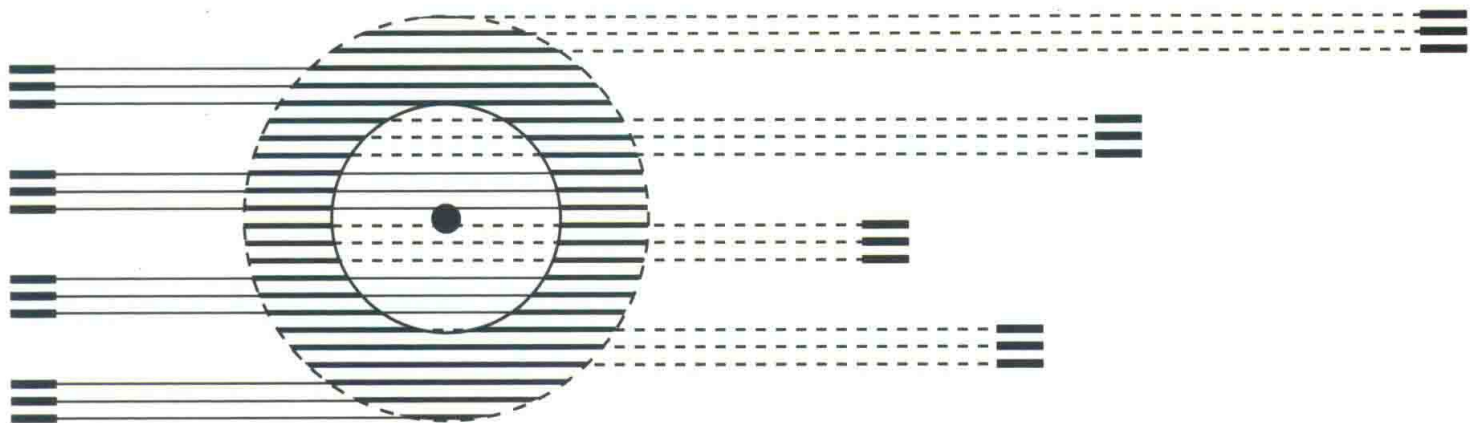




北京舞蹈学院「十四五」时期
科研成果出版资助计划项目
Publishing Funding Project of Academic Achievements
of Beijing Dance Academy's "14th Five-Year Plan"



当代中国舞蹈 艺术批评与思想主潮

闫桢桢 / 著

非外借

南开大学出版社



北京舞蹈学院“十四五”时期
科研成果出版资助计划项目
Publishing Funding Project of Academic Achievements
of Beijing Dance Academy's "14th Five-Year Plan"

当代中国舞蹈艺术批评与思想主潮

闫桢桢 著

南开大学出版社

天津

图书在版编目(CIP)数据

当代中国舞蹈艺术批评与思想主潮 / 闫桢桢著. —
天津: 南开大学出版社, 2022.11

ISBN 978-7-310-06307-9

I. ①当… II. ①闫… III. ①舞蹈艺术—艺术评论—
中国—1937—2010 IV. ①J705.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2022)第 196096 号

版权所有 侵权必究

当代中国舞蹈艺术批评与思想主潮

DANGDAI ZHONGGUO WUDAO YISHU PIPING YU SIXIANG ZHUCHAO

南开大学出版社出版发行

出版人: 陈敬

地址: 天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码: 300071

营销部电话: (022)23508339 营销部传真: (022)23508542

<https://nkup.nankai.edu.cn>

天津泰宇印务有限公司印刷 全国各地新华书店经销

2022 年 11 月第 1 版 2022 年 11 月第 1 次印刷

240×168 毫米 16 开本 12.25 印张 2 插页 213 千字

定价: 62.00 元

如遇图书印装质量问题, 请与本社营销部联系调换, 电话: (022)23508339

本书得到了北京市属高等学校高水平教师队伍建设青年拔尖
人才培育计划项目（CIT & TCD201704078）的资助。

目 录

导 论	1
第一章 国家·民族·民间：当代舞蹈批评与思想的发轫	4
第一节 抗战时期的文艺界	5
第二节 吴晓邦与“新舞蹈艺术”	7
第三节 “新秧歌运动”对当代中国舞蹈的影响	14
第四节 戴爱莲与“边疆音乐舞蹈大会”	21
第五节 “民族”与“民间”：当代中国舞蹈的思想源头	29
第二章 激情·信念·探索：当代舞蹈批评与思想的构建	36
第一节 “民族舞剧”：当代中国舞蹈的基本框架	37
第二节 “向民间学习”：民间舞蹈的典型化	43
第三节 《东方红》：“十七年”舞蹈发展成果的巡礼	49
第四节 “天马舞蹈艺术工作室”：古舞创作的新构想	57
第三章 阶级·对抗·图解：当代舞蹈批评与思想的停滞	71
第一节 《舞蹈》杂志停刊前后	72
第二节 《红色娘子军》：芭蕾舞形式的革命化与民族化	76
第三节 《白毛女》：从民间传说到革命叙事	81
第四章 形式·审美·规律：当代舞蹈批评与思想的“本体”求索	88
第一节 “本体”与舞蹈形式的规律探究	89
第二节 《黄河》与“身韵”美学	98
第三节 《雀之灵》与民族民间舞的“元素化”	108
第四节 《海浪》与舞蹈审美的新态势	114
第五章 宏大命题·古典想象·私人叙述：当代舞蹈批评与思想的文化取向	121
第一节 《黄土黄》与宏大“民间”叙事	122
第二节 《踏歌》与孙颖的古典文化想象	131
第三节 《雷和雨》与“现代中国舞”	146

第四节 《云南映象》与“原生态”的票房神话·····	164
结 语·····	177
参考文献·····	180
后 记·····	188

导 论

想要研究“舞蹈批评”，就不得不去探讨与界定这一概念的内涵。

从舞蹈批评的实践活动所具有的特征来看，今天人们以“舞蹈批评”加以形容的往往是这样一种写作类型：以具有完整形态的单个或系列舞蹈作品以及特定的舞蹈活动为研究对象，对其形式构成、艺术特征、艺术效果进行描述、分析、阐释与评价，关注艺术作品与艺术活动的创作、表演、传播效果与经济收益、社会效益等。换句话说，“舞蹈批评”是以确定的、可见的舞蹈作品及舞蹈实践活动为对象，对其形式结构、审美意味、生产过程所进行的全面分析和阐释。

可见，“舞蹈批评”并不承担审美功能，而是对舞蹈的审美效果与文化功能进行某种阐述的文字表达形式。这使得我们不免联想起中国古代关于舞蹈的著名诗篇：白居易以“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生”赞美“霓裳羽衣舞”；杜甫形容公孙大娘的舞姿“燿如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”。以今天的眼光来看，这种以诗评舞的文体相比学术规范森严的批评文章来说，实在是生动、鲜活得多。但是这种诗意语言与当代在特定学术话语框架中展开的批评实践之间有明显差异。白居易、杜甫的诗歌与杨玉环、公孙大娘的舞蹈，二者与其说是舞蹈实践与舞蹈批评的关系，不如说是两种艺术形式之间的互见与应和。相比之下，先秦儒家的乐舞理论、汉代傅毅的《舞赋》，以及散见于其他不同朝代的、对文艺实践进行思考并体现一定“乐舞”观念的文字著述似乎更接近于当代“舞蹈批评”的内涵。

不少舞蹈学者也曾经对“舞蹈批评”进行过多种界定：

“舞蹈批评”，通常也称“舞蹈评论”。西方所谓“CRITIC”——批评家，其中含“挑剔者”之意，比较鲜明地显示出一种“身份感”（社会生

态位)。……不过在我看来，“批评”“评论”之间，没有本质的差异性。^①

什么是我们所理解的舞蹈批评呢？质而言之：当下现实生存着的人，对人类既往的、现实的舞蹈活动及其成果所进行的个体化评价活动，就是舞蹈批评。^②

“舞蹈批评”强调的是对于一部舞蹈作品的描述、感受、阐释和评判，通常包括描述整体、分析局部、阐释意义与判断价值等四个步骤，可探究艺术作品的审美独创性，考量承载的文艺思潮，以及与各艺术流派作品之间的联系，如有必要，还应衡量其在舞蹈史及艺术史的地位。^③

不难看出，对于“舞蹈批评”的内涵，不同的学者之间并未达成完全一致的观点。有学者认为舞蹈批评与舞蹈评论是一回事儿，也有学者对其特性进行了更加明确的描述。说到底，广义的“舞蹈批评”往往是“评论”“阐释”“鉴赏”“批评”的纠缠与混杂，难以泾渭分明地对它们加以区别。狭义的“批评”则是与德国哲学批判传统有着密切联系的概念。

在这里，所谓“批判”，既是继承了康德的传统，致力于知识的判断和德行的分析，同时，更是充分发扬了马克思主义社会批判的传统，将政治经济学的批判“置换”为文化的批判。^④

那么，当我们尝试对“当代中国舞蹈艺术批评与思想主潮”加以描述和分析时，应该去关注与观察哪些内容？

在我看来，考虑到当代中国舞蹈批评实践的特点和以历史脉络的梳理、分析为主的研究框架，“舞蹈批评”应该包括评论、阐释、鉴赏，以及狭义的批评等各种以舞蹈为对象的理论实践活动。这些围绕舞蹈艺术展开的理论实践活动，虽然有着不尽相同的关注重点，却具有以下共性：

1. 它们都与舞蹈艺术家、舞蹈艺术作品紧密相关；
2. 它们都对特定的舞蹈艺术实践形成了一定的判断与评价；
3. 它们都与特定的舞蹈艺术实践形成了某种对话关系，产生了某种互动。

研究具体的“批评文本”，显然不能离开特定的历史语境，这也就决定了

① 资华筠. 舞蹈批评的文化品格与规律性[J]. 舞蹈, 2008(3): 23.

② 鸿昀. 对“舞蹈批评学”建构的思考[J]. 北京舞蹈学院学报, 2002(3): 28.

③ 慕羽. 舞蹈批评四问[J]. 北京舞蹈学院学报, 2016(2): 56.

④ 周志强. 寓言论批评——当代中国文学与文化研究论纲[M]. 北京: 北京大学出版社, 2020: 23. 在德语中,“文化批评”与“文化批判”是同一个词——Kulturkritik.

要努力将具体的批评文本，镶嵌到特定的历史思潮中去理解与把握。

因此，本书的研究，一方面是对以上四种围绕舞蹈艺术展开的批评活动（“评论”“阐释”“鉴赏”“批评”）的梳理与分析，另一方面对那些给舞蹈艺术观念与舞蹈批评标准带来过重要影响的理论与思想进行关注与考察。也就是说，除了关于具体的艺术家、舞蹈作品的批评活动之外，我们还要关注与考察那些重要的舞蹈思想，特别是对中国舞蹈的审美建构、舞种形态等产生重要影响的舞蹈观念及批评思想。

综上，纳入“当代中国舞蹈艺术批评与思想主潮”研究视域中的批评活动，涉及以下几个层面的内容：

1. 研究和分析舞蹈艺术作品和艺术活动的内容和意义；
2. 努力构建舞蹈艺术作品、艺术活动与现实之间的关系；
3. 总结和把握艺术作品、艺术活动之形式性规律；
4. 对批评本身的研究和分析，也就是批评的哲学。

这也就框定了研究的基本对象，它包括在特定历史时期产生巨大影响或具有明显时代特性的舞蹈艺术批评；对特定历史时期的舞蹈艺术作品和艺术活动具有塑形作用的批评思想，即使这些思想在今天看来可能略显“过时”或“陈旧”；在其产生的特定历史时期没有引发明显的影响或反响，但在今天看来却包含着熠熠生辉的智慧，并与当下舞蹈思想产生某种沟通的思想；对形成上述这些批评以及相关理论的思想资源的追根溯源。

为了将上述对象加以统合观照，笔者在写作过程中采取边叙边议的方式，尝试连接特定批评文本所指向的创作思想与艺术文化思潮。在结构上，本书以时间脉络为主要线索，对那些在当代中国舞蹈发展过程中产生过重要影响的思想、观念与相应的批评活动进行宏观描述，并在此基础上以特定的舞蹈艺术家、思想家、教育家为研究切入点，探讨与考察当代中国舞蹈艺术批评的发展趋势及其内在动力机制，并以此呈现一种以舞蹈艺术为视角的社会思想发展脉络。

第一章 国家·民族·民间：当代舞蹈

批评与思想的发轫

当代中国舞蹈的发展是一段复杂独特的历史，其复杂之处在于这是一种几近于“新生”的艺术。中国古代舞蹈的传承在宋代以后随着戏曲形式的发展，走向了综合性的道路^①，虽然民间歌舞依旧繁盛，但是独立的纯舞形态日益稀少。特别是现代艺术体系所推崇的舞蹈艺术形式，在当代中国并无线性的发展脉络。

这就使得当代中国舞蹈和中国古代舞蹈之间存在着某种“断裂”，这种断裂不仅是形式上的，也是审美上的。对于西方欧美国家的当代舞蹈来说，古典芭蕾舞在漫长的建构过程中，不仅提供了舞蹈形式方面的规则，更规定了一种属于“古典”时期的审美原则。而对这一“古典”审美原则的摆脱与反叛就成为西方现当代舞蹈的一条主要发展脉络，从伊莎多拉·邓肯（Isadora Duncan）到玛莎·格雷姆（Martha Graham），从玛丽·魏格曼（Mary Wigman）到皮娜·鲍什（Pina Bausch），我们可以清晰地看到一种在形式与审美方面的“悠久传统”是如何逐渐被抛弃的。与发轫于20世纪初欧美国家的现当代舞蹈相比，当代中国舞蹈的发生机制似乎更加复杂一些。如果说邓肯尚可将古典芭蕾舞在身体形态与审美原则上的“陈旧束缚”作为自己创新性舞蹈实践的“靶子”，那么对于当代中国舞蹈的第一代先驱们来说，这个“靶子”远没有那么清晰可见。尽管中国古代各个朝代都不乏舞蹈行为，甚至也出现过一些名留青史的“舞者”，但是宋代以降，文人美学的兴盛使得舞蹈在主流审美文化诸种形式的冲击下日趋边缘化。经历元明清三朝的变迁，随着戏曲形式逐渐形成并日趋鼎盛，独立的舞蹈形式在中国古代晚期已经颇为少见，更不用说具有代表性的、凝结了主流审美精神的舞蹈样式了。

^① 参见王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 上海：上海人民出版社，2004：272.

所以，对于当代中国舞蹈的先驱者而言，他们不仅缺少像“古典芭蕾舞”这样可以进行“反叛”的审美原则，连想要“继承”已有的中国舞蹈形态也实属不易。如何在“基础”匮乏的情形下，展开舞蹈的艺术实践？对于这个问题，答案远比想象的复杂得多。一方面，参与舞蹈实践的艺术们，个人经历和所处环境各有不同，所以他们的舞蹈观念与舞蹈实践的形成，存在着一定的偶然性。另一方面，20世纪40年代的中国所处的特殊时局，也使得本就颇为困难的舞蹈艺术实践在发展中面临更多的不确定性。

好在这个复杂的历史进程在80年后的今天来看，已经有了相对稳定的形貌，作为一种特定视角下的“回溯”，我们有“当下”作为落脚点。在目前的舞蹈史叙述中，20世纪40年代发生的舞蹈艺术实践，对当代中国舞蹈的基本框架和核心形态产生了最关键的影响，这一点舞蹈界基本可以达成共识^①。

这一时期，不仅发生了“新秧歌运动”与“边疆音乐舞蹈大会”这样对当代中国舞蹈发展产生深远影响的历史事件，也涌现了当代舞蹈的先驱艺术家们。这些艺术家有着广阔的艺术视野和文化建设热情，对中国的舞蹈事业怀抱热忱和理想。他们的舞蹈艺术实践为当代中国舞蹈的整体结构奠定了最初的基础，他们所抱持的艺术理想和创作理念也就成为探索这一时期舞蹈艺术观念的重要途径。

当然，我们不应该简单地将某一段时间内的舞蹈实践判定为“凭空”出现的突兀状态而对之加以剥离，而是要在这样一个前提下对其进行理解：一些重要的舞蹈实践或舞蹈事件的发生，其前提条件往往是在一段时间内，通过多种社会因素的叠加而逐渐形成的。这些舞蹈实践与舞蹈事件的发生，在当时看常常是非常“偶然”的，但是挖掘其背后所沉淀的复杂原因，则是我们得以窥见“过去”的途径。这并不是说我们要把这种“偶然”提升到“必然”的高度，而是要理解站在特定回溯视角所认为的“必然”，这样也许能为我们认知“当下”打开更广阔的视野，重新思考其间的“偶然”所蕴含的潜能。

第一节 抗战时期的文艺界

20世纪30年代以来，日本侵华战争不断升级。1937年7月7日，“卢沟桥事变”引发了中国的全面抗战。同年11月，南京国民政府被迫迁离南京，

^① 参见冯双白. 新中国舞蹈史(1949—2000) [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2002.

随后发生了震惊世界的“南京大屠杀”。长达 14 年的抗日战争，构成了 1945 年之前最为主要的社会背景：动荡、恐惧与愤怒、抗争成为社会文化的主流情绪，也形成了这一时期中国文艺的实践土壤。

“卢沟桥事变”发生后的短短数月，文艺界就出现了各类抗日救亡的协会——“戏剧界救亡协会”“上海漫画界救亡协会”“孩子剧团”“华南绘画界救亡协会”“中华全国戏剧界抗敌协会”“中华全国歌咏协会”“中华全国电影界抗敌协会”，等等。

1938 年 3 月 27 日，文艺界抗日民族统一战线组织“中华全国文艺界抗敌协会”（简称“文协”）在汉口成立。

“文协”的成立标志着文艺界抗日民族统一战线的形成。《新华日报》发表专论《全国文艺界抗敌协会成立大会》。专论指出“这是一个中国文艺史上的盛举，值得我们来欢欣鼓舞的”；希望“由于文艺界这个团结的开始，更能把文艺的队伍在战斗的过程中，无限地扩大起来”，“文艺的大众化，应该是全国文艺界抗敌协会的最主要的任务”。^①

随着国民政府的不断溃败，从南京到重庆，国统区的文艺工作者在以城市为主的文化空间里，围绕“抗战”进行各种各样的文艺活动。与此同时，位于陕甘宁边区的抗日根据地也在中国共产党的领导下开展了各式文艺实践，形成了与“国统区”文艺不同的“抗战”文艺。

有学者明确指出：“抗战文艺在‘抗日救国’的伟大斗争中发挥了巨大的功能，亦在保护和建设中国文化中发挥了有效的功能，同时，在为国民党和共产党的政治服务方面发挥了重要的功能。”^②在某种意义上，“抗战文艺”对于当代中国舞蹈来说，可谓产生了非常重要的形塑作用。尽管“抗战文艺”在当代中国舞蹈的发展中并没有始终如一地发挥影响，但却主导了这一艺术形态最初的“脱胎”时期。

从这个意义上来说，当代中国舞蹈是被当代中国的历史现实直接形塑的。相比于携带着统治阶级或上层贵族审美趣味的“古典”或“经典”舞蹈样式（芭蕾舞等），或是在长期的族群生活与劳作过程中形成的“民俗”舞蹈样式（民俗舞蹈、土风舞蹈等），当代中国舞蹈的发轫乃是一种承担了多重社会功能的文化“反应”，而非对特定审美取向或漫长族群繁衍过程的“反映”。这

^① 重庆师范学院中文系国统区抗战文艺研究室。抗日战争时期国统区文艺大事记[J]。重庆师范学院学报，1981（2）：6。

^② 刘青弋。刘青弋文集 10：中华民国舞蹈史（1912—1949）[M]。上海：上海音乐出版社，2013：216。

也就使得当代中国舞蹈在起点处就携带着明确的“目的”，在为当代中国舞蹈奠定基础的先驱者们的艺术实践中，能够清晰地看到这一点。

第二节 吴晓邦与“新舞蹈艺术”

1906年，吴晓邦出生于江苏省太仓市。虽然出生在一个贫农家庭，但是吴晓邦很快就被一家吴姓大财主的二房姨太收为养子。这使得吴晓邦在青少年时期受到了在贫农家庭无法得到的教育。1923年，吴晓邦随养母搬到上海，并考入沪江大学附中。1925年，在沪江大学就读的吴晓邦参加了“五卅运动”的示威活动，这是他第一次参加中国共产党领导的革命活动。1926年，当时在持志大学读书的吴晓邦投考了武汉中央军事政治学校，在不到一年的学习过程中，吴晓邦感受到了国共两党之间日益紧张的关系。1927年5月，大革命失败后，武汉中央军事政治学校已经处于无人管理的状态，于是吴晓邦又从武汉返回上海。但为了躲避国民党的“清党”行动，吴晓邦又不得不离开上海，回到太仓沙溪镇的祖母家中居住，并在沙溪中学担任初中历史教员。然而，正如吴晓邦自己所言：“从‘五四’运动到北伐革命，正是我从少年到青年的成长时期，革命的火焰从我的胸膛燃起，即便是挫折、失败也难以熄灭了。”^①他在沙溪中学宣传革命思想，给学生们讲述马克思主义和孙中山的革命学说。他的这些行动让年迈的祖母非常担忧，最终同意吴晓邦赴日学习。

在日本，吴晓邦先是爱上了音乐，连自己的名字“吴晓邦”也是为了纪念波兰音乐家肖邦而改的^②。由于居住的地方靠近早稻田大学，学校正门前举行演艺活动的大隈会堂便为吴晓邦开启了通往舞蹈艺术之路的大门。

有一天，又是在一个偶然的时机里，在大隈会堂我看到了早稻田大学学生们自己创作的舞蹈《群鬼》，正是这个节目给我以极大的影响。观后，几夜我都睡不着觉。它的内容是这样的：寂静的黑夜，在木鱼声中，各种鬼都走上了舞台；有吸血鬼、饿鬼、冤死鬼等，他们都为了各自的目的找寻他们的出路。表演者把鬼人格化。说是鬼，实际上是影射了当时不同阶层的各种人。编舞的人想象力很丰富，加之用木鱼来伴奏，更显示了鬼的面貌，给我的印象很深，使我从此对舞蹈产生了兴趣。它是

^① 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982: 8.

^② 吴晓邦幼时名为吴锦荣, 读小学时改名为吴祖培。

我立志献身舞蹈事业的启明星。^①

1929年冬，吴晓邦进入高田雅夫舞蹈研究所学习舞蹈。1931年吴晓邦从日本返回祖国，虽然学习舞蹈的时间只有短短两年，但是吴晓邦希望能够将舞蹈事业继续下去。1932年，他在上海租用了一家绸布庄的楼上，挂出了“晓邦舞蹈学校”的牌子，这也是上海第一个舞蹈学校。短短半年后，“晓邦舞蹈学校”草草收场，吴晓邦第二次踏上了赴日学习的路途，继续在高田雅夫舞蹈研究所学习。1932年的日本，各种文艺思潮非常活跃，这使得日本文艺界的观念非常开放与多变。不过，这时的吴晓邦所接触到的舞蹈还是以传统的芭蕾舞为基础。直到1935年，吴晓邦第三次赴日学习的时候，才开始深入地接触与了解现代舞。

学舞开始的六七年内，我一直是钻啊钻，钻进了十八、十九世纪的艺术象牙之塔，结果是路子越钻越窄。可是当时在我的思想里，还觉得自己很高深呢。……

一九三六年，我和韦布、杜宣交往甚密，他们对我的艺术观产生了影响。我开始注意到二十世纪的舞蹈艺术了。从一九三四年读《邓肯自传》开始，我觉得邓肯的现代舞和芭蕾舞不同，但是到底应该怎样做呢？我是不敢想的。……

我从报纸和刊物上读到过一些有关德国现代舞的报道。开始时我是有抵触情绪的，觉得现代舞蹈的舞姿很难看，不合乎我过去因袭下来的审美习惯。但看到介绍现代舞的内容及训练上的理论和方法后，觉得很有道理。^②

以传统芭蕾舞为主导的审美习惯与现代舞蹈所带来的新鲜观念形成了有趣的“对峙”。在这样的矛盾中，吴晓邦第一次较为全面地接触到了现代舞的技术与理论。1936年6月，江口隆哉和宫操子开设在东京的现代舞蹈研究所举办了一个暑期现代舞蹈讲习会，讲习会的内容主要包括：

1. 舞蹈基础和理论；
2. 创作实习技术和理论；
3. 现代舞蹈和其他艺术的关系；

① 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982: 11.

② 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982: 20-21.

4. 打击乐器上节奏的练习。^①

可以看出，这次讲习会虽然持续时间只有短短三周，但是所涉及的讲授内容是丰富全面的。不仅涉及舞蹈的基础理论，而且还包括技术理论。此次讲习会，奠定了吴晓邦对舞蹈基础理论的认识。在他后期的舞蹈理论中，对于人体的“动的法则”的分析，包括“人体运动的三大部位”“习性的动”“反胴运动”等概念，都能看出这次讲习会对其舞蹈思想的深刻影响。甚至在吴晓邦最重要的理论著作《新舞蹈艺术概论》中，“什么是舞蹈”“为什么要舞蹈”“舞蹈与其他姊妹艺术的关系”“舞蹈的三大要素”这些重要的章节题目，都和江口隆哉在讲习会上讲解的内容保持了高度一致^②。

吴晓邦曾经自述：

这个讲习会到七月二十八日结束。回想起来，我接触现代舞只有短暂的三个星期，但它对我的思想却产生了巨大的影响，使我的艺术思想第一次得到解放，朦朦胧胧地感受到二十世纪舞蹈艺术的科学方法及其发展的远景。从僵化到自由，需要一个较长的认识和实践过程。同时我要消化这三个星期所得到的东西，也不是一天两天就能见到成效的。但我对这种科学法则的基本训练，则感到十分舒服，不仅全身轻松，还促进了我思想的活跃。我也懂得了怎样从打击乐器的节奏中编制舞蹈。短短的三周讲习会，不仅使我得到了需要经过长期学习和探讨才可能得到的收获，而且帮助我消除了长期以来认为舞蹈无理论的想法。^③

如今看来，短短三周的学习竟然可以对一位艺术家产生贯穿一生的深刻影响，实在令人赞叹，可见这个“讲习班”所授内容的技术与理论含量都非常高。当然，吴晓邦对舞蹈艺术的热爱和对舞蹈创作的激情极大地激发了他在学习中的主动性，使得他能够将短期内所学的丰富内容与自身的艺术思考紧密结合，并运用到自己的舞蹈创作实践中。

1936年10月，吴晓邦回到了上海，再度开办“晓邦舞蹈研究所”。从4年前的“晓邦舞蹈学校”到“晓邦舞蹈研究所”，吴晓邦对于舞蹈的理解在进一步深化——

在三个月里，我尽力去回忆及吸收江口、宫现代舞蹈的教程。讲习

① 参见吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京：中国戏剧出版社，1982：22.

② 参见吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京：中国戏剧出版社，1982：24.

③ 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京：中国戏剧出版社，1982：27.

会的讲义成为我反复学习的材料。三个星期讲习会的内容，实际上包括了二十世纪现代舞的有关创作、研究和教学上基本的理论和实践。我也学会了在教课中不用镜子。让学生通过动作去体会现代舞上自然法则运动的规律和人体上习性的动、本能的动、附随动和摆动关系。至于力学上的来复线、抛物线、冲击式等运动，我在教学中逐渐深入体会，并得到了发展。特别在步法、步法组合的变形上，我在上海新村的三个月内，开始逐渐地形成我自己的一套训练方法来。^①

通过接受欧美现代舞的舞蹈观念和舞蹈技术，吴晓邦对舞蹈的理解进一步得到深化。他开始在教学过程中结合欧美现代舞的相关理论，发展自己的舞蹈训练方法。值得注意的是，吴晓邦所运用的舞蹈基础理论，例如“自然法则运动的规律”“力学上的来复线、抛物线、冲击式等运动”，非常鲜明地体现出对于“身体”“动作”“空间”“力学”的重视。这些基础理论构成了吴晓邦舞蹈艺术创作的核心构架，使得他的创作实践具备了坚实的理论支撑。

这一时期，吴晓邦在教学的同时也在积极地准备他的第二次作品发表会（1937年4月）。他为这次发表会创作了《懊恼解除》《奇梦》《拜金主义》等作品。遗憾的是，这些作品的影像资料没能留存下来。不过，通过吴晓邦的自述，还是可以大体想象作品的气质——

我由于受现代舞蹈的影响，初步尝试创作了三个现代舞的作品，《懊恼解除》就是其中的一个作品。我用佛教苦难的信念做懊恼的归宿。动作是根据寺院内的塑像作为动作造型的考察。服装是直的黑白线长袍，用左右横叉做卍字形的交替，表示了人物懊恼时的形象。《奇梦》表现了一个青年在长夜的梦中听到了革命的钟声，他的两臂示意为钟上的长短针。钟走到十二时炮声大作，群众在机枪声中纷纷倒下。他冲上去夺取了机枪阵地，挥舞着双手，愤怒地在冲杀中倒地而死。他又接着梦见钟上的短针指着清晨三时，自己走进了一所高楼大厦中去，腰间插着手枪，俨然是一位长官模样的人。他作起演说来了。正在他手舞足蹈、兴高采烈时，旁边一声枪响，把他惊醒过来。醒后，他不断地回想着梦中的情景。这时天已大亮。^②

通过这些简短的描述，日本之旅带给吴晓邦的观念变化清晰可见。在描

① 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982: 27-28.

② 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982: 28-29.

述 1935 年 9 月第一次作品发表会时，吴晓邦写道：

记得这次“作品发表会”，我仅售出了一张票，这唯一购票看我的演出的，是一位波兰妇女。……因为在我表演的节目中，有波兰作曲家肖邦的三个作品，这三个舞蹈感动了她。这一次演出的节目，大部分用的是外国音乐。这是按照高田舞蹈研究所学习来的，根据高田老师浪漫主义的创作方法进行的。^①

可以看出，在第一次作品发表会时，吴晓邦的舞蹈创作与音乐作品之间联结紧密。而在为第二次作品发表会创作的作品中，吴晓邦已经没有对作品的音乐给予太多的关注。吴晓邦也曾经反思自己第一次作品发表会的“失败”，但是这种“反思”似乎并没有针对作品的舞蹈形式，而是更多地转向对“题材”的反思——

我在上海举行了第一次舞蹈作品发表会后，感到自己从事舞蹈事业除少数知己外，当时上海的观众对我十分不了解。怎么办？我应怎样为自己辩护呢？最好的办法就是必须创作出好的、能鼓动人心、又能代表大多数人的利益、为大多数人说话的节目。在第一次作品发表会上，观众喜欢的舞蹈只有两个：一个是根据《送葬曲》编制的反映葬礼上的舞蹈《送葬》，另一个是根据肖邦《夜曲》编制的《黄浦江边》。这两个舞蹈作品正好能结合上海当时社会上的一种苦难氛围，因而受到了群众的注意。至于其他节目，观众就似乎觉得多余了。^②

对比吴晓邦自己关于两次作品发表会的回忆与描述，可以看出，第三次赴日学习的经历，让吴晓邦对舞蹈有了与此前不同的理解。如果说，在接触江口、宫的现代舞蹈理论之前，吴晓邦的创作思路属于用舞蹈再现情境，或是通过音乐作品搭建舞蹈结构的“传统”范畴。那么，在《懊恼解除》和《奇梦》的创作思路中，吴晓邦显然更加主动地去探索与发掘了舞蹈自身形式的表意潜能。《懊恼解除》着重挖掘动作语汇：例如“寺院塑像”“左右横叉的交替”，包括服装颜色的选择等，这些都体现出吴晓邦对于舞蹈形式的构成产生了新的理解。《奇梦》则更多地在探索舞蹈的结构性表意或者是表意性结构：“梦”所呈现出的断裂、非逻辑的“题材”特点，双臂与时钟的隐喻性关联，

① 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京：中国戏剧出版社，1982：16-17.

② 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京：中国戏剧出版社，1982：17.