

五年制幼儿师范大专系列教材

舞 蹈

江 玲 主编

河海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

舞蹈/江玲主编. —南京:河海大学出版社, 2000. 8
(2002. 8 重印)
五年制幼儿师范大专系列教材
ISBN 7 - 5630 - 1524 - 8

I. 舞… II. 江… III. 舞蹈 - 幼儿师范学校 -
教材 IV. J7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 68164 号

书 名/舞蹈

书 号/ISBN 7 - 5630 - 1524 - 8/G·250

责任编辑/周勤

特约编辑/高建群

封面设计/王幽青

出 版/河海大学出版社

地 址/南京西颐路 1 号(邮编:210098)

电 话/(025)3737852(总编室) (025)3722833(发行部)

经 销/江苏省新华书店

排版印刷/江苏省地质测绘院印刷厂

地 址/南京市高楼门 20 号(邮编:210008)

开 本/787 毫米×1092 毫米 1/16 彩插 2 页 13.75 印张 320 千字

版 次/2002 年 8 月第 2 版 2002 年 8 月第 4 次印刷

印 数/7001 - 10000 册

总 定 价/226.00 元(本册定价:26.00 元)

(凡印装错误可直接向承印厂退换)

《五年制幼儿师范大专系列教材》编委会

主 任：万迪人

副主任：张树华 倪 敏

编委会成员：(按姓氏笔画排序)

王 庆 江 玲 齐贯之 宗卫和

龚 扬 潘 扬

顾 问：鞠 勤 刘明远

序 言

随着我国幼教改革的不断深入,对幼儿教师的专业素质也提出了更高更严的要求。因此,提高幼儿教师的专业素质已成为提高幼儿教育质量的关键。但是,原有的学前教育教材大多不能适应当前幼儿教育改革的需要,尤其是试行五年制幼师课程以来,与之相匹配的教材更是远远跟不上教学的需要。为此,我们组织了一批理论功底扎实,实践经验丰富的高校和幼师教师,编写了这套面向新世纪的《五年制幼儿师范大专系列教材》。经专家审定,本套教材适用于五年制幼师学前教育专业,也可作为学前教育专科和继续教育使用的教材。本套教材力求全面系统地反映幼儿教育理论与实践的最新成果,力求面向幼儿教育实践,密切联系幼儿教育实际,以提高学生的专业素养为目的,帮助学生较好地掌握从事幼儿教育工作的基本理论和基本技能。

这本舞蹈教材将当今许多幼师教育专家极为关注的问题——幼师大专高年级学生在前三年舞蹈入门的基础上,如何把握综合素质和创新能力提高的契合点——作为贯穿本教材全部内容的一根红线。各章节的设置紧紧围绕这一关键,在中师《舞蹈》(人民教育出版社出版)的基础上,采取由浅入深、循序渐进的方式,将教材内容升华到一个较高的层次,以利于幼师学生创造能力的提高。在基本技能方面,我们将最新的研究成果奉献出来,力求新颖,注重实用,无论是古典舞身韵、现代舞训练,还是幼儿舞蹈创编技法、舞蹈作品赏析等,都突出了对学生综合素质、创新能力的培养。

本教材十分注重对舞蹈理论深刻内涵的诠释,对舞蹈作品的全面透析,目的是帮助幼儿教师夯实理论功底,加深对舞蹈的理解,增加“舞语”积累,以期厚积薄发,不断提高他们的认知水平,形成科学的思维方式。为进一步提高本书的可读性,我们尽可能地丰富教材的内容,有意识地扩大了知识面。教材内容设置超出课时量,目的是给教师以选择、参考的余地,给学生以自学阅读的空间。教材不仅对幼师大专高年级在校生有很强的针对性,而且对在职幼儿教师舞蹈技能的培养和提高也具有相当的实用性。全书共分四篇十二章,每一篇均自成体系,可供专项训练和学习。

本教材由江玲(南师大附属幼师)担任主编。参加编写者有:汪以平(南京大学)、陈康荣(浙江幼师)、沈阳(南京师范大学)。审稿人刘青弋、贾安林(北京舞蹈学院)。插图由黄载文拍摄、绘制,音乐由郑别雷整理提供。

本教材在编写过程中得到汪华老师及有关专家的指导帮助;广泛吸取了近年来舞蹈界的一些研究成果;摘用了有关资料,在此对有关人员一并表示感谢。

由于编者水平有限、时间仓促,错误疏漏之处在所难免,期望得到读者、专家批评指正。

编者 2000年7月

目 录

第一篇 舞蹈理论	(1)
第一章 舞蹈的发生和发展	(2)
第一节 舞蹈的发生	(2)
第二节 舞蹈的发展	(5)
第二章 舞蹈的构成要素	(11)
第一节 舞蹈的基本载体	(11)
第二节 舞蹈的其他构成要素	(15)
第三章 舞蹈审美	(21)
第一节 舞蹈审美的建构	(21)
第二节 舞蹈审美的心理	(26)
第二篇 舞蹈基训	(33)
第四章 中国古典舞训练	(34)
第一节 软开度训练	(34)
第二节 扶把训练	(43)
第三节 身韵训练	(52)
第四节 技巧训练	(62)
第五章 现代舞基训	(68)
第一节 准备活动	(68)
第二节 时间训练	(72)
第三节 重力训练	(73)
第四节 流畅度训练	(78)
第五节 空间训练	(82)
第三篇 幼儿舞蹈创编	(88)
第六章 幼儿舞蹈创编基础知识	(89)
第一节 舞蹈编导与幼儿舞蹈编导的含义	(89)
第二节 幼儿舞蹈编导的专业要求	(89)
第三节 舞蹈创作和演出的四个阶段	(94)
第七章 幼儿舞蹈创编的技术过程	(97)
第一节 构思	(97)
第二节 题材	(99)
第三节 结构	(100)
第四节 编舞	(103)
第五节 构图	(106)
第八章 幼儿舞蹈创编技法——课堂教学范例	(109)

一、步伐变化练习	(109)
二、动作变化练习	(110)
三、节奏变化练习	(110)
四、造型变化练习	(110)
五、音乐即兴练习	(111)
六、音乐结构练习	(112)
七、舞句的接力练习	(113)
八、舞蹈小品练习	(113)
附：儿童舞蹈作品范例	(113)
一、《青蛙闹池》	(113)
二、《小雪花》	(118)
第四篇 舞蹈赏析	(123)
第九章 古典舞赏析	(124)
第一节 古典舞的特征及表现形式	(124)
第二节 中国古代各个历史时期舞蹈的特征及表现形式	(126)
第三节 古典舞作品赏析	(129)
第十章 民间舞赏析	(132)
第一节 民间舞的特征及表现形式	(132)
第二节 中国民间舞的特征及表现形式	(132)
第三节 外国民间舞的特征及表现形式	(135)
第四节 民族民间舞作品赏析	(137)
第十一章 芭蕾舞赏析	(139)
第一节 芭蕾舞的特征及表现形式	(139)
第二节 发展中的芭蕾	(140)
第三节 芭蕾作品赏析	(144)
第十二章 现代舞赏析	(148)
第一节 现代舞的起源和表现特征	(148)
第二节 现代舞发展中的代表人物	(149)
第三节 现代舞作品赏析	(152)
附 录	(155)
一、舞蹈基训伴奏音乐	(155)
二、舞台化妆技法简介	(209)
(一) 化妆前的准备	(209)
(二) 化妆的基本步骤	(209)
(三) 各部位化妆法及弥补缺陷法	(210)
(四) 儿童舞台妆的画法	(213)

第一篇 舞蹈理论

舞蹈理论是“舞蹈学”的一个重要组成部分,主要研究舞蹈艺术的发展规律、舞蹈艺术的时代特征等问题。舞蹈理论共分为两大类:一是舞蹈基础理论,包括舞蹈哲学、舞蹈社会学、舞蹈形态学、舞蹈美学等内容;二是舞蹈应用理论,包括舞蹈编导学、舞蹈表演学、舞蹈教育学等内容。

舞蹈理论广博精深,为突出本书重点,我们在许多有难度和深度的理论问题上作了精要的提示。尽管舞蹈理论很难在短短几万字内说清道明,但考虑到幼师舞蹈专业的教学特征和实际需要,对本部分内容我们采取了以基础理论为主,史论结合的方法,从不同角度进行了简略的概括和介绍。其中,第一章主要从舞蹈发生和发展的角度纵向把握;第二章则关注舞蹈本体和构成要素的人文特征;第三章是舞蹈赏析部分的理论概括,讲述了舞蹈审美最基本的知识。为了方便教师讲课需要,书中还采取了认识与了解多,论证与思辨少;常识与实例多,考证与研究少的写作方式,对某些例子作了详细的描述,对一些概念性的知识作了定义式和提纲式的强调,在总结规律与分类概括方面也尽量避免了抽象的术语和艰深的词汇。因此,使用者在学习过程中应当注意结合自己的舞蹈实践,将平时在舞蹈表演、舞蹈创作和舞蹈欣赏中的点演体会上升到理论高度来思考,把每一个舞蹈现象放到“舞蹈学”的大环境中去观照,才能举一反三,获益多多。

第一章 舞蹈的发生和发展

第一节 舞蹈的发生

舞蹈的发生问题是舞蹈基础理论之基础,由于它的重要性和无法回避性,我们将它放在“第一章第一节”的位置。在这一节中,我们将对舞蹈发生的几个基本问题进行分析介绍。目前,研究舞蹈发生的方法主要有以下三种:①从发掘出的原始时期的人类艺术品(如洞穴壁画、岩画、雕塑、陶器装饰画等)遗存的舞蹈形象中进行实证性的研究;②从古籍文献中记载的有关舞蹈的神话传说或描述性文字资料中进行旁证性的研究;③从现代留存的原始民族、部落的舞蹈遗风中进行类比性的研究。通过这些方面的研究,专家学者们对舞蹈发生的几个基本问题作出了一定的解释并试图重建史前舞蹈艺术的形态。

一、舞蹈从何时发生

我们现在所熟知的各种艺术类型:音乐、舞蹈、诗歌、绘画、雕塑等,在史前它们的萌芽时期,并不像现在这样有从外观到理念上的明晰的区分,它们往往结合在一起同时出现在原始人的艺术活动中。史学家们对究竟哪种艺术类型最先出现;是不是在一段时期内某种艺术占主导地位,而后又过渡到另一种艺术占主导地位;各种艺术是否有一个共同的起源等问题莫衷一是。根据最简明的划分方法,我们把艺术类型分为空间艺术(如雕塑、绘画、装饰工艺品等造型艺术)和时间艺术(如音乐和诗歌),而舞蹈则兼有空间和时间性。所以,许多学者认为舞蹈是孕育了其他各门艺术的母体艺术,由于舞蹈艺术的进化,才分化为各门胚胎艺术。如亚当·斯密(Adam Smith)就认为舞蹈在原始部落的艺术活动中总是和音乐、诗歌作伴的。舞蹈需要节奏,因而产生了音乐、诗歌;舞蹈的模仿力由人体过渡到无生命的媒介材料上,便有了绘画和雕塑。又如我国舞蹈史学家王克芬等人在《中国文明史》第一卷中论述舞蹈起源时也说:“舞蹈作为人类社会古老的文明现象,不仅是最早的艺术,还可说是最基本的艺术,是一切艺术的基础。”^①到目前为止,尚无史实性的证据证明舞蹈是一切艺术的祖母。我们所能做的,只是从一些考古发现中大致推测出舞蹈发生的年代。

目前,作为推测舞蹈发生年代的最有力的证据,便是1973年秋,在青海省大通县上孙家寨新石器时代遗址的一座墓葬中发现的“舞蹈纹彩陶盆”。该彩陶盆系公元前3300~前2050年的马家窑文化的文物。其内腹部所绘的舞蹈图为我们最直观地描绘了初民们舞蹈的场面。陶盆由泥质红陶烧制,高14厘米,口径29厘米,底径10厘米;内壁彩绘由三组舞蹈图案组成,舞蹈图之间有数道竖纹间隔,上下亦有色边,形成一种似于特定场地翩翩起舞的环境。舞者每组为手拉手的五人,均而向右前方,成右腿向左前方踏出舞姿;各人头上均有一发辫状物飘起,下体有与发辫状物成相反方向的突出物。关于该原始舞蹈的涵义尚无定论。有人认为该舞是初民们劳动丰收后的自娱性舞蹈,下体突出物可能是原始部族中盛行的“遮羞布”;有人认为这幅画描述的是狩猎舞,表现狩猎时人们围捕的情景,狩猎者在腰间挂上兽尾,把自己扮成野兽,因为他们相信这样能使狩猎成功;另一部分学者却认为该舞人彩陶盆是祈求繁衍的神器,十五个裸体且性器官被夸张了的男祭祀者正在进行生殖崇拜活动。

无论该舞蹈的确切涵义是什么,我们至少可以作出以下两点推测:①这幅舞蹈画面所呈

现的五人一组,三组为一个圆圈首尾相接的“连臂踏歌”形式的集体舞,是原始舞蹈的主要表现形式。^②画面上舞蹈者朝向一致、舞姿一致的形态,显示舞者已具有相当娴熟的节奏感和韵律感,这种新石器时期的舞蹈已经是脱离了幼年期的舞蹈形式了。据此,我们可以推测,舞蹈最原始的发生就应当是在更早的旧石器时代晚期了。

二、为什么舞蹈

到底是什么因素推动了舞蹈艺术的发生?是什么使得舞蹈成为初民们一种自觉的、有意识而为之的行为且不断发展?原始社会生产力低下,原始人在自然面前软弱无力,但是,他们却有着征服自然从而生存下去的强烈愿望。因此,这种来自主体的强烈需求便促使原始人要寻找一些他们认为确实有效的方式作为满足自身需求的活动。闻一多先生曾在《说舞》中总结了原始舞的目的:“①以综合性的形态动员生命,②以律动性的本质表现生命,③以实用性的意义强调生命,④以社会性的功能保障生命。”所以,我们可以概括地说,正是对生命的渴求愿望,导致原始人以自己充满生命活力的身体来寄托并表达这一愿望,从而逐渐形成了舞蹈。而最初的舞蹈也正是以生命的各种最基本需要为实用性意义的。

(一) 为求得精神寄托而舞蹈

1. 图腾舞

“图腾”是印第安语 Totem 的音译。在原始社会中,初民们认为某种动植物或无生物与自己有血缘关系,便把这种动植物或无生物奉为本氏族的始祖,并作为本氏族的徽号,迷信它是本氏族命运的主宰,能给氏族成员带来幸福安宁,保佑本氏族兴旺发达,这便是图腾。

传说黄帝的乐舞叫《云门大卷》,简称《云门》,又有《承云》等名称。据《路史·后纪》载:“(黄帝)即位也,适有云端,以云为纪”。就是说,黄帝部落认为黄帝即位时天空中的瑞云是天子诞生的吉兆,是本氏族的守护神,所以把云作为本族的图腾来供奉,作乐正是为了祭祀云图腾。至于为何又名《咸池》,一说“咸池”是天上的星名,原始人认为该星宿主管五谷,故作此乐舞祭祀咸池星,以求丰收,这是以无生物作为图腾的例子。但在现在所知的图腾种类中,最多的还是动物图腾。比如现代仍有图腾遗存的彝族的一些支系,是以虎作为图腾的。在云南南涧彝族自治县南境虎街的山神庙,每隔三年的首月(即虎月)都要举行大祭。大祭中的《十二神兽舞》,由男女巫师扮演各位神兽,其中为首的女巫扮演虎神。只见她“……一声长啸,腾空跳跃而至,以显示猛虎的威风,其他男女巫则表演被虎追捕的各兽惊慌逃奔的状貌。”^③在这个舞蹈中,虎是一个至高无上、备受崇敬的角色,它保佑庇护着整个氏族。另有资料表明彝族支系罗罗人每年正月初八至十五举行虎节,跳虎舞。舞者以黑毡扎于身上成为虎皮,脸、脚、手等以黑、黄、红色画出虎纹,额上绘一“王”字。“老虎”两耳高耸,浑身虎纹,尾巴粗壮,颈上还有一个大铜铃,十分威风。他们的舞蹈内容从耕田犁地、收割打谷到交配生仔、开路盖房等十分丰富,充分显示了彝族支系人对虎之无所不能的钦保。由此我们可以看出,将自己打扮成图腾的模样并相信自己就是图腾附身,模仿图腾的动作,是图腾舞蹈的主要表现形式。

2. 巫舞

巫舞是在原始巫术仪式时由专职的巫人跳的舞蹈。《说文》释“巫”曰:“巫,巫祝也,女能事无形以舞降神者也,像人两褰(袖)舞形……”^④从这段话里我们可以看出,“巫”是巫术仪式中的神职人员;“无”是巫术仪式企望与之交感的神明,即“无形”;“舞”则是沟通人与神的手段,

意义重大。

巫术舞蹈在原始人的生活中是十分普遍的。苏珊·朗格在《情感与形式》一书中指出：原始人以圆圈舞这种形式构筑他们的神圣王国。他们环绕一个中心而舞，这个中心可以是图腾柱、巫师、火堆、祭品等。无论诞生、成年、结婚、死亡还是播种、收获、狩猎、战争，原始人都需要用这种舞来和神沟通。

我国古代史籍文献中提到的巫术仪式舞蹈，主要见于蜡祭、雩祭、傩祭的有关记载中。蜡（音 zhà）祭，据考是周代祭百神的活动，主要为祭神农氏而举行。目的是企求百神各司其职，保得来年水土丰泽，庄稼丰收。雩（音 yú）祭则是求雨之祭。大旱无雨之际，巫人“吁嗟而求雨”。为祭祀活动而作的舞蹈阴森恐怖，如果求雨不至，巫者将被烈日曝晒至死或置积薪上烧死。据《史记》载，商汤曾为救旱，亲自以身祷于桑林，自居柴上将自焚祭天时，大雨乃降。傩（音 nuó）祭是岁终除恶鬼的巫术仪式。在现在的满、藏及苗族地区仍有遗存的傩舞。舞者多以假面装饰，身披杂色衣装，装扮成亦神亦鬼的模样，旧时“跳神”即有古时傩祭的痕迹。

其余见于各种资料记载的巫舞不胜枚举，这些巫舞在原始社会的生活中起到如此重要的作用，以至于不少专家学者认为舞蹈就是起源于巫术的。德国民族学家威兹格兰德（Waitz-Gerland）断言：“一切跳舞原来都是宗教的”。^①而人类学家泰勒（Edward Tylor）则更进一步地解释，这是因为原始人分不清主客界限，他们认为万物都是有灵的，舞蹈就是通灵的方式。我们承认，原始人舞蹈在很大程度上与巫术即原始宗教有关，这是他们寻求精神寄托的极端表现方式。但我们还应看到，在原始人的舞蹈中还有一些仪式性不明显的、近于娱乐游戏性质的成分。

（二）为得到情感宣泄而舞蹈

1. 求偶舞

达尔文（Charles Robert Darwin）曾断言：“音乐和舞蹈起源于性的冲动，起源于恋爱。”^②这是舞蹈起源于“性爱说”的典型言论。的确，除了严肃神秘的巫术仪式舞外，为了宣泄情感能置，原始人在求偶活动中的舞蹈往往喧闹两炽烈。而且为了吸引异性，舞者必须以出众的精力、舞技来表现自己。这在一定程度上促使舞蹈技巧不断提高，丰富和发展了舞蹈艺术。

求偶舞在我国南方一些少数民族中至今仍有遗存。比如苗族的“跳月”节日，男女青年皆艳服，吹笙对歌跳舞，寻找中意的对象，以信物交换后即论婚嫁。清代陆次云的《跳月记》中，描写当时的舞蹈场而是“吹且歌，手则翔矣，足则扬矣，睐转肢回，首旋神荡矣。初则欲接还离，少且酣飞畅舞，交驰迅逐矣。”^③这种舞蹈场而何其欢快热闹，沸沸扬扬，人们的情感在舞蹈中得到了酣畅淋漓的抒发。

2. 庆功舞

在原始社会，部落或部落联盟之间的战争十分普遍。恩格斯曾指出：“在原始人看来，进行掠夺是比进行创造劳动更存易甚至是更荣誉的事情。”原始人在战前进行集体操练活动，战后则举行全部落的庆功活动。格罗塞在《艺术的起源》中曾写到新南威尔士土人的一种反映他们战争生活的舞蹈，其中有模拟的敌我双方，敌方在强攻下很快便数退到一角。为了庆祝胜利，“舞者按着缓慢的节奏前进，一步一步踏出重浊的声音相和着。鼓声渐渐地紧了，动作也渐渐地快了，到后来直达如闪电的速度。有时候，舞者全体跃入空中，达到一种惊人的高度，当他们再触地面的时候，他们分开着的两腿上的肉腓颤动得十分激烈，使得白垩的条纹好像蠕动的长

蛇,又有一种宏亮的嘶嘶声充满空中(那是他们的喘息声)。”^④原始人为种族得以保存并巩固壮大而欢呼雀跃,他们以满腔的热忱尽情舞蹈。这种狂欢的娱乐是激情的宣泄,更是对生命的最高礼赞。

思考题:

1. 目前研究舞蹈发生的方法主要有哪些?
2. 为什么说舞蹈发生的年代大约是旧石器时代晚期?
3. 原始人舞蹈是出于何种需要?

第二节 舞蹈的发展

舞蹈一旦萌生,便处在不断的发展中。微观地看,舞蹈动作的丰富,技巧的提高,职业舞者和舞蹈团体组织的出现等,都是舞蹈发展的具体表现。宏观地看,某个舞种出现、盛行、衰退、沉寂之过程,不同时代舞蹈呈现出的不同风貌,中西方舞蹈艺术的相互渗透影响等,也都从不同的方面反映着舞蹈艺术发展的足迹。从原始社会到今天,舞蹈历经了数千年的嬗变过程,在不断的继承和创新中,已达到相当丰富的程度,并且,舞蹈还在不断的发展过程中。本节主要以史论结合的方式,谈一谈舞蹈发展遵循的几个规律。

一、从纵向角度看,舞蹈发展遵循舞蹈要适应时代需求的规律

舞蹈是社会生活的产物,反映社会生活也是舞蹈的天职。这两者之间密不可分的关系尤其体现在舞蹈随时代的发展而不断发展上。某一时代,当某种社会意识形态处于支配人们思想和行动的地位时,这一时代的舞蹈也相应地呈现出对应的面貌。当然,这种对应不可能完全同时出现,因为其间还有一个意识形态对舞蹈艺术进行改造,使之适应自己的需要,同时舞蹈艺术也藉由这种意识形态作为发展契机,在继承当代舞蹈的基础上不断创新的过程。

(一) 时势造舞蹈

社会意识形态一旦完成了对舞蹈的改造过程,确立好了对应关系,这一时代的舞蹈便被深深地打上了烙印,它准确地反映着这一历史时期的社会思潮和情感趋向,观为这一时代的特定文化象征之一。

西周初年,周公旦制礼作乐,确立了宫廷雅乐体系。这是中国舞蹈史上第一次大规模地对包括诗、乐、舞在内的统称为“乐”的艺术进行改造使之适应时势需要的运动。周朝为纪念武王伐纣之功,创制了乐舞《大武》,又整理了前代遗留下来的帝王乐舞《云门》、《大章》、《大韶》、《大夏》、《大濩(音 huò)》(分别是为纪念黄帝、尧、舜、禹、汤所作),合起来称为“六代舞”。这些宫廷乐舞从舞蹈的服装道具,舞蹈的场合,到舞队和乐队的规模人数,都有严格的规定。例如舞队,规定王用八佾(音 yì,一佾就是一队八人),诸侯用六佾,大夫用四佾,士用两佾。如若违背这种舞蹈规范,则被视为僭越等级。制作这种舞蹈,一方面是为了宣扬武王天子盛德浩大,另一方面也起到了强化等级制度,巩固统治秩序的作用。这样的舞蹈可以说集中体现了统治阶级的文化利益,是一种为政治服务的舞蹈。它体现了西周初年大统初定,社会急需稳定巩固的时势,也是那一时代的特定产物。

由于西周雅乐太过御用化,在春秋战国的征战中,很快便“礼崩乐坏”了。而脱胎于时势,却又以时势作为发展契机丰富了舞蹈本身的浪漫主义芭蕾,却幸运地成了不仅是时代而且是世界的宠儿。18、19 世纪之交,浪漫主义风潮兴起在欧洲,它竭力避开由产业革命、战争带来的苦难,在神鬼的虚无缥缈的世界里寻求爱情的力量。那个时代的情感世界是热忱却又善感、优雅而又多愁的。芭蕾当时已从宫廷宴会中走出来,真正独立成了一门舞剧艺术,急待新鲜血液的输入。正在这时,塔里奥尼父女借助《仙女》一剧,一下子成了不仅是芭蕾,而且是整个浪漫主义运动的代言人。《仙女》是意大利舞蹈家、编导菲利浦·塔里奥尼为其女玛丽亚·塔里奥尼度身订做的剧目。该剧不仅因为结尾打破了大团圆结局的惯例,以忧郁的结束处理而成为浪漫主义结尾处理的范本,更重要的是玛丽亚·塔里奥尼在这部舞剧中首次成功地使用了足尖技术,很好地表现了仙女的轻盈飘逸,使得其浪漫气息更加浓郁。父女俩出色地以这种独特的方式阐释了当时流行的虚幻与真实交织、理想与现实矛盾冲突的艺术创作主题。之后,浪漫主义芭蕾更是借助这种时势,不仅极大地丰富了自身,而且统治了欧美舞坛一百多年,留下了如《吉赛尔》、《天鹅湖》、《睡美人》等一大批芭蕾财富。

(二) 舞蹈助时势

如果说“时势造舞蹈”是社会意识形态在相对稳定之后对舞蹈进行了有选择、有目的性的改造,使之为己所用,那么“舞蹈助时势”则是舞蹈充分发挥自身能动性,以敏感的艺术触角探索到时代的脉搏,以旗手的身份站到前台大力宣扬着新思潮,为尚处于酝酿之中的时势呐喊助威,发挥了巨大的鼓舞作用。

芭蕾史上最古老的一部保留剧目《关不住的女儿》(又译《无益的谨慎》)便是这样一个例子。该剧由著名的芭蕾革新家诺维尔的得意门生多贝瓦尔执导,于 1789 年 7 月 1 日上演于法国波尔多剧院。剧中塑造了自由恋爱终成眷属的女儿丽莎与长工科兰的形象,将与之对立的丽莎的母亲——一个糊涂自私、嫌贫爱富的老妇人也刻画得惟妙惟肖。母亲最终不得不转变观念,成全这一对新人的结局,鲜明体现了多贝瓦尔富有民主主义倾向的创作理念。当时的法国社会是一个等级制森严的社会,芭蕾这种一度只能服务于皇宫贵族的艺术敢于放弃宫廷的豢养,转而成为第三等级争取民主自由的斗争而助威是需要睿智和勇气的。事实证明,它对腐朽封建贵族等级偏见的无情嘲笑和对新兴资产阶级争取自由的歌颂是深入人心的。该剧公演后仅两个星期,群情激昂的巴黎民众便攻占了巴士底监狱,轰轰烈烈的法国大革命爆发了。

同样是在法国,1915 年,依莎多拉·邓肯又以她的代表作《马赛曲》激励了另一场革命的爆发。邓肯身披火红的曳地战袍,神情坚定地高举双臂,这充满号召力的舞姿使她迅速成为人们心中的自由女神。随着她的足迹所至,美国、欧洲,特别是当时的俄国无不刮起一阵反压迫的旋风。邓肯的年代是各国无产阶级革命爆发的高潮期,反对帝国主义统治的浪潮席卷了全世界。邓肯创作的一系列充满革命激情的作品,如《奴隶进行曲》、《国际歌》、《俄罗斯工人之歌》、《革命者》、《母亲》等,无不激励着她的观众们的革命斗志。另一方面,邓肯的这种革命激情也带来了舞蹈自身的革命。她冲破了古典芭蕾紧身衣、足尖鞋的束缚,赤脚光腿跳着自由舞蹈。她以自己的生命节奏无拘无束地即兴抒发、尽情表现,开辟了舞蹈的另一片广阔天地——现代舞。所以,无论“时势”与“舞蹈”以什么样的方式相互作用,都说明一个道理:舞蹈与时代的关系密不可分;只有与时代需求相适应的舞蹈才会成为这一时代舞蹈的主流,领导舞蹈在这一时代的发展。

二、从横向角度看,舞蹈发展遵循在传播与交流中为我所用的规律

各个国家、各个民族由于地理环境、生活条件、社会习俗、文化心理等各方面的差异,其舞蹈也存在着各自独特的风格。在远古时期,由于各方面因素的限制,各民族的舞蹈往往只是一脉相承地缓慢传承着。随着生产力的发展,各种交通工具的发明和使用,居住在不同地区的人们得以相互交往。这种交往一开始是经济上的交换商品、货物贸易,但随着交流的加深,文化上也出现了互相渗透的现象。舞蹈艺术在传播交流过程中的发展主要表现在以下三个方面。

(一) 直接引进外来舞蹈,丰富本国本民族舞蹈生活内容

这种形式的引进,主要是开拓观众的眼界,服务于娱乐和欣赏目的。

在我国唐代,经过了魏晋南北朝中外乐舞的交汇融合,我国的舞蹈呈现出空前繁荣的景象。唐代宫廷乐舞的繁荣,是吸收大量兄弟民族与外国乐舞的成果。唐王朝用于宫廷典礼的《十部乐》中,就有多部是对外族、外国乐舞的引进。

《西凉乐》:西凉即凉州,相对于中原而言位于黄河以西地区。据《旧唐书·音乐志》载,西凉乐,“盖凉人所传中国旧乐而杂以胡之声也”而成。据研究,西凉乐舞就是现今所说的“敦煌舞”。在魏、周之际,《西凉乐》曾被奉为《国伎》,唐代又纳为《十部乐》中的一部,可见其受欢迎的程度。

《天竺乐》:天竺是我国唐代对古印度的称呼。据考证,《天竺乐》来自印度寺院中的古典印度舞,带有浓郁的宗教色彩,其舞曲名为《天曲》。

《高丽乐》:高丽乐为古代朝鲜族的乐舞。南北朝时,高丽乐舞已有流传于中原宫廷的记载。到唐代,此乐舞已广为流传,除艺人表演外,一些达官贵人也能为之。李白更有诗形容其舞姿:“翩翩舞广袖,似鸟海东来。”

《龟兹乐》:龟兹在新疆库车,时为龟兹国。其乐舞劲健挺秀,体态多呈“S”形,有大量的腾踏跳跃的高难技巧,以一种异国情调的热情吸引着各阶层的人们。

另外《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》均为唐代引进中亚、新疆一带各族的乐舞所制。

还有著名的《胡旋舞》,也由中亚地区传来。它以迅疾的旋转为长,尤其风行于唐代天宝年间。跳《胡旋舞》在当时成了一种时髦风尚,贵族们以这种自娱兼表演的方式炫耀自己的舞技,据说当时宫中此舞跳得最好的是杨贵妃和安禄山。人们对《胡旋舞》的偏爱自然更扩大了它在中原的传播和影响。

唐代舞蹈正是用这种无所顾忌地引进、吸收外来舞蹈,集多种精华于一身的方法创造了恢宏、堂呈的大唐气象,也将我国的舞蹈艺术推上了一个空前繁荣的高峰。

(二) 对其他民族的舞蹈文化进行自我理解,并借题发挥为自我的舞蹈主张

这种形式的交流借鉴,主要是在异族舞蹈文化中寻找灵感,借以表达自己的某种舞蹈理念。

早期现代舞的先驱露丝·圣丹妮丝带着现代舞寻求自我的精神远足到了东方。在东方深沉的宗教中,她寻找到了现代舞所需的灵性顿悟和超凡体验。她通过美丽的神祇经受考验并以完美的贞操最终取得胜利的作品主题阐述了她对现代舞如何获得升华的理解。她带着这种理解的产物——一系列东方题材和情调的舞蹈作品,如《拉达》、《白玉观音》、《瑜伽师》、《印度舞

女》等周游日本、中国、缅甸、马来西亚、印度、越南等国，又以这些舞蹈成功地倾倒了整个美国。虽然她的这些舞蹈严格地说是“伪东方”的，但这并不妨碍她得到“美国舞蹈第一夫人”的称誉，因为她为美国现代舞指引了一条到东方的神秘文化中去找寻舞蹈真谛之路。也正是在这条路上，美国现代舞借东方舞蹈的灵光蓬勃发展起来。

美国现代舞大师默斯·坎宁汉对中国的《易经》研究颇深。他发现《易经》中阴阳合一的“圆”是阴阳的互补，它所代表的中国文化的“内省”正好可以弥补西方文化“外倾”的不足，于是他借题发挥，把《易经》中摇签落地的占卜方法改造为掷硬币来决定舞蹈的蹈材、时间、空间、力度等的编舞方法——机遇法。他认为，这种机遇编舞法创造了千变万化的舞蹈样式，弥补了古典芭蕾下肢技巧突出，格莱姆技术上身表现力较强，却都缺乏丰富多彩的变化的缺陷。于是这种“芭蕾的下身+格莱姆技术的上身+机遇编舞的变化=坎宁汉体系”的训练方式诞生了。它目前已成为美国现代舞三大训练体系之一，并已与格莱姆体系和林蒙体系平分秋色了。

（三）参考其他舞种的训练体系，学习它们的创作经验，完善本民族的舞蹈教育，提高创作和表演水平

这种形式的参考和学习，是为了汲取其他舞种科学训练体系的养分和优秀的编创、表演经验，取长补短，为我所用。

我国“五四”运动之后，舞蹈界曾掀起过新舞蹈运动。其开拓者吴晓邦先生和戴爱莲女士分别从日本和英国带回了现代舞的编创经验，结合自己本民族的特色，创作出了一大批振奋民族精神、反映现实生活的新舞蹈。吴晓邦先生在其《新舞蹈艺术概论》一书中确立了一套相对完整的“现代舞蹈的基本技术和理论”体系。这些“现代舞蹈技术”是建立在中国古代舞蹈的各种传统之上，同时又大量吸收西方现代舞解析人体运动规律、注重舞蹈中的构图与观众视觉形成的对应关系等内容之上的。这个体系的确立，标志着中国舞蹈的一次重大发展。在这个体系的培养下，中国产生了一批又一批振兴和发展新舞蹈事业的骨干力量。

20世纪50年代，新中国又引进了前苏联的芭蕾艺术。在前苏联专家的帮助下，建立了舞蹈学校，开办了教员训练班和编导训练班。在全面、系统地学习和掌握了俄罗斯学派芭蕾技术之后，芭蕾的训练已成为我国舞蹈教育的基础训练部分，特别是古典舞的基训部分，在很大程度上沿用了芭蕾的训练体系。在吸收和借鉴前苏联芭蕾舞剧经验的基础上，我国的民族舞蹈艺术和芭蕾舞剧艺术得到了空前的繁荣发展，《红色娘子军》、《白毛女》等剧目至今仍深受欢迎。

现今，中国的专业舞蹈教育基本上包括了芭蕾舞基训，中国民间舞、中国古典舞（基训和身韵）和现代舞的多种内容，而来自国外、植根于中国的中国芭蕾舞和中国现代舞亦以自己独特的风貌于世界舞坛占有一席之地。可见，在横向的传播与交流中丰富自我，是舞蹈获得发展的重要途径。

三、从辩证角度看，舞蹈发展遵循否定之否定的规律

综观舞蹈史，可以看出舞戴发展是一个螺旋式上升或波浪式前进的过程。在每一个历史时期，都会有新的发展高峰出现。而每个波峰与波谷的变化，都是新的舞种或流派扬弃以前发展环节中消极的、过时的东西，保留和发扬其中积极的成果，再加进自己的改革主张，从而独树一帜的结果。这种反传统、立新规的舞蹈沿革，表现出由肯定达到对自身的否定，继而再由否定进

到新的肯定,即否定之否定的辩证规律。我们可以从简单地回溯现代舞发展史上一些有意思的现象中,明显地理出这个舞蹈发展“肯定—否定—否定之否定”的线索。

前面提到的露丝·圣丹妮丝与她的丈夫泰德·肖恩合创的丹妮丝-肖恩技术体系只是美国现代舞的早期成果。有人认为美国现代舞的成熟阶段是从他们的学生——后来被誉为“20世纪三大艺术巨匠之一”的玛莎·格莱姆——开始的。而玛莎·格莱姆的起步,却是她与露丝·圣丹妮丝老师的决裂。

格莱姆22岁时加入了丹妮丝-肖恩舞蹈学校,毕业后以优异的成绩留校任教并成为舞团的演员。她显然深受老师的影响,却不满足于以伪东方的缠绵情调和扭动的线条来反映美国人的情感。1923年,由于与老师艺术观点的分歧,她离开了舞团。又由于老师要求她支付500美元的版权费才能使用那套丹妮丝-肖恩体系,格莱姆开始研究自己的技术体系。一开始,习惯了欣赏露丝·圣丹妮丝柔美华丽舞风的美国观众对格莱姆那带棱带角的动作无法接受,尖刻地批评她为“穿着黑老鼠皮的黑老鼠”。但格莱姆个性坚强,坚持不懈,随着她那一系列反映美国民族历史的作品《原始的奥秘》、《致世界的公开信》、《阿巴拉契亚的春天》等的问世,美国人开始对她由不认同到狂热崇拜的转变。之后,格莱姆又创作了多部舞剧,其中大部分成为现代舞史上的经典之作。她的技术体系以“收缩—放松”为基本原理,充分强化了躯干的运动能力和表现力,风格强悍刚劲,与露丝·圣丹妮丝老师的旨趣大相径庭。格莱姆对老师的否定却创造了舞蹈史上的又一个高峰,这种叛逆精神影响着所有的现代舞者。但是格莱姆的如日中天却挡不住舞蹈在继续的反叛中前进的步伐。

这种叛逆甚至直接来自格莱姆的身边——曾经倒在格莱姆裙下的埃里克·霍金斯,在与格莱姆维持了两年的婚姻后,便独立门户了。他抛弃了格莱姆作品中那些对抗性的、戏剧性和夸张的成分,转面追求另一种淡泊的、诗意化的境界。霍金斯经过四十多年的探索,建立了一种象征意味浓郁的、抽象而凝练的舞蹈风格。这位被公认的“舞蹈诗人”甚至指引了自格莱姆体系以后三十年间现代舞发展的方向——走形式主义她象化的道路。在这条道路上,默斯·坎宁汉、保罗·泰勒、崔士·布朗、埃尔文·尼古莱等舞蹈家都以自己独到的理解,丰富和发展了抽象现代舞的内容。

直到近年来,随着舞蹈艺术越来越认识到综合其他艺术门类优长,服务于自身以求发展的重要性,现代舞一方面将目光投向了舞台布景、灯光、服装、道具等领域,以高科技(如光谱分析、原子力学)等引入舞蹈创作的方式丰富舞台,强化视觉效果;另一方面,现代舞又回过头去审视被老祖母邓肯所摒弃的芭蕾,并与芭蕾携手,创造了多种样式的当代芭蕾。这样的集芭蕾与现代舞于一身的舞蹈团体,如澳大利亚的梅丽尔·坦卡现代芭蕾舞团、法国的莫里斯·贝雅舞团、英国的玛丽·兰伯特舞团等,目前是最受欢迎的舞蹈团。而且,现代舞又抬起了“现实主义”的老传统,对戏剧性和轻松幽默的故事情节也不再排斥了。毕竟,过于抽象的舞蹈必然导致观众的流失,为了取得市场效益和艺术格调的平衡,现代舞在否定一切之后,终又回归到了它的起点。但我们也应该认识到:现代舞所回归的这个起点,已不是原先的出发点了,它是一个更高层次、更高阶段上的新的出发点;它对芭蕾和现实主义的回归是一个借以丰富自身的过程,是以自我为中心的,而不是完全恢复历史的过去。所以这种否定之否定规律的衍进,带来的是现代舞乃至整个舞蹈艺术的螺旋式的前进,是舞蹈艺术适者生存中的自然选择。

思考题:

1. 结合史实,谈谈你对“舞蹈助时势”的理解。
2. 简述“直接引进外来舞蹈”与“对外来舞蹈进行借题发挥”有何不同。
3. “否定之否定”对舞蹈来说是一种历史的倒退吗?为什么?

参考文献:

- ① 隆荫培、徐尔充. 舞蹈艺术概论. 上海:上海音乐出版社,1997. 511,94
- ② 刘锡诚. 中国原始艺术. 上海:上海文艺出版社,1998. 387,101
- ③ 彭松等. 中国古代舞蹈史纲. 杭州:浙江美术学院出版社,1991年. 4,14
- ④ 袁禾. 中国舞蹈意象论. 北京:文化艺术出版社,1994. 117

第二章 舞蹈的构成要素

第一节 舞蹈的基本载体

一、“人体有节律的表情性动作”是舞蹈的基本载体

(一) 舞蹈的物质载体

各种艺术形式都有其独特的物质载体,借以运用各自的艺术表现手段。文学的物质载体是文本;美术的物质载体是纸、画布、颜料、油彩等;音乐的物质载体是乐音;舞蹈的物质载体是人体。

人体作为舞蹈的物质载体,有其特殊的“三位一体”性。例如,一位舞蹈家正在舞台上表演舞蹈,舞蹈家本人是作为创作主体进行表演的;观众的欣赏客体就是舞蹈家所创作的舞蹈(当然,是通过舞蹈家的人体动作本身来获取其中的艺术信息的);而创作主体与欣赏客体之间的中介物质载体,还是舞蹈家本人的人体。也就是说创作主体、中介载体、欣赏客体是三位一体的。

(二) 人体动作的特性

在谈舞蹈动作之前,我们先来了舞一下人体动作的特性。一般来说,人体动作具有形象性、多义性、不确定性、涵盖性和指向性。

形象性是指动作占有时间和空间,能给人相应的视觉形象。即动作是直观可见的。

多义性是指同一动作可能表示多种意义。比如一扭头,可能表示“回避”,也可能表示“拒绝”,还可表示“羞怯”等。

不确定性是与多义性相联系的。有些动作并没有明显的意义,或者说含义是模糊的。只是当它与其他动作或特定环境相结合时,才有相应的意义。

涵盖性是指动作的含义也是有范围限度的。也就是说多义性是相对的,必须是在大方向相同之下的多义,有一个涵盖限度。比如点头的动作不会是表示“不”。

指向性是指动作产生提示和象征的效果。比如张开双臂的动作,就会使人产生“欢迎”、“拥抱”、“庆祝”的联想。

(三) 舞蹈动作

舞蹈是动作的海洋,但并非所有人体动作都是舞蹈动作,舞蹈动作有其特性。除了具有以上人体动作的特性外,舞蹈动作另有其虚拟性、象征性、节奏性、造型性、风格性和技巧性。

虚拟性是指舞蹈动作可以虚拟地再现一些生活中常见的特定动作,即使不需要真实的道具,观众也产生直接的、正确的联想。比如划船、开门、梳头等动作,即使没有真实的舞桨、门、梳子在舞台上出现,观众也能一看即知演员此举的确切含义。

象征性是指舞蹈动作可以通过某一特定形态,表现与之相应的概念、思想或情感。这与人体动作的指向性是紧密相关的。尤其是在一些模仿性较强的舞蹈里,这类动作很常见。比如为了模仿水的流动感,舞者用双臂的波浪状起伏来象征水流的波浪。又如《雀之灵》中,杨丽萍以手指动作模仿孔雀的头部。那食指与拇指捏合而成的鸟喙,其余三指形成的羽冠,可谓惟妙惟