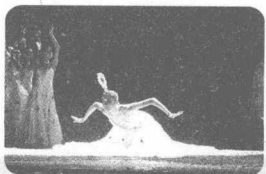
第三章 解析舞蹈审美 040

第一节 舞蹈美的基本性质 040

第二节 舞蹈美的主要特征 044

第三节 舞蹈美的主客观条件 046

第四节 舞蹈欣赏的方法及内容 056



1. 蒙古族男女群舞《鄂尔多斯》/068
2. 蒙古族女子独舞《盅碗舞》/069
3. 朝鲜族女子独舞《长鼓舞》/071
4. 蒙古族男子群舞《奔腾》/072
5. 傣族女子独舞《雀之灵》/073
6. 朝鲜族男子独舞《残春》/075
7. 汉族男女群舞《黄土黄》/076
8. 汉族男子独舞《一个扭秧歌的人》/078
9. 藏族女子独舞《母亲》/080
10. 蒙古族女子独舞《蒙古人》/082
11. 汉族男女群舞《东方红》/083
12. 彝族男女双人舞《阿惹妞》/084
13. 彝族男子三人舞《小伙·四弦·马樱花》/086
14. 藏族男女三人舞《牛背摇篮》/087
15. 蒙古族女子独舞《乳香飘》/089
16. 维吾尔族女子群舞《顶碗舞》/089
17. 佤族男子三人舞《拉木鼓》/091
18. 男子独舞《猎·翅·鬣》/092
19. 维吾尔族男子独舞《可爱的一朵玫瑰花》/093
20. 傣族女子独舞《水中月》/094
21. 藏族女子群舞《酥油飘香》/094
22. 汉族男女双人舞《老伴》/095
23. 傣族女子独舞《孔雀飞来》/096
24. 彝族女子群舞《踩云彩》/098
25. 朝鲜族女子独舞《扇骨》/099
26. 汉族男子独舞《书痴》/101
27. 塔吉克族女子独舞《花儿为什么这样红》/102
28. 蒙古族女子群舞《盛装舞》/103
29. 苗族女子群舞《水姑娘》/104

1. 女子群舞《荷花舞》/106
2. 女子双人舞《飞天》/107
3. 女子独舞《春江花月夜》/109
4. 民族舞剧《宝莲灯》/111
5. 民族舞剧《小刀会》/112
6. 民族舞剧《丝路花雨》/113
7. 女子三人舞《金山战鼓》/115
8. 男子独舞《醉剑》/116
9. 男女双人舞《新婚别》/118
10. 女子独舞《木兰归》/119
11. 男女群舞《黄河》/120
12. 女子独舞《旦角》/122
13. 男子独舞《秦俑魂》/124
14. 男女双人舞《萋萋长亭》/125
15. 女子群舞《踏歌》/126
16. 男子独舞《秋海棠》/128
17. 女子独舞《扇舞丹青》/130
18. 男子独舞《书韵》/132
19. 女子独舞《爱莲说》/134

第六章 绚丽典雅的芭蕾舞

136

1. 《关不住的女儿》/136
2. 《仙女》/138
3. 《吉赛尔》/140
4. 《海盗》/144
5. 《堂吉珂德》/146
6. 《葛蓥莉娅》/148
7. 《舞姬》/149
8. 《睡美人》/151
9. 《胡桃夹子》/153
10. 《天鹅湖》/155
11. 《雷蒙达》/158
12. 《彼得鲁什卡》/159
13. 《泪泉》/160
14. 《罗密欧与朱丽叶》/163
15. 《奥涅金》/166
16. 《斯巴达克》/169
17. 《伊凡雷帝》/170
18. 《红色娘子军》/172
19. 《白毛女》/174
20. 《大红灯笼高高挂》/176

第七章 敢于创新的现代舞

179

1. 《巫女舞》/179
2. 《G弦上的咏叹调》/180
3. 《原始秘密》/181
4. 《绿桌》/183
5. 《饥火》/184
6. 《启示录》/185
7. 《海滨广场》/187
8. 《穆勒咖啡屋》/188
9. 《FASE 斯蒂夫·里奇四段音乐的舞蹈》/190
10. 《空间点》/192
11. 《双点:NERO》(改编版)/193
12. 《也许是要飞翔》/195
13. 《坐着的双人舞》/196
14. 《卡尔米那·布拉那》/198
15. 《骚红》/200
16. 《塞车》/201
17. 《37°8》/203
18. 《女英雄》/205
19. 《零度》/207
20. 《调整》/209
21. 《替换》/211
22. 《头屋》/212
23. 《假如没有明天》/214

第八章 舞蹈热点词汇

216

1. 北京新秧歌/216
2. 春晚中的舞蹈/217
3. 《大河之舞》/220
4. 电视舞蹈/222
5. 敦煌舞/223
6. 汉唐古典舞/224
7. 街舞/225
8. “开、绷、直、立”/227
9. 即兴舞蹈/228
10. “两类三层”/229
11. 其他艺术表现中的舞蹈呈现/231
12. “民俗—民间—民族—典范”/236
13. 《千手观音》/237
14. 起反儿/239
15. “三点一线”/240
16. “三步加”/241
17. “三长一小”/242
18. “三灯一跑”/243
19. 数字舞蹈/245
20. “体现”/245
21. 舞蹈艺术节/246
22. 舞界新事物/247
23. 舞蹈感觉/252
24. 舞剧大制作/253
25. 有氧舞蹈/254
26. 原生态舞蹈/255
27. 军旅舞蹈/256



后 记

257



第一章

舞蹈艺术概说

舞蹈是什么？古今中外的舞蹈家们几乎穷尽了他们毕生的智慧展开了永不停滞的艺术实践，想要以各种不同的文字语言、肢体语言、艺术作品给出一个全面、客观、真理性的结论。但最终的回答却总是难以完全令人满意。舞蹈，就像是人类精神层面上最富智慧灵光、最具情感色彩，却最难以名状的艺术品类，颇有些意会与言传都难以穷尽的意味。那么，舞蹈艺术究竟是什么呢？

第一节 舞蹈的起源及发展

用凝练准确的文字总结和捕捉舞蹈从起源到发展的轨迹，并不比给舞蹈下定义来得简单，无论我们从哪个时代、哪个地域的舞蹈开始求本溯源，都会囿于某种局限。作为众多艺术样式中的一种，“舞蹈起源说”自然也像“艺术起源说”一样，经历了劳动说、性爱说、游戏说、巫术说、宗教说、冲动说等众说纷纭的洗礼。无论东西方学者对舞蹈的界说有着怎样的分歧，有一点共识应当引起我们的思索——对原始社会舞蹈的全力推崇。格罗塞说，“现代舞蹈不过是一种退步了的审美和社会遗物罢了，原始舞蹈才是审美感情最率真、最完美又最有力的表达……再没有别的艺术行为能像舞蹈那样转移和激动一切人类……”。闻一多先生在看完澳洲风行的一种原始科罗泼利舞后激情地写道：“舞是生命情调最直接，最实质，最强烈，最尖锐，最单纯而又最充足的表现……这就是一场澳洲的科罗泼利舞，但也可以代表各地域各时代任何性质的原始舞，因为它们的目的总不外乎这四点：以综合性的形态动员生命，以律动性的本质表现生命，以实用性的意义强调生命，



以社会性的功能保障生命。”原始社会舞蹈的这种独特的不可复制的生命情调，源于类似于人类孩童时期全力奔跑的纯粹和执著。当人类衣不蔽体，食不果腹；当人类钻木取火，群聚而居；当人类用惊悚的眼神表达对大自然一切现象的敬畏之情；当人类用并不优美的动作尽情挥洒出源自生存需要的撕裂呼喊……他们，是在用尽自己的全部精力和整个生命，在舞蹈中展现最真实的情感波澜。今天，每每看到华丽舞台上优雅地跳着各种炫技鼓舞的舞者，都会在心中发出这样的疑问：当你们也击鼓为节、踏地而歌时，你们是否知道手中这鼓、身上这舞的原初情怀？你们的眼前和心中，是否能升腾起原始祖先“鼓之舞之以敬神”时的苍茫图景——脚踏着干涸龟裂的土地，“鼓之以雷霆，洞之以风雨”，和着鼓声沁人心脾地呼喊：“求求你老天，让我活吧！”……这也正是格罗塞鄙夷现代舞蹈而珍视原始舞蹈的视角所在。用生命舞蹈，是今天的舞者借以检省自身艺术品格最好的利器。当我们的艺术之思停滞或枯竭，返回舞蹈最原始的样貌，原始舞蹈质朴的形式和对生命的歌唱，会让我们一次次寻回源头活水、一次次浇灌舞蹈的新园。

舞蹈的胚胎在不同的文化下成长为风格迥异的形态，在漫长的历史长河中，繁衍出了百花齐放的争鸣之态。庄子评价中国乐舞为“无言而载道”、“大音乃希声”，足可见出中国传统舞蹈“功成作乐”、“以简胜繁”的功能和境界；苏珊·朗格认为西方舞蹈“创造了一个虚幻的力量构成的王国”，又可见出西方舞蹈对时间、空间和力量这些抽象要素的理性关注。总体而言，不囿于某一特定时期和地域，东西方舞蹈在各自的文化土壤中生成了略带规律性的两种样貌——东方舞蹈重“手舞”而西方舞蹈重“足蹈”。这大概与东方人重“农耕”而西方人好“游猎”有关，也与东方人相对重心偏低的身体结构有关。东方舞蹈中的手臂尤其是指尖动作花样繁多，而以芭蕾为代表的西方舞蹈则追求腿部的打击、旋转等灵活性的开掘。东方舞蹈讲究“曲线”而西方舞蹈精求“直线”，东方舞蹈善用道具而西方舞蹈密切关注人体运动的最大可能性，东方舞蹈讲究“风格韵味”而西方舞蹈关注“几何图形”……而比这些差异性更加有趣的是，对世界舞蹈历史做更为翔实的梳理便会发现：从古至今，东西方舞蹈利用一切机会进行着交流和学习，相互借鉴和融合，利用对方文化中的新鲜“养料”，去变革和丰富本土舞蹈的现有风貌，使得各自的舞蹈都朝着更加多样、多面的性格生长。进入到近现代，东西方文化的频繁交互碰撞出绚丽的火花，我们既可以看到西方现代舞



向印度、中国、日本等东方国家的传统舞蹈频频瞭望，从中为西方现代舞的重心使用、发力方法甚至舞台观念找到了改进的策略；又可以看到中国舞蹈在西方芭蕾的百年历史中摸索到了“以歌舞演故事”的更优路径。随着文化理解和文化借鉴的不断深入，东西方舞蹈呈现出一幅相互攀扶，交织共生的别样风景。

今天，面对本土文化的继承与创新共时挺进的问题，许多历史文化悠久的东方古国都在思考如何令本土舞蹈既能保存一脉相承的根性特征，不被其他文化所淹没和替代，又能培育和创造出与现当代新的社会节奏相合拍的现代舞蹈样式，用以与其他国家对话和交流。这其中日本和印度两个国家的舞蹈现状值得我们思考和自省——印度舞蹈历史悠久，色彩绚丽，派别众多；而至今沿用的教学和训练体系中仍存在着20世纪二三十年代西方现代舞大师们来印度学习时，用西方芭蕾的“科学”准则去梳理和触碰印度传统舞蹈的痕迹。日本舞蹈既完好地传承了古代宫廷雅乐的程式化风貌（与中国古代汉唐乐舞有着千丝万缕的血亲联系），又滋生出全世界现代舞界引为焦点的“舞蹈”样式。而今天，中国民间舞对以非物质文化遗产为代表的原生态民俗舞蹈的密切关注和及时保护，以及中国古典舞从昆曲、书画甚至日本雅乐中找寻中国传统乐舞的点滴印记，都是令人鼓舞和欣慰的有益探索。

第二节 舞蹈的律动性、情感性、时空性、力——

有一点是毫无疑问的，那就是舞蹈产生于人类所有文明出现之前，甚至是在茹毛饮血、天地初开的时候，原始人就已经开始用手拍打、用脚踩踏，在某种动作连续重复过程中，产生有规律的节奏，或者同时还伴随有呼喊或敲击石块和木棍的声音，这样，蔚为壮观、神秘莫测的原始舞蹈就出现了。和今天的舞蹈有所不同的是，原始舞蹈不以审美为目的，在舞蹈的过程中也没有表演性的成分，同一氏族的原始人都毫无例外地参与到舞蹈当中，带着我们今人所无法理解的痴迷和狂热。就像是对食物具有与生俱来的依赖与偏好一样，原始人对舞蹈的依赖，是一种求生的本能。因为，生命需要人们单纯而本能的“动”。远古时代的舞蹈原态大约是以“天赋人权”的属性去理



解，其最核心的内涵就是原始人所具有的舞蹈潜质和冲动是与生命本身融为一体。

到了《毛诗序》产生的年代，智者就已经对舞蹈有了更进一步的了解和感知。“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”这段话被当今的舞蹈学者们反复地引用和把玩，为的就是引经据典地来证明舞蹈是高于语言、诗歌、歌唱等艺术的情感表现之最高形式。



东汉 击鼓说唱俑



元 舞蹈俑

除了上述律动与情感两大因素之外，舞蹈艺术还被誉为流动的雕塑。这就涉及舞蹈艺术的另外两大属性：时间性和空间性。

舞蹈一定是在一段时间流程中展开，而舞蹈的时间性并非是一个简单的绝对数值，而是舞蹈动作如何在这段时间中以怎样的形式分布、间隔和排列，在有限的时间中通过节奏的变化展现不同的视觉效果。例如舞蹈作品《扇妞》只是将原有课堂动作元素加以变化，强调出节奏“点”的位置，就产生了妙趣横生、出人意料的舞台效果。最典型的是中国戏曲舞蹈当中段落与段落之间“亮相”的表演，戏曲艺术大师们可以通过控制动作的时间、节奏而达到画龙点睛、以形传神的艺术效果。中国古典舞所讲究的“点与线”、“动与静”的关系同样也说明了舞蹈的时间性、节奏对舞蹈艺术的重要意义。常见的舞蹈节奏方式有：快、慢的对比模式，即通过动作时间值的长短来进行控制；鼓点式的节奏处理，即将一组动作的停顿点作空拍、切分、远近间隔的设计，形成板眼式的表演效果；还有一种常见的处理节奏的方式，那就



是借助音乐提示进行动作时间的控制。总之，舞蹈的时间性是有其自身的规律和特点的，只有通过精心铺排舞蹈的时间结构、动作节奏，才能架构出舞蹈的时间性骨架，因此时间性是舞蹈艺术的视觉特征之一。

与时间性相类，舞蹈艺术的视觉感受也必然是在空间层次的动作集合中体现的。舞蹈是在视觉范围内进行的三维立体空间的展现。当既定舞台空间被运动的人体打破，处于不同空间位置的身体动作必然会产生某种情绪和内在的语言。舞蹈的空间层次大致可以分为低、中、高三个层面，人体正是在这种客观形式的空间层次中运动和表情的。舞蹈的空间性主要运用在以下几个方面：①身体以舒展与收缩的方式把握自身的内外空间，这是人体动态在空间运用的主要方式之一，显示出自然生命的节奏感。②身体以立起与跌落的方式占领高空与低空，给空间以跳跃性的突变，加深了对生命空间的理解和把握。③人体在占领空间时所采取的不同节奏形式：流动与静止，这是人体在空间中最主要的运动方式之一，它集中体现出人体对空间惯性的利用（因为在视觉感受上空间不随人体的静止而静止）。以上是舞蹈艺术空间性的集中体现。

最后，要谈及的是舞蹈艺术的核心要素。舞蹈是人体对力的使用的态度和样式。人体动作离不开力的作用，肌肉动作其本质就是一种力的释放，从中透视出直接、真实的生命本质。借用苏珊·朗格关于“舞蹈是一种虚幻的力”的命题来进行理解，如她所说：“我们从一个完美的舞蹈当中看到的、听到的、感觉到的应该是一些虚的实体，是使舞蹈活跃起来的力，是从形象的中心向四周发射的力或从四周向这个中心集聚的力，是这些力的相互冲突和解决，是这些力的起落和节奏变化……”^①这里所说的虚的实体就是朗格所说的“意象”。在朗格看来，我们观赏一个舞蹈，看到的不是人们四处乱跑，而是看到舞蹈或推、或拉，或聚拢、或散开，或消失、静止、奋起等。所有这些动作的完成似乎都不是来自演员的力量。在双人舞中两个舞者看上去相互吸引，两人之间似乎存在着一种超乎空间的力的关系。这些力的原型，不是物理学所指的那个“力场”，而是对异己的反抗，是顽强意志的主观体验。生命意识、生命力感受，甚至包括接受印象的能力，适应环境、应付变化的能力，都是我们最为直接的自我意识。这是一种力的情感，这种

^①苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年版。



“感觉到”的能量与任何物理学中力的体系不同。舞蹈是由虚幻的姿势所创造的力量和作用的表现。其实舞蹈这种虚幻的“力”就是一种丰富的心理力，除了舞蹈家的“心理力的外化”还有鉴赏者的“心理感知力”。另外，身体各部位对力的控制是造成身体形态、传递情感分寸、外化个性特征的主要因素。内收，力往人体重心点的回缩或内扣；外放，力的释放或伸展；松弛，不是主动地使用力量进行控制；控制，在一段时间内保持力量值不变的相对静止。中国舞蹈中所讲究的“劲”，就是对力量的来源和使用分寸的诠释，也是力在身体部位上默契配合形成的一种具有动感的使用样式（例如动作亮相所有的头部留和甩）。总之，舞蹈所呈现出来的多种力的变化和式样，构成了对人体生命力深层、直观的表现和理解。

究竟什么是舞蹈？经过上面的阐述，有了一个大致的轮廓。然而舞蹈的概念仍然众说纷纭。如“舞蹈是由感情产生的运动”，“舞蹈是身体的一种有节奏的运动”，“舞蹈是在一定空间之中，合着一定的节奏所作的身体连续的运动”，“舞蹈是通过本能的或提炼的动作，惯常的或富有艺术性的表达思想感情的一种形式”，“舞蹈是存在于时间与空间之中的肉体有节奏的运动”，等等。现代舞之母——邓肯认为：“凡借身体动作以表达思想感情的创造性活动，都是舞蹈艺术。”欧阳予倩认为：“舞蹈是单独用动作来传达感情的，它所表现的是高度的感情集中。”纵览上述种种观点，我们基本可以这样认为：舞蹈是以有节律的、美化的人体动作为手段来表达人的内在心态，反映社会现实生活的一种艺术。舞蹈的独特之处正在于它以人体的动态最深刻地折射出人的情感、人性和人生的真谛，具有经久不衰的艺术魅力，使人们在欣赏之中得到心灵的净化、精神的愉悦，同时受到启发和感染。

第三节 舞蹈——有意味的形式

“有意味的形式”（Significant form）是英国著名美学家克莱夫·贝尔（Clive Bell 1881~1964）提出的“美”的定义。他认为在各类视觉艺术中，只有“线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，又能激起



我们的审美情感”^①。“有意味的形式”是在有形物的纯形式中显示了对象“终极实在”的意义，根据贝尔的界定，“终极实在”意思也就是“隐藏在事物表象后面的并赋予事物以不同意味的某种东西”。之所以将贝尔的这个论断作为阐释舞蹈内涵的又一标题，是因为它简明扼要、清晰深刻地阐明了舞蹈艺术的表现特征。

舞蹈，这一人类艺术之母，以它独特的呈现载体和强大的生命表现力，成为现代社会当中人类不可或缺的高度凝练的精神琼浆。在贝尔的理论中，视觉艺术构成形式的主要因素是一些物质属性及其组合对应关系，如线条、色彩、形体、料质、声音等物质属性及其相互组成关系，而舞蹈艺术正是从形式与内容的同一存在性上突出展现了“有意味的形式”这一理论。舞蹈属于视觉性的艺术，而且它的流动性和造型性都极强。她可能端庄凝重，可能深藏玄机，可能动若脱兔或静若处子，也可能柔若无骨、飘飘若仙。加之，舞蹈是以人体这最为直接、最富表现力的载体为艺术表现工具的，于是从人类有了舞蹈开始，舞蹈便具有震撼心灵、动彻寰宇的力量。在舞蹈中，人既是艺术的创造者，同时也是艺术品本身，所以“有意味的形式”对于舞蹈来讲就很具有典型性。舞蹈的形式与内容几乎无法分割，它的内容就是形式，形式也就是内容，这两个不同审美对象非常巧妙地融合在舞蹈当中，成为不可分割的同一客观存在。

贝尔“有意味的形式”中，“形式”指的是艺术品的色彩和线条等要素所构成的纯粹关系，而“意味”则是不同于一般日常情感的审美情感，所谓“有意味的形式”就是能激起这种审美情感的纯粹关系。艺术的本性不在于表达传统美学所规定的美，而在于创造出“有意味的形式”，所以即便是所谓的丑只要能够激起审美情感也是美的。艺术形式与情感的合而为一，形式即内容，遂成为现代艺术关于艺术本质的另一个重要假定。舞蹈外部的动作的排列组合和舞姿形态的层出不穷都只是构成形式诸要素的某种纯粹关系，如流畅、凝滞、连贯、顿挫、松弛、痉挛、懈怠、抽搐，它们最终都是情感的表达。这些动作的形式也就是舞蹈艺术那种只可意会不可言传的“言外之意”、“言外之境”、“言外之妙”、“味外之韵”、“象外之象”、“超以象外”、“象外之境”、“境外之境”之意境本位，意境的构成就是依赖由艺术家深刻

^①克萊夫·貝爾：《藝術》，周金環等譯，中國文藝聯合出版社，1984年版。



情感熔炼而出的舞蹈动作形式。舞蹈内容与形式同一的最终结果只能通过艺术家长时间的实践积累，运用超越理性、超越语言逻辑、概念体系的高妙体悟方式，即高妙的玄览、妙觉、禅观、灵悟的艺术创作方式来实现，而绝不是浅层次意义上的单纯的动作直觉思维方式就能够解决的。即便是在西方现代舞长河中具有界碑意义、至今仍然颇具影响力的形式主义舞蹈大师坎宁汉，他的作品依然是有内容的。坎宁汉让各种新奇怪诞的动作出现且不合常理地组接在一起，并拒绝用文字去解释。他一直坚持：你看到的就是你看到的。

第四节 舞蹈审美关系的形成

一、舞蹈审美体验的形成

在舞蹈审美关系的形成中，人类自身的审美体验活动是起着决定性作用的。在强调舞蹈的审美客体客观存在的同时，每个个体的审美体验在审美活动中具有重大影响和作用。只有当舞蹈美的客观存在和人的审美体验同时发生作用时，舞蹈的审美关系才能够确立。作为掌握世界的一种方式，审美活动不同于纯理性的认识活动 and 实践理性的意志活动，而是一种具有感性自由的生命情感活动。这种审美活动的实现存在于审美主体的生命体验中。舞蹈审美这种特殊的审美体验是既非感性直观又非逻辑理性的心理活动，是对于生命存在意义的瞬间把握，是与人的生命活动如情感、想象、直觉、欢乐、痛苦、意志等内心活动密切相关的。因此，舞蹈审美的个体体验的完成实际上就是一种生命体验的完成，它具有强烈的情感色彩，使人进入心醉神迷、物我消融的“至乐”境界。正是这样完全投入的审美体验中，舞蹈这种自觉自发的艺术作品、人类心灵完全自在的描绘和写照才真正成为审美对象，每一个舞蹈作品的内涵才会真正对具有体验的观众敞开，它的审美意义也才可能完全生成。同时，在审美活动的过程当中，随着审美体验逐渐丰满，审美主体——观众的心灵也会得到提升，每个审美主体的存在价值和地位才能被



确认。

二、舞蹈审美的认知

舞蹈美的审美认知实际上是舞蹈美的存在和舞蹈存在的意义，也就是如何看待舞蹈美的问题，理论上讲这是认知活动与审美活动相交叉的问题。依认知活动，作为客观存在的舞蹈，在舞台上随心所欲地存在，它存在于人的主观意识之外。无论你看到它与否，它总会存在于此，与“我心”无关。并且，舞蹈姿态、韵律的美在现实的实践当中也不可能出现“一时明白起来”的现象。舞台上的舞蹈，作为一个与生命交流的主体，既是悠游自在的客观存在，也是具体的审美对象。在审美活动中，由于审美主体心灵的情感投射，审美主客体的意向性活动，那存在于舞蹈作品之内的客观的美就从一个具体的存在物转化为审美对象，从而这种美在逐渐深入的审美活动中被一点点感知、认可和接受。这样，客观上舞蹈才能被观众从审美的角度认可，才有了舞蹈存在的意义，舞蹈的美才能最终在人类的审美认知中完成实现。由观众的体验看，此时的舞蹈就灌注了“我”的生命的热力和激情，与“我”的生命无间隔地一气流通，并成为确证“我”的生命存在的对象。因此“舞蹈”就不在审美主体之外了，而是审美主体的喜怒哀乐等生命活动的显现。“舞蹈”意义的获得正是审美体验作用的产物。

三、舞蹈审美的主客体关系

在舞蹈审美活动中，由于舞蹈审美意象性结构的存在，审美活动中的主客体是同时产生、不可分离的。在舞蹈审美关系的形成中，审美主客体间的意象性结构中的互动关系及其主体心灵的主导作用是关键性的核心。舞蹈审美完成除了依赖审美主体单纯的舞蹈美的审美体验外，更多的是审美主体意识到舞蹈作品实际上是人的生命精神在舞台上的投射，从简单的外部形态的审美上升到作品所营造的意象审美时，作为有限的生命存在，就和审美客体融为一体了，个体生命的精神体现也在审美主客体相互交融的同时达到关于生命本身价值和意义的终极境界。