

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

审美素质培养丛书

舞蹈入门



舞蹈之门

第一章 常青的艺术之母——舞蹈

原始的舞蹈文化

广阔无垠待开垦的土地上，每当黑夜将最后一缕霞光吞噬，为了生存而劳作不息的先民们，舒展开自己的筋骨，追寻着由远而近自成节律的敲击声，奔向那熟悉的场地——大自然赐予的“舞厅”。

鸟羽兽尾制成的头饰、尾饰和骨珠、兽牙穿成的项链不仅美化了自身，也显示了狩猎后胜利者的骄傲与欢乐。那摆向一致的尾饰，体现出舞者的和谐、统一，不由得引发出对于“伴奏乐队”的揣测：它大约已不仅仅是石斧的简单凿击。联想到同一时期出土的陶鼓、陶埙、陶哨……我们似乎可以听到那初具规模的“远古交响曲”的乐声，看到先民们联臂踏歌而舞的协调步伐。也许他们中间已经有了领舞者——起到传授、训练、演示作用……可以想见，这一时期的舞蹈活动不仅是为了庆祝、颂扬狩猎胜利者的功绩，也是劳动过程的模拟和劳动经验的提炼。

是的，以舞蹈模拟劳动、颂扬劳动，不仅是远古时期人类求生存的必要手段，也是舞蹈自身发展的必经之路。今天，无论是千里冰封的北国乡村，还是密林葱郁的南疆边寨，抑或是广袤的中原大地，众多的各民族舞蹈中，随处可见反映劳动生活的印迹。

生活在南疆边陲海南岛的黎族也盛传着舂米舞等。当我们参与其中，踏着那鲜明的节奏，融入到单纯、质朴的舞情、舞韵之中，是否依稀感受到先民们模拟劳动、颂扬劳动的情景？同样的情景也遗存在美洲印第安人的原始舞蹈中。他们常常用舞蹈来传授狩猎与打伏的技能……如在曼当舞中就传授这种勇敢和力量……他们击鼓而舞，拼命地敲，没有变化，没有重音，从不加速。时复一时，日复一日，没有任何高潮，永无终极。

多么形象、生动、充满着智慧与生命力。它显示出先民们征服自然、捕获猎物的快感，也留下了图腾崇拜和原始祭祀生活的印迹。

人类对于超自然主宰力的幻想——企盼冥冥中有神灵的护佑赐福以抵制魔鬼的降祸。他们心目中的上帝并非凭空产生，而是与自己的生活密切相关的。所谓图腾即指与自己的血缘有关系的保护神，大部分都是与人类生存活动相关的动物、植物，并以此作为整个民族的崇拜物。

舞蹈是仪式中不可或缺的组成部分，在巫术中发挥着渲染气氛的作用。巫术的入境往往使人体运行进入超常状态——舞化，舞化了的形体动作又为巫术增添了神秘色彩，把仪式推向高潮。一旦舞魂附体，人便进入一种痴狂状态，感到冥冥中的上帝真的赋予自己一种超自然力。我们可以从印第安人的水牛舞中了解到此类远古图腾崇拜的遗风。

这当然也和他们保持着原始生活方式相关，舞蹈则贯穿于猎头祭祀的全过程。人们借助于舞蹈，获取神的力量——以舞蹈来渲染祭祀时的神秘感。巫师则以歌舞领祭，唱出众人企盼五谷丰登、不受外族侵害的愿望。

与生活在山区的少数民族遗风相迥异，生活在海边的汉族渔民流传着在都天王出猿日，以伤及自身血肉的封口来行祭祀之风的马夫舞。

透过这些古祭祀遗风，我们确实可以捕捉到一些先民们的舞影、人类的进化、舞蹈的发展历经了多么漫长、奇妙的历史流程……你似乎仍感到有些不可思议。

瑞典著名舞蹈家、人类学家奥克桑，在她深入非洲考察后的报告中，对此有比较详细的描述：人们跳舞、唱歌、狂欢作乐，将人类繁衍子孙的全部活动演示给刚刚进入成年的少男少女看，使他们在歌舞中获得自身所必经的实践……这一仪式进行得十分有序，充满了圣洁、自由的美感，丝毫也没有现代的羞耻观念。

各个民族的原始舞蹈都存在着性爱、求偶之功能。那是人类进化为人的初始阶段，对于如何繁衍子孙并无科学的认知，也正因为如此，导致远古文化中的生殖崇拜现象。对此，我们也可从许多古老的岩画中得到印证。

新疆呼图壁县康家石门子哈萨克牧区大型崖画，提供了远古文化存在着生殖崇拜的铭证。100多米的石刻空间，布满了男欢女嬉的形象，一对对舞者扭动着臀胯，弯曲着膝部，热烈而欢快地舞蹈着，更有成双成对的阴阳交合形象。凡此种种，说明生殖崇拜的遗风确实有迹可辨，为了繁衍后代，种族兴旺，求偶交媾是人类生命本能的感悟，这种性意识的萌发，往往通过舞蹈表现出来，又常与巫术仪式相伴。

《左传》中记述了吴国公子季杞对《大武》的赞扬则是：“美哉，周之盛其若此乎？”《大武》作为周代的著名舞目，反映了当时“功成作乐，舞以象功”的宏伟气概。在没有记录传播工具的古代，周以后几百年及至千年，仍有对《大武》的记载，足见此舞影响之久远。

征战的生活也造就了征战之舞。我们从前面提到过的内蒙、云南、广西等地的崖画中同样可以看到拉弓、搭箭、庆功、祭祀等生动地描述战斗的场面，带有很强的功利目的激发斗志。

上述的各种舞蹈，已经存在一定的表演性，我们从一些西方学者的著述中，可以寻觅到世界其他地区更接近于原始部落舞蹈的信息。如：史密斯在其所著《维多利亚土著》一书中，曾对澳洲新南威尔士土著的征战舞蹈有过生动的描述，使人们仿佛置身其中，感受到那恐怖尖厉的叫声和肉搏拼杀的场面，生动地再现了原始战斗舞蹈的景象。

原始舞蹈往往是全民性的，是紧系着全民生命存在的，它为群体的生命之爱忠实地守护着群体生命的涌动，为此它或许体现为压抑的爆发、或许体现为明彻的轻快、或许体现为滚烫的情热，或许体现为谐调的意志，而无论如何，它的后面，你总会看到这个世界上种种不同的人类生存状态。

当巫术与宗教的意识出现后，在人们的信仰活动，在人们企图凭借幻想去控制宇宙万物的活动中，舞蹈同样扮演了主角儿。舞蹈常常是种种宗教仪式的主要组成部分，舞蹈令人销魂的魅力使它成为祭祀神祇的最佳供品；舞蹈形象超自然形态的特性，使它在创造神秘境界、神秘气氛上大显身手；原始武舞铺张扬厉的风貌，使它承担了逐凶驱邪的使命；舞蹈表演中的崇高秉赋，则使它替神灵现身而能叫人虔信不疑。宗教意识形态的精深复杂，推动了舞蹈表现力的日益丰富；而丰富起来的舞蹈，在巫术、宗教仪式的活动中便上天入地，往返于阴间阳界，充当着人神的使者，履行神意为人们禳灾纳福、镇鬼迎祥。宗教与巫术的深层动机，最根本的仍无非是人的生与死，是人在自觉到死的宿命下对生的执著企盼。

别以为中原汉人就更矜持，秧歌锣鼓擂起来，节日鞭炮响起来，日常木讷的面容便掉下来，狂欢的兴头便升起来。

中国民间舞，整个是一个半巫半俗的状态，宗教舞蹈很是世俗化，世俗舞蹈往往却又渗透了宗教意味。人们在舞蹈中求祷幸福，在舞蹈中酬神驱邪，

在舞蹈中相爱，在舞蹈中降生，在舞蹈中魂归祖灵旧地，在舞蹈中盼望香火血脉的延续不断，在舞蹈中倾诉日常的苦涩人情，在舞蹈中调整人与天的感应……篝火舞中每每寄托着崇拜太阳，鼓舞芦笙中常常暗示着生命的本源，面具彩带创造着天界的梦幻，踏罡步斗，变队形跑场子，象征着天人合一的谐和与皈依。正所谓：“跑跑黄河阵，一年百事顺。”黄河阵者，阳世宇宙之象也。三百六十杆灯，九九八十一道拐，九城九门九道公共弯，重阳又重阳，岁月、方位、八卦、洛书，尽在其中。中国民间舞，原来即是一定时节一定场合中鬼、神、天、人的大聚会，说到底，却无非是人对自己的生命与自己生命的延伸物的一次盛大膜拜罢了。中国民间舞中，充满中国百姓的生命情调。

人类的舞蹈，离不开人类的生命，它生成于生命归结于生命，关注着生命体现着生命，它甚至就是生命本身。运动、节律、生命，生命的存在与生命存在的感受。

舞蹈是艺术之母

当人们为自己创造了神，为永恒匮乏的精神找到天界的归宿与休憩时，舞蹈，立即就成了他们取媚讨好神灵的一种佳品被奉上祭坛了。虽然在宗教仪式中大量存在的舞蹈并非只是为了媚神，但媚神，确实是宗教舞蹈的极其重要的一个方面。当然啰，既然可以媚神，生活中因获得现实权力而自觉到有神一般的权威的一群人，要偷享一下这无上佳品，决不会太困难。

从此舞蹈在宫廷中缥缈往还，直令多少王公贵胄乐不思蜀，以致断送了江山，所以历史上每每有人感叹歌舞误国。

舞蹈成了宫廷的宝贝，自然便要喝宫廷的奶水长大。南面天下的人大都是男人，北面向上取悦南面者的舞蹈，偏颇地发展了阴柔优美的一面，逐渐充斥女色的炫示，就不值得大惊小怪了。这种倾向的极端，一不小心便滑到了奢靡甚至淫佚的坑里。比如商代末代帝王商纣王，高兴起来就去搞一种“百里之舞”，奢侈豪华且不说，还以酒为池悬肉为林，让男男妇妇脱光了衣服在其间追逐舞乐。结果如何，垮了台。这般罪行，古往今来的正人君子提起来，无不是血脉贲张、怒眦欲裂！舞蹈，差不多因此也背上了它的原罪。不过，乐工舞人们似乎并不意识到这原罪，他们不就是宫廷养的宠物嘛，硬让叭儿狗为主人去赎罪，岂不有点开玩笑？

其实，女色与优美的宫廷舞蹈中的融合，也有另一个方向上的发展，那就是把它升华，实现为一种典雅、轻灵、飘逸的气韵和风格。道家气质与仙家理想透过宫闱的过滤，在中国宫廷舞蹈盛极一时的汉唐，便把那样一种特殊气韵与风格，着落在了中国宫廷舞蹈身上。比如汉代著名的《七盘舞》，被著名文学家傅毅描写道：“于是蹶节鼓陈，舒意自广。游心无垠，远思长想。其始兴也，若俯若仰，若来若往，雍容惆怅，不可为像。其少进出，若翔若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声。”曹植的《洛神赋》写洛神飞动的的神韵，其实正是这种舞蹈旨趣的附会。横飘斜翔，去去还留，轻灵超脱，却又秀色可餐，中国宫廷古典舞的妙处尽在其中。玩出了袖的飞动、腰的缠绵，最后到足，“金勾”“银勾”！后来被看作是约束妇女闭锁闺房的三寸金莲，却原本是为了追求人如皎月巡舞于露台的风雅而生，是唐后主炫示其宫娘美色的创举。

中国宫廷古典舞尚未来得及睡醒起来面对 20 世纪，就已被太厚太厚的历史沉积淹没了。而芭蕾从意大利宫廷，到法国宫廷、丹麦宫廷，到俄罗斯宫廷，美滋滋地睡了一觉，却在 20 世纪一梦惊醒了。

芭蕾最初出现在文艺复兴时期的意大利。关于舞蹈的记载十分罕见倒是真的。代替它的，是关于可怖的舞蹈病的描述——在北欧莱茵河流域曾流行此病，患者成群，狂舞而至，沿途尘土飞扬，每每围观者中就会有人受到感染，卷入这亢奋的旋涡，结果患者群如滚雪球般越聚越多，身不由己地轰隆隆向前滚去。

文艺复兴到来，肯定着世俗人生、世俗享乐的价值。人的生命力在自我肯定中被重新鼓动。理性的苏醒、艺术的创造、野心勃发、贪欲的伸张、爱的炽烈与恨的尖锐，统统以同样蓬勃的生机恣肆汪洋地涌上世界。这当然是一个非常适宜于舞蹈生长的时代。那些彼此较劲争势的小王子们在社交排场上的对垒攀比，自然而然地便把一种流行的意大利民间舞推上了前台，它，就是芭蕾的前身。在王公贵族的府邸，这种来自民间的舞蹈逐渐镀上华贵、典雅的金辉。为了提高舞技，出现了家庭舞蹈教师，规范化的要求与系统化的技巧便从中生长起来。舞蹈的本质，也许不能不是肢体动作与生命情调最直接的联系；但在此前提下，一种舞蹈的成熟，却又必然离不开规范与技巧的系统化的发展。

在几百年的历史中，芭蕾日渐形成了一种美的典范。其间有识之士与杰出的天才，在提高芭蕾的文化品位上，确实做出了不朽贡献。但总的说来，尽管它的美高悬于世，可以升华人们的情操，拔高人们的格调，而它对人类生存状态的关注、对生命情调的激越、对现实魂灵诗意的守护、对人间喜怒哀乐甜酸苦辣的倾诉、对人生终极问题的深度切入……还是远远谈不上的，隔着鞋它甚至都不愿搔痒！

舞蹈是艺术之母。这句话决非狂语。在语言尚未产生之前，舞蹈早已产生了。

旅行者的记述、人类科学家的考察，都发现了鸟类与灵长类动物中间，已有某种舞蹈现象——比如交配季节雄性鸟向雌性鸟炫耀时，狒狒群更换期，并有节奏、圈舞队形、有序的穿梭交替与旋转姿势等因素。

人体动作的自然表情、人体动作的节律形态，却可以说是与人共生的原始现象。一旦人类有某种冲动、有某种意欲使他们自觉不自觉地将上两者融合为一，舞蹈就出现了。

动作的表情、表意，在原始先民那里，肯定比我们今天要发达得多。而动作表达倾向有序化、节律化，似乎是人的生命灵性的一种天然本能。

中国古代灿烂的舞蹈

西方的芭蕾舞经过了几百年的发展，已具有古代流传下来的经典舞蹈的意味。无论在不同的舞目中，艺术风格有怎样的发展、变化，它的基本的程式是严格规范化的，为大家所公认。

我国的文明史源远流长，古代灿烂的舞蹈文化可以追溯到几千年前。或许正因为它太久远了，经历了相当复杂的发展过程，反倒没有一种流传至今与芭蕾相对应的——同层次概念的、大家公认的古典舞。

如果说，我们在前面追溯考察祖先是怎样跳舞时，已经大体上了解了多

元一体格局的中华各民族舞蹈文化的多源性起源，那么，通过考证古籍，又会发现中国的舞蹈在周朝——奴隶制的鼎盛期和逐步向封建制的转化期——有着重要的发展。随着社会的变革，舞蹈的祭祀形式虽然被沿袭下来，但功能却逐渐发生了变化——从娱神而走向娱人。

舞蹈的流传受到诸种复杂因素的制约，随着社会的发展，乐舞领域内也出现了新乐、古乐之争。西周王室的衰落使雅乐终于礼崩乐坏。不过，这不仅是因为政治、社会的因素，还因为雅乐形式的僵化，逐渐丧失了活力。与此同时，却是民间歌舞的空前活跃。《汉书·礼乐志》载“周室大坏，诸侯恣行……桑间、濮上、邓、卫、宋、赵之声并出”。从中虽明显地反映出作者的不满，却真实地记述了礼崩乐坏后民间歌舞兴起的景况。此外，这一时期由于专业歌舞队伍的建立和扩大，舞技、舞艺的提高以及皇室贵族对乐舞的重视，也促进了表演性舞蹈艺术的发展。

处于封建社会上升时期的西汉，经济发达，艺术繁荣，中外乐舞交流广及西域、东北、南海……宫廷乐舞及各地区民间舞蹈蓬蓬勃勃。《后汉书》中对于这一时期歌舞兴盛的描述颇多，可谓上至王公贵族，下至庶民百姓，或即起舞抒发感情，或蓄养倡优观赏舞艺，歌舞之风盛行，几乎成为生活中不可缺少的内容。

至今我们仍称搜集民间的艺术素材为采风，就是由此流传而来。乐府的进步性还在于正乐之外另设散乐末部，或称俗乐。既对民间歌舞艺术进行加工，又尽力保留其生活气息，这对舞蹈的发展有极其重要的作用，这也是汉代的独特贡献。

目前舞蹈中常见的杂技性动作如软功、倒立、空中翻腾等，可从百戏中找到它的渊源。汉代“以舞相属”的自娱性舞蹈和即兴舞蹈很兴盛。《史记》曾记载汉高祖刘邦平叛胜利回师过沛，乘酒兴高歌起舞：“大风起兮去飞扬，威如海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。”傅毅的《舞赋》对这一时期的诸多舞蹈形态作了传神入微的描绘：“若俯若仰，若来若往……若翔若行，若竦若倾……”使我们得以想见狂放、豪迈、气势恢宏的汉代舞风。

西晋有《清商乐》为俗舞之总称，在太康年间乐舞曾有过发展，但经过了永嘉之乱，宫廷乐舞的队伍散亡殆尽。东晋时，把汉魏传统的乐舞文化带到了江南，促进了南方民间舞蹈的发展，《吴歌》、《西曲》盛传于长江流域，南北战争使大批舞伎落入民间，客观上促进了舞蹈文化的普及和各民族文化的交融，使传统舞蹈注入了新鲜血液，孕育了新的种子，盛唐乐舞的高峰因此而建立在更为广阔的文化背景之上。

从纵向看：上溯周秦汉魏、两晋南北朝，唐代可谓集历代乐舞之大成，并有所创新；下至宋元明清，绝大部分受到唐代舞风之影响。从横向看：唐代的外交关系最广泛，相互往来者计有：拂林、天竺、波斯等。各民族交往也很密切，如高昌、吐蕃、吐谷浑、南韶等地的人经常来到中原，汉人也往来于少数民族地区。民风、习俗相互影响，形成文化渗透，因此唐代舞蹈又可谓集各民族优秀舞蹈之大成。此外王室、官署很重视舞蹈，所设专业舞队，最繁荣时达九百余人。随着才华出众的舞伎被选入宫，使丰富多彩的民间舞蹈，凭借宫廷优越的条件而得以提高和发展。

乐是泛指宫廷乐舞。又因其规模大小、演出的场合，分为立部伎和坐部伎，与汉舞风相比，前者更具中原气息，而唐舞则附合了异域色彩。前者是堂外演出大型群舞（有如我们现在庆典活动中的广场大型歌舞），后者则是

堂内演出小型歌舞（有如剧场里的小型歌舞晚会）。坐、立部伎为宫廷长期积累了保留节目。至今史书中多有记载的有：歌颂唐太宗武功的《破阵乐》；颂唐太宗文德的儿童歌舞《庆善乐》、《圣寿乐》则是用大型舞队摆字的舞蹈；此外还有为歌颂武则天而作的小型舞蹈《长寿乐》、《天援乐》等。

一个体魄强健的人以极好的消化力吸收了丰富的营养而强壮了自身的肌体。

宋代宫廷乐舞的规模、水平、气派显然不可与唐代同日而语，但是民间歌舞却如异军突起，非常活跃、兴旺。

宋舞对唐舞的继承却在变革中有所发展。如宋代《队舞》并非唐代同名舞目的复制，而是继承了唐代表演性舞蹈（健舞、软舞等）之精华加以发展的。它加强了故事情节、丰富了内容，并把大曲和诗歌朗诵结合起来，更利于抒发感情。此外，唐代有名的《拓枝舞》、《剑器舞》均为独舞、双人舞，在宋代发展成为《队舞》——群舞。这一形式还流传到民间，与宗教祭祀、农闲娱乐结合起来，成为民俗民风的组成部分，千百年来久盛不衰。

元代杂剧崛起，但仍有少数舞蹈精品颇负盛名，流传久远。

明代的宫廷礼乐，宴舞主要是行仪仗、排场之功能，除此之外，属四夷乐的兄弟民族舞蹈和百戏歌舞杂技等也进入宫廷表演。

清代是女真人的后裔——满人建立的王朝。其宫廷宴乐具有浓郁的满族色彩。

尤其是作为综合性艺术的戏曲兴起之后，舞蹈渐渐失去了作为独立艺术的方式存在。不过作为戏曲中重要构成因素的舞蹈，依然存在独特的表现方式和自身的规律性。

戏曲舞蹈在长达数百年的发展过程中，继承了古代舞蹈的优秀传统，融汇了民间舞蹈及杂技、武术之精华，经过历代名艺人的雕琢、创造，已形成了一整套程式化的表现手法和训练、表演体系。它在提炼生活，处理节奏和舞律，运用服饰、道具及深刻的戏剧性和刻画人物的生动性等方面堪称精湛、完美，是中国舞蹈宝库中十分珍贵的遗产。

80年代，兴起了深入挖掘古舞的新潮，继而也出现了一些以身韵为语言体系的古典舞作品。它与直接从戏曲脱胎出来的古曲舞相比较，在动作的幅度、力度和空间造型方面有了很大的发展，也更加舞蹈化了。但是，尚不够成熟、完整，或许经过若干年的丰富、发展并加以传播普及之后，有望成为当代具有独立体系的中国新古典舞。

新的力量

第一个以舞蹈强烈震撼了几乎整个自命不凡的欧洲知识界的是伊莎多拉·邓肯。

邓肯使人们在20世纪重新发现了舞蹈的力量！

生命的真实感受，自由的表现精神，独立的艺术品格，崇高的个性力量，创造的无穷可能，深度的身心圆融，狂放地奔逸而出。江流冲决了旧堤，从此，便一发而不可收束。

丹尼丝、肖恩的学生中，更有力的创新精神又催生了不少叛离者，其中最值得一提的，当然是玛莎·格雷姆和多丽丝·韩芙丽。这两位女将，以她们深刻而丰富的创作表演、坚实而系统的技巧体系、以及鼓励独创与超越的

教育方法，构造了美国现代舞的核心，建立了现代舞自身的传统。

出自前辈大师门下的弟子们，按照现代舞的本性，却都注定地要离师门而去闯自己的路。

在德国，玛丽·魏格曼与鲁道夫·拉班合作的杰出创造。魏格曼的舞蹈极端强调内在灵魂无伪的深刻表现，由此去尽力掘出舞蹈动作质感最直接的表现潜力。这种表现主义的原则，奠定了德国现代舞的表现主义传统。而拉班，作为魏格曼的合作者，则主要是建立了这种舞蹈的动作哲学和人体动力学，并推出了著名的拉班舞谱。当代的德国现代舞，继承了魏格曼与拉班的传统，在内在灵魂不容虚假的揭示上，甚至走得更为极端。

现代舞的本质与初衷，就是要让舞蹈彻底地回到人、回到充满个性的活生生的人的灵魂；就是要让舞蹈认真地去关切人的生存、人的矛盾、焦虑、企盼、苦闷和人艰苦卓绝的奋斗意志；就是要让舞蹈回归到生命本身那儿去守望人类的精神家园。

当古典芭蕾在法国这个大本营内已走向僵化萎靡时，彼季帕在被西欧视为蛮夷的俄国，吸取了俄国贵族那尚未净化掉的犷放之气，拉开了俄国芭蕾黄金时代的帷幕。《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》，就是这一时期杰出的三大芭蕾。

芭蕾真正的革命，来自著名的佳吉列夫俄国芭蕾舞团。这个汇聚了当时欧洲奇才的舞团，曾使斯特拉文斯基、施特劳斯、毕加索、伯努瓦、福金、马辛、尼仁斯基为它效劳，他们也在其中成就着自己的艺术生涯。而尼仁斯基这个“会飞”的舞蹈天才与斯特拉文斯基的合作，则是引爆芭蕾革命的关键。佳吉列夫领导着这个舞团征服了欧洲，福金为它奉献出了自己最杰出的作品《彼得努什卡》，而尼仁斯基用德彪西的音乐《牧神的午后》创作的芭蕾，却以全新的造型观念，向公众的芭蕾审美成见提出了挑战。《牧神的午后》在巴黎的首演，激起了一半以上观众的愤怒。为此，伟大的雕塑家罗丹挺身而出，为它辩护。然而比起后一年演出的《春之祭》，这场风波还算小的了。《春之祭》中，同斯特拉文斯基音乐的原始、粗砺、强烈的力度一起，尼仁斯基的舞蹈彻底撕破了古典芭蕾睡美人的优雅，而让雄深的气韵在舞蹈中咆哮起来。整个演出中，观众俨然分成了两个阵营，叫好与咒骂交替着滚过剧场。这场发生在第一次世界大战前夕的艺术冲击，那激烈的场面让人立刻联想到上世纪雨果的《欧那尼》带出的风暴。

现代芭蕾由此诞生了！它走出了技巧单一、风格僵化的狭小天地，荡涤了公主王子的脂粉气，在 20 世纪广袤的地平线上接受着现代灵魂的洗礼。现代舞正是在此与芭蕾撞上了，相容了。克莱顿、格兰科、贝雅、巴兰欣、麦克米伦……新时代的大师源源不断。在苏联，芭蕾穿过话剧型芭蕾的炼狱，汲取了深刻刻画人物性格的锐气，在交响化芭蕾的新发展中以深厚的现实主义精神脱颖而出，也产生了格里戈罗维奇这样的集大成者。

在舞蹈 20 世纪的复兴中，非洲黑人的舞蹈与印度的瑜伽，对现代舞与当代都市舞厅舞如探戈、伦巴、爵士、迪斯科与霹雳舞，都发生了深刻影响；另一方面，世界舞蹈发展的新曙光，对古老东方，也带去了新灵感。以善学著称的日本民族自然易得风气之先，早在世纪初，日本已有芭蕾。著名美学家石井漠，舞蹈家江口隆哉等人，则给日本输入了现代舞。

中国的新舞蹈，是作为“五四”新文化的一部分跃上历史舞台的长袍马褂下，“东亚病夫”的躯体装载着缺乏冲动的灵魂，拥挤在求生的路途上，

先进知识分子的奋起吹响了悲壮的号角，战斗的舞蹈亦随之登场了。

日本早稻田大学学生的一个现代舞作品《群鬼》，决定了吴晓邦毕生的艺术选择。以舞蹈特有的震撼人心的直观形象和节奏力度为武器，去表现出社会底层民众——“群鬼”的人生，便是吴晓邦的初衷。他历尽挫折艰难，在贫瘠的土地上孤独地耕耘，永远地期待着在秋天里收获不被奴役不苟且娱人的抗争的舞蹈精神。他自己曾经确实做到了这一点。他那些简朴的创作表演，与人民与时代同呼吸共命运，在抗战中，在争民主争自由的斗争中造就了他艺术的黄金时代。一个《义勇军进行曲》，台上台下你呼我应，掀起激情的巨澜，竟连返场数次而观众意犹未尽！

中华人民共和国成立以后，解放的欢乐、理想的激情，合成了这个时期的主旋律。在世界青年联欢节上拿奖，出国访问演出为国争光，舞蹈与舞蹈家们，着着实实风光了一阵。可惜好景不长，极左思潮压仰了创作的自由，“编中心演中心”的做法，把舞蹈越来越引向贫血、虚浮、假热情。中国舞蹈在失去生命，中国舞蹈在失去人民。到“文化大革命”，这种趋势走到了尽头。结果直到改革开放开始，除了几十年一贯制的东西来，除了肤浅的笑容，舞蹈界居然拿不出新的东西来。结果尽管无法有充分的准备，不满于现状的舞蹈家们，尤其是后起的年轻一代，不得不匆匆上阵，开始他们的艺术跋涉，寻找那太浓太厚太深太沉的生活感受的舞蹈体现。十年一瞬，这种探索终于慢慢显出了后劲，拓宽了中国舞蹈的新界——《希望》、《再见吧，妈妈》、《黄河魂》、《悲鸣三部曲》、《潮汐》、《残春》、《海浪》、《黄土地》……这不过是一张挂一漏万的清单。同时，群众舞蹈更是空前活跃。

第二章 感觉舞蹈

真实的体验

200 多年前第一个提出美学的德国人鲍姆加特，其美学确切地译过来，本应是感觉学。作为人类审美行为最集中的体现，艺术，不能不担起健全发展人类感性的使命，甚至干脆地说，在今天，它须责无旁贷地去拯救人类失衡的感性，推动人们对完整人格的追求。

面对社会的发展，人越来越被琐细的分工固定在片面的专一性上。社会的复杂化并未带来每个人的人性的丰富展开，它的代价往往恰好是个人的简单化，人变成社会这个大机器上的附件、碎片，臣服于无法把握的巨大的社会异己力量之下，机械地功利地服务于社会。

艺术，本是无情世界的情感清凉剂。

我不相信那么多思想家全是杞人忧天，故作惊人之谈。

如果作者哪怕只有一次认真地对待过参与舞蹈的体验，你一定还将补充：舞蹈，在行使上述艺术使命上，常常竟有超过其他艺术的独到力量。

舞蹈，使你有节奏地运动的身体最切近地去探索着空间。时间、空间、生命，是铸成一个你直接体验到的实在，最抽象的东西在此成为了活生生的感性事实。即使只是一个最单纯的华尔滋舞步，强弱弱、强弱弱，蓬嚓嚓、蓬嚓嚓，流畅的起伏，催动生命的轻快，微波小舟般地你滑过时空，享受着参与构造的“华尔滋”时空的无限适意……然后，你螺似地飞旋起来，惊风疾雨，穿过层云，突然间猛地顿住，刀切一样爽利地回头，蓬嚓一蓬嚓、嚓，切分成节奏，探戈！你被抛到另一个时空结构中，用生命的活力去收获你涌入世界的另一种丰富。

缺少舞蹈体验的人，难道他与时空的交往没有令人遗憾的贫乏？同他朝夕与共的时空，难道竟然大量地游离在他的实感之外？他苦思冥想力求抓住时空的概念，真真实实地时空感却也许已与他擦肩而过，失之交臂。

虽然你有一个聪明的脑袋，可是，千万别鄙视你的身体，别小看你寻常动作的企图。

事实上，动作经验乃是人类一切知识经验的基础。幼儿最初就是主要凭借动作的触知与世界建立关系的，动作知觉经验成了事物概念的基础。随着心理能力的发展，在动作经验基础上建立起的事物概念逐渐独立起来，并成为进一步展开认知活动的内在工具和同化模式。这时，动作的直接感性经验看起来似乎不直接发生作用了，然而它的退隐并非消逝，它在暗中仍然左右着我们的智慧与灵性。每一次对新纳入的经验整合，每一回精神内容的表达，无论直接使用的媒介是语词、色彩线条、还是旋律节奏，事实上都最终要动员起全身心的配合。

作为动作艺术的舞蹈，其价值确实有待大加开发。

美化生活

舞蹈只是动作天地里的一小部分。但所有动作现象中，大约只有舞蹈，才以对动作的直接体验为目的，才以动作为自己直接领略的对象，才直接关心动作自身的形式与意味。体育旨在竞技与锻炼；武术意在防卫与攻击；种

种生产动作与生活动作，总都指向直接的功利目标。

而舞蹈，是审美地动，诗意地动，创造性地动，从动中领会动的意味地动。

人们在舞蹈中追寻的是美，是风格，是神气，是韵味，是情调，是境界，是精神，是灵魂，是动作有节奏，有形态，有风韵，有感情，有内涵的对时空的涌入中人的生命存在的自我观照。

舞蹈使人们的身姿美妙，任何人都能看到这个浅显的事实。职业性的挑选，加上艰苦的专门训练，成就了舞蹈者身姿炫目的美。即使并未翩翩起舞，在混杂的人群中，一个优秀的舞者立刻就会被轻易地认出。古典芭蕾集中体现了文艺复兴以来欧洲上层社会关于人的身姿美的企望，各位芭蕾大师的风范，又反过来塑造和强化了人们相应的美感观念，影响着欧洲人的日常仪容。现代社会文化的多元并存，反映到身姿审美成就，造成了身姿审美的多元局面，它们与现代世界舞蹈群峰争秀的现象遥相呼应。不管你从中作何选择，今天至为突出的一点是，社会上对身姿美的追求与舞蹈在这个方面领导时代新潮流的彼此呼应，也许达到了史无前例的广泛程度。在舞蹈较为发达的美国，学舞的人之多令人惊讶，不学舞的年轻女孩极为罕见。这里的主要动机，不能不是对健康向上的身姿美的追求。事实上，学舞以求身姿美，并非现代的新事物，它可以说从来就是舞蹈的一种功能、一种伴随现象。

身姿之所以能从它获得美，决不单单是外形修饰的结果，那后面支撑着的是生动的气韵与丰富的内涵。如果只是体格外形的健美，体操足够了。然而体操不够，体操有的是外在的准确，却从不涉及风格、情韵、气质、境界、诗意、灵魂，这是舞蹈独步的领地。量着标尺迈出一步，只是机械的一个台阶；贯注着生命冲动和创造性想象，一步迈出一种情调、一种风韵、一种性格，或如流波一样飘浮，或如花瓣展开一样优雅。

美在诗境、诗意、诗韵中，尤其在现代诗中，仅占狭小的一隅。诗，只从根本上表明着一种以生命对生命的对人生世界的感性关切，一种以浑然圆融的生命守护着生命浑然圆融的存在状态。简单地说，诗，本质上就是充满惊奇地体验着生命的一呼一吸！由此，在美之外，诗就有了崇高、幽默、滑稽、超然、冲淡。深切，甚至怪诞、奇诡等等。因而，身心的诗化，在中国古代文化中，甚至出现了老庄“坠肢形”一路，尽力在对身形的贬抑丑化中以高反差的效果将内在精神凸突出来。比如，大凡真人、高人、至人、得道之人，总都是些痴人、怪人、丑人、残人，要么腿瘸面麻浑身癞，要么举止疯癫穿戴脏。莫非此种旨趣真不知身姿美的好处？当然不是。它是要超越形体美，达到更深层的诗美。它是放浪形骸、精神超人、玩世不恭，是以出世姿态入世嘲讽，是一种反抗一种无可奈何！其结果，因为“有深意藏焉”，那“坠肢形”的旨趣，自成了一种奇特的身心的诗化，一种怪诞的身姿美，竟渗入中国舞蹈中，成就着重神之气韵生动而轻形之造型优美的风格。而在现当代，舞蹈重趣重意的倾向，可以说是世界大趋势。一个人的身姿风度，一个舞的舞容风范，很有味儿比很优美，也许更能令人神往。拉丁舞、爵士舞、迪斯科、霹雳舞，往往比华尔兹、布鲁士更能引起狂热的风潮。

人更需要诗！舞蹈使人身心诗化的内蕴，一定将是它备受青睐的更深远的动因。

随着热带海洋的风轻轻地悠开去，慵懒又活泼的海波从头到脚在你身内流动回旋。

赤脚紧紧地碾在黄土上，盘桓又盘桓，一次次对大地的亲吻。

向心引力永远将他拽回，可他同样永恒不怠地跃起又跃起，在跃起的旋动中伸向神圣的高度。

让生命充满活力

人生于世，与天、地、人、物相交往，故有情动。情动于中，聆听之、观照之、品味之，发为咏叹，便是诗了。按先儒的见解，诗性不可滥发。发乎情，须止乎礼义，不逾规矩，有节有度，才归于正道，才有君子的行止。但是，要使当事者不觉这节度、这规矩、这礼义是纯粹外在强制力量，而是感到它们原本发自内心，是内在的要求，就需要乐舞艺术使之冲和，把它们与生命的自然情趣融会为一，让情与理、乐与礼互相包容、互相补充，充满生机地化入君子人格浑然的圆融中。这就是所谓的成于乐。在与生命最直接最全面的关联下，乐舞对身心的诗化，被先秦儒家文化提到了极高的程度。

舞蹈使身心诗化，说起来仍可算一层交流——舞者舞之以自身交流。不过，一个内循环的圈，说明不了舞蹈的整个世界。智慧的生命舞蹈着，与别生命智慧，与天与地与其周围的一切，甚至与幻想的神鬼精灵，理所当然地就要迎头撞上。

依据传统的宇宙观念和模式来构造舞的结构。比如在舞者数目、道具形式、舞蹈时间、舞蹈动作、舞蹈阵式场图等方面，极力体现出阴阳八卦、五行生克、奇门遁甲等种种象数符号、关系的结构，仿佛舞蹈就是宇宙式样的一种化身、一种象征。在舞蹈中，人们踏罡步斗，拜四方踩八卦，舞灵物跑场图，藉此与天地相交往，参与乃至去谐调造化的作为，以寄托自家的愿望，祈福禳灾。舞蹈之与天地宇宙相交往，确有深厚的文化意蕴。

舞蹈的交流，原来是本于爱心的交流，是亲和精神的交流。

在共同的舞蹈中，舞者彼此间是和谐、默契，还是抵牾、相左，往往极能说明他们性格气质的相互关系。并且，这种说明具有特殊的深度，十分微妙，每每轻而易举地超越语言和一切障碍，显出敏锐的透明。一对交谊舞伴侣，随着音乐一迈开舞步，这种感觉便立即透过两人接触的身体中传遍整个身心。对方是僵硬的、呆板的、专横的、游移不定的、粗鲁的、攻击性的、别扭的或是柔和的、坚定的、善变通的、流畅的、坦然的、体贴的、很配合的、彬彬有礼的，舞姿上的相互传感，一下子就会把两个性格的关系的最真实的感觉充分传达。

随着舞蹈交际的发展，新舞种不断涌现，人们新的精神交流在这舞蹈的立交桥上飞舞起欢乐的交响。在华尔兹的优雅之外，有了伦巴的浪漫、探戈的豪放；在少数民族传统的习俗舞风中，渗入了当代的节奏；宫廷交谊舞严整的程式，先让位于更自由的舞厅双人舞，紧接着，狂放不羁的迪斯科之类又异军突起——舞者从原本的舞蹈定位以服从整体，到双人自由组合，再到独舞，一对多、多对一的极端的自由与活泼，以及3种状态共享与并存，舞蹈交流的世界显然是越来越拥有了自由而丰富的天空。

在现代舞的训练中，艺术家们更深入、更自觉地拓展着舞蹈交流的天地与方式，个体与个体、个体与群体、人与人、人与环境，随时都能在一个舞蹈动机下聚合，或启迪出全新的舞蹈动机。比如人与树，因人而异，因树而异，因时而异，每个人都可能与每棵树构造起独到新颖的动态与造型，大自

然成为人类艺术创造的永恒灵感！又比如有一种乱跑的舞，一群舞者限定在一方坪地上，不给任何提示与规定，一声令下，各自起跑，间以穿梭、旋转、跳跃。开始，你会发现，他们互相常常乱撞，不是纠成一团，便是迎头断了对方的路线。但是奇妙，坚持下去，一种默契便会慢慢形成，人们跳来窜去，令人眼花缭乱，但舞者们竟似有条不紊，且各人奔跑的路线益趋伸展流畅。

舞蹈的交流的确是妙不可言，舞蹈交流总是把人们引向和谐，舞蹈交流使人类多一条理解的通道、多一份博大的爱心、多一种精神的五彩境界。

第三章 展示魅力

剧 场

观赏舞蹈并非近现代才出现的现象，在舞蹈的初始时代，就有人舞有人观。学舞者少不了观；跳舞者歇息的片刻或许就进入了观者的阵营。此时你观，彼时我观，但大都不会是观者不舞，舞者不观。出现专门的舞者跳舞供专门的观者观看，那应是后来的事。在宫廷的哺育下，这种事后来便发展出了一门艺术，专为观看而设计的舞蹈艺术。

都市，入夜，华灯四射。剧场，往往是现代都市建筑群中最富有色彩的部分，在都市之夜的灯彩之下，闪烁着梦一般的光与影。这是为市民们制造梦幻的地方，缤纷的梦、幽深的梦、绚丽的梦、动人的梦……

剧场舞蹈，是为都市夜的眼而设计的。

但它总是伴随着音乐，至少是有节律的音响，因此它同时还是听觉艺术。它的形象的直观性、展开性、过程性，使它成为一种运动着的造型艺术，所以有人称它是活动的雕塑。活动的雕塑，其实无非是种比喻，并没有因此提高舞蹈的身价。舞蹈综合了音乐、美术乃至戏剧、文学的因素，它是综合的艺术。

金丝绒的大幕，笼罩了一种神秘。或者你早已熟悉这些招数，十分不以为然，但艺术家们却费尽心机地努力着，企图使你大吃一惊，使你振奋，使你进入他们高尚的谎言的催眠，或使你心甘情愿地与他们共同配合去完成一种审美境界。反正，大幕拉开了，一个幻境的世界呈现在你眼前，舞者们化妆很寻常或很古怪，在这个世界上奔来飘去。腿一撩便在空中划出一个弧形轨迹；疾驰之中陡然凝定如磐石；群舞此起彼伏变化万端却又固守着某种气氛或核心动势；双人舞着实的美却又时常使观众惊异它奇特的爱情表白方式；躯干耸动伸展在彩灯下绘出妙曼的线条；白纱裙、亮片、头饰闪烁迷离，宛若水晶宫殿的群仙……

舞蹈家们，用他们的身体动作形象在这舞台框架里写诗，那动作语言主宰着的幻境总在诉说着什么，这真是一件奇妙的事情。而更奇妙的是，我们这些观众，也许早已陌生了舞蹈，剧场舞蹈那高度发展令人眼花缭乱的技艺已使我们接应不暇，然而或多或少，或深或浅我们似乎仍能对这些剧场舞蹈的意义进行解读！

幻 境

舞蹈只要一动作，最基本的一举手一投足，就与生活常态很是不同，要是相同了，那一定不再是舞，只可能是哑剧或别的什么东西。对生活日常现象的陌生化，是舞蹈形态的一大基本特征。超常态的形象，当然是适于创造超常的幻境。

任何模仿舞，都并非以模仿为目的。模仿野牛的舞蹈，很可能是出于猎获野牛的动机而鼓动起的一种巫术式行为。此外，任何模仿舞，都不会是只对某一次具体事实的模仿，而是对这类事实的经验性概括。对成功的模仿的赞赏，也不是对被模仿的现象的赞赏，而是对模仿能力的赞赏。既然模仿舞蹈内在动机超越了模仿，外在形态也并非生活现象的原样照搬，其审美效果

又执守在主体智慧一边，那么完全可以说，模仿舞蹈一开始事实上就是一种带有强烈主观意向的概括性行为，舞蹈中的模仿从最初就不是生活常态现象的记录，而是一种有了一定抽象水平并贯注了主体精神的意象。

诗化的抽象，是舞蹈一开始就潜藏着的基本倾向。模仿舞蹈尚且如此，更不用说生命冲动自发产生的情绪舞了。

身体律动生命娱悦，这一套于本能的东西，才是舞蹈之为舞蹈而伸展开去的内在动机。在律动化的规约中，舞蹈遍历人生境界，不断将生活内容诗化地抽象，提取为丰富的动态意象，通过虚拟逐渐完全涤弃其生活原型的痕迹，转化为一种肢体语言，一种意味化力的样式。

在剧场舞蹈中，大量的姿态是无法寻求其原型的，但它们却仍然能，或者应当说更广泛地能被我们领会。因为如果说某一动态来源于某一特殊劳作动作，而我们一旦对这种劳作形态全无知和体验，结果必然是我们对这一动态那种劳作动作的表现始终隔膜。可现在它已抽象起来独立出来了。我们不必再去追究其来源，它自身形态的意味，借助人类普遍的动态意味默契的水平，我们便一目了然，于心戚戚焉了。

身体动作力的样式变化万千，它们可以体现出无穷丰富的意味。加之其组合方式的种种不同，更可以用它们构造出五光十色的情调。力的样式，就是舞蹈的色彩、舞蹈的音符、舞蹈的词汇，杰出的舞蹈家，就能用它们绘出人类精神的舞蹈全光谱、奏响人类精神的动作交响乐章、写出人类精神的肢体语言诗篇。

力的样式，是舞蹈最内在最本质的叙述者，它以生命情调的律动直接去叩响观众生命情调的鼓画。外在形式，空间姿态的流动，乃是力的样式的幻象，我们看到它们，更经由它们超越视知觉而奔赴内在的力态力势。追踪力的样式哪怕忘却了外的幻象，你仍能体验到舞的情韵、气韵；不能与力的样式神会，徒然抓住外在幻象，永远与舞蹈的审美无缘。力的样式，是生命情调的明镜，是生命情调的共振，是生命情调的体现；力的样式，是精神的呼吸，是精神的抽噎，是精神的颤栗，是精神的抑扬。

剧场舞蹈虽说是为眼睛而设计的，它的精神其实仍是身心合一体验。看舞之用眼，首先是要用活的心眼，用充满运动知觉的全身，用牵连着心的每一个关节每一块肌肉！舞蹈家们最津津乐道所谓肌肉的思维，就是这个道理。当你观舞之时，台上力和幻象纷纷纭纭相继而来，闯入你的眼帘，但你并非第一次接收到外界信息，你昔日积累的经验，尤其是动作表情、动觉意味的经验立即被充分动员起来，你眼睛追踪着台上的舞蹈，整个身心却同时内在地模仿着舞蹈，你始终安坐在你的观众席上，但你同时跟随台上舞了一回，由此你仿佛舞者一样经历了对力的样式的实感，领略着它们转换与变化时产生的情韵与气韵……应当说，这是一种最丰满的观舞审美。

剧场舞蹈的发展中，视觉化的因素似乎还显示出加强的趋势。尤其是群舞，不求整齐划一而求变化有致，在舞台空间整体上参差错落、此起彼伏地造境，加上灯光效果的烘托、勾勒，舞蹈似乎正冲出个体躯壳。上升到整体化意象构成的水平，以求拓展更新的幻象，创造更复杂多义的重叠内涵。面对这些，单纯内模仿式的舞蹈观赏审美，就嫌不足了。

徘徊于生活内外

舞蹈一开始就充满超现实的旨趣，最宜营造梦幻的境界。然而，梦，本身也许就是现实的一部分。艺术为人类所造之梦，或者是现实的影像投射，或者是现实缺憾的补充与慰藉，它们之创造，是艺术家实实在在的现实行为，它们之被造出来，是一种新的现实存在加入到了大千世界中。

在现实与超现实之间，飘荡着广阔的弹性地带。于是，剧场舞蹈的时空，往往便分出了丘壑。

剧场本来就可以用来展示今天现实生活中丰富的舞蹈样式，可以在上面展示边疆少数民族舞蹈，展示传统的秧歌和灯会舞蹈，展示流行的迪斯科、霹雳舞、拉丁舞。展示边疆少数民族舞蹈，甚至可以不带入边疆环境，不带入高山篝火或大漠绿洲的境界。这样一类剧场舞蹈，观赏方式须全力放在舞动本身，执著于内模仿的体验。

现实生活中民间舞搬入剧场，在我们国家，从 40 年代中期戴爱莲女士开始直到今天，仍然是专业舞蹈家主要投入的一项艺术活动。专业舞蹈家把民间舞搬入剧场，总要逐步地加入许多变化、许多创造、许多讲究。有的注意到了对原有环境氛围的保留，有的强化了动作的规范与美感，有的已只是在语言意义上来运用民间舞的动作素材，创造出反映民俗风情内容的新民间舞。结果很自然，舞台时空就被按不同方式重塑了——或将观众带入苗乡傣寨，或让角色引出他们规定情境的时空。

是舞蹈本身最出戏，就是说，是把舞蹈的戏剧性表现力用到了刀刃上，而不是那种平庸的表现方式：以哑剧演示的剧情，穿插展览性舞蹈场面来装饰。

舞蹈创作经验的积累，似乎使舞蹈表现对待现实化时空的态度与方式越来越自由起来。舞蹈家们渐渐清晰地悟到，不管他们各自采用什么样的方式，原来他们最根本的艺术冲动，其实都并非是要去重现某种现实场景。他们想用舞蹈去反映的，是他们对生活的感受、看法、评价、思考；是人物内在的精神；是生活丰富的底蕴；是人类理想的梦幻；是自然造化的玄妙……现代生活的复杂性，现代人感知生活的方式的多样性，加上对自己创造性使命的新鲜自觉，以更洒脱的态度更富想像力的方法去对待舞蹈时空问题，实在是一种必然。

舞蹈家们已发现，舞蹈在开发其时空可塑性上，大有潜力。他们不必再拘谨地严守现实化时空的阵地，不必像一个时期曾有的那样，只敢可怜巴巴地在现实生活外部动作性上耕种，总是逃不开劳作、抗风雨、练兵、打仗这一套，总是一个现实场景中现实行为的舞蹈化处理。

时空交错重叠，舞蹈《再见吧，妈妈》首先有意识地迈出了这一步。同一方舞台，时而战场，时而后方，时而若干年前，时而此时此刻，却都有机地组织在舞蹈表现的逻辑中，在这里，这逻辑就是人物心理活动。时空的交错重叠，其实是一种心理时空，一种心理活动对所涉内容的时空的自由转换、闪回。藉此，较为广泛的内容，可以摆脱现实化时空的限制，浓缩在一个几分钟的小节目里。

当力图用舞蹈抒写现实故事的人们正在重新挖掘这一本性时，另一些更诗化的舞蹈家，干脆就不把它当作一个问题，现实化时空逻辑的限制被抛到一边，一切便都直截了当。邓肯当初就曾宣称：我以我的身体自由地去舞出我的心灵。心灵波动的逻辑，就是舞的逻辑。

舞蹈艺术作为与时空最贴切的艺术，无不在时空中，无不在构造其境界

的诗化的时空。然而，舞，虽落脚在现实化时空逻辑的规定上显出亲切明白的特质，却不必绑死在这规定上。舞的原则是蕴涵着超越现实化时空的倾向的，它占有着的那片时空，往往必然地是让人忘却了现实化时空的一种境界、一种抒情象征的纯然结构、一种超然自得的营造、一种精神的梦幻与自述。

第四章 舞蹈艺术特性

舞蹈的艺术特性

1. 律动性

透入舞蹈有形的外壳，钻进去，往里又往里，那里许是绵长深邃的长阶，当你觉得渐渐接近最底层时，你一定已然化为无。你亦无，长阶亦无，而唯其无，似乎更是无所不在。找不到长阶之底同时找不到你自己时，你们同成为了无所不在却决不解说、不可解说、不存在解说、不解说的震颤，只源于人类生命灵性并与之同在的那种震颤。它有弱、有强、有柔、有刚、有弛、有张、有涩、有畅。它就是律动。

律动，是舞蹈的灵魂。从内向外看，尤其能直观这一真谛。

律动，赋予生命的原始躁动以节奏秩序，使之化为一种情调，可洞若观火地呈现。

律动，核心即是力的样式。律动力的样式变化丰富，最能直接而显著地表现了出舞者的气质、情愫、千种韵致。

山民们长年跋山涉水，一蹬一颤富有弹性的律动，往往就构成了他们的舞蹈的基本律动。然而，同样的颠颤，高山顶上的舞蹈会有更豪放的山粗犷；河谷区域的舞蹈则呈露出柔韧的水的秀雅；比较原始，人口稀少的部族的舞中，常常在膝盖的弹动之外，突出臀、胯主动的摇摆滚动，带着些许朴素的性煽动的意味暗示着潜在的生殖崇拜；文化较发达的礼义之邦，这种臀、胯乃至腰、腹的动态，则每每趋向内敛，比较地多了自觉意志的导引，转向美的韵律的方向上去发展。

惯于以头承负重物的民族，舞蹈律动必有某种身躯缓冲方式，以保持头部的稳重平衡，比如斯里兰卡及南太平洋区的一些舞蹈，胯部都有一种似乎因上部压加而被挤出的感觉，在行走中左右来回交替不紧不慢的节奏，使之加入轻构适意的意绪，构成了舞蹈婀娜优美的风姿，宛若逍遥的海浪，宛若微风摇曳下的棕榈。

律动的奥妙，在剧场舞蹈中，被舞蹈家们自觉运用，甚至加以延伸发展，从舞者个体直到整个舞台时空意象的流动。一般每个作品，舞蹈家们都力图为其找到一个基本律动，以此为动机去发展、强化、衍生一段乃至一整场舞蹈。

一个孤立的姿态，无论它们每一个本身是如何的美妙如何的意味无穷，它们彼此堆砌无论集合了多大数量，仍然不是舞蹈。只有当力的样式应和着生命情调起伏跌宕、抑扬顿挫的流程，顺乎逻辑地展开着活的对比，贯注进这些姿态并使之互相生发、有机连接，这时，它们才成为舞蹈的形象。有的舞蹈，你甚至已无法从中抓到确定的造型，难以分出姿态的单元。

律动为舞之魂，当然决不是说造型等其他种种要素无关紧要，可有可无。律动律动，总是一定造型形态下的律动，任何律动，必定在造型姿态之中。舞蹈律动，无论何时，当然是某人无形的身体有形态的动。

舞蹈在造型中动，在动中造型，可以归之于造型艺术。但它之造型，却有它的特性。

人们常说，舞蹈是活动的雕塑。作为一种比喻，大可不必对它横挑鼻子竖挑眼。一天与一个舞蹈家聊起来，他说，他宁愿这句话改成：“舞蹈是活

的雕塑。”活的，活动的，一字之差，味儿确实很有些差距了呢！很显然，如前关于律动的唠叨，舞蹈之动，非一般地活动，乃生命活生生表现性之动也。

当雕刻家在大理石、青铜等材料的质感、量感，在造型的块面体积形态，在肌理节奏，在瞬间形象的捕捉上呕心沥血时，舞蹈家们却倾心于舞姿造型同内在律动的相依为命，让空间的千变万化融合在时间节奏的力型对照中。

在为眼睛而设的剧场舞蹈里，舞蹈造型的意义无疑是大大强化了。就像书法的墨迹，就像流星划过天空，内在生命情调的力量运动，被我们肉眼看见了，因而被我们心眼所洞悉！舞台时空框架内，观众期待着的，是看到充分展开的动态形象。造型的丰富，势必强化和充实着律动的基因。

一个翩然回旋的律动，可以从直立的旋转推向燕翔般的斜旋、低回的蹲转、上蹿的空转、疾速的蹦子转、舒展的拉腿翻腾直到绕圈的奔跑、扑地的地滚……

与律动延伸进整体舞台意象的动势相应，造型的意义也在舞台整体构图中体现出来。舞台上的流动当然总是在一定画面中的流动。

80年代中国舞台上以优美画境见长的一个重要作品《小溪·江河·大海》，就借鉴了“小白桦”的手法，描写了涓涓细滴变成渺渺长流，直至汇为巨澜大波，泻入大海的旅程。寓意也许平平，直观画面却令人心旷神怡。其实演员的核心动作，仅止是中国古典舞的台步（俗称跑圆场）而已，风光全在整体的流动与整体的构图中。

造型、构图，是律动精魂的血和肉，这已无须多说。造型、构图，活在舞蹈的整体运动中，还以其相对独立的表意作用给舞蹈表现以不可或缺的贡献。

不同的性格理应有不同的律动形态；可另一方面，同一种律动形态，比如《伦巴》流畅而富有韧劲儿的转胯，让一个老人做与一个儿童做，让道貌岸然的君子做或引车卖浆的小民做，给观众的视觉印象将截然不同。

充满人性意味的人体，其造型姿态的区别不可能不引起对不同意义的领会。身体舒展的前挺，总会给人自信豪迈的感觉；身体紧缩的后退，总会给人痛苦萎顿的意绪。虽然这些形态之下可能为不同的律动支撑着或为同样的律动鼓荡着。

比如一个舞种，形成之后，必有相应的规范。芭蕾是讲究舒展线条的，姿势必须外开，脚总要绷直，瑟缩内扣的造型，在这里便被看作是丑陋的。而偏巧在这种与规范习惯的对抗下，往往就有了创造新性格意义的契机。开、绷、直既已是常态，塑造反常性格，诸如小丑、傻瓜、怪人、妖精，或创造奇诞的境界、表现扭曲的情绪，扣、缩、曲，恰恰成了最合适的形态。

比如中国民间舞中，用舞蹈的造型、构图摆成文字、符号，寄托纳吉避凶的愿望；或摆出花鸟鱼虫祥瑞景物，表达民间生活的朴素情趣。而舞台上，虽然力戒简单图解的做法，但恰到好处的图式象征，每每亦会达到画龙点睛的效果。

舞蹈是律动、造型与构图共同凝结而成的。律动、造型、构图在互相依存的有机融会中各自贡献出自身的表现力，才构成了舞蹈丰满的情韵。

2. 动态性

舞蹈艺术最基本的特性之一是动态性。所谓动态性，是指舞蹈以人体的躯干的和四肢做主要工具，并通过各种动作姿态和造型来形象地反映客观事

物和人物的精神世界、塑造舞蹈形象。这种人体的有节律和美化的动作，并不是一般的动作堆砌和罗列，而是作为一种形象化的舞蹈语言呈现在人们的眼前。舞蹈创作者的形象思维和艺术构思，主要是通过这些动态性的语言来得到充分体现，并创造出鲜明、生动的舞蹈形象。因此，有人也称它为动作的艺术。

舞蹈艺术的动态性体现在充分运用和开掘人体美的千姿万态，最大限度地发挥人体的表现能力。美的人体动态是舞蹈艺术的基本元素。美的舞蹈的创造是严格地依据动态性这一艺术特性，以人体流动的美的形态作为语言，塑造舞蹈形象，表现广阔的社会生活。它的这种表现特色和艺术魅力，是任何艺术形式所不能替代的。无数创作实践证明，舞蹈艺术不仅可以表达抽象的内心思想感情，还可以把人生的哲理熔铸于美化的连绵不断的有节律的动作之中。它可以将蕴藏在人的心灵深处的人情美、人性美，通过人体美的形态充分展现出来，使抽象的情态物化为形象。任何舞蹈或舞剧，都离不开美化的有节律的人体动作，而这些精心编排的动作又都是审美理想的具体反映，它不仅在感官上给人以美的愉悦，而且能在精神上给人以美的享受。

舞蹈的动态性意味着凡是舞蹈动作，都应该洋溢着某种饱满的、引人生发的情思，具备着某种特定的审美意识所产生的审美意想，成为内心情感外化的鲜明符号。这种特殊的外化符号所表达的感情信息，具有两种表现形式和功能：一是表象性形态动作；二是抽象性形态动作。

表象性形态动作主要表达社会生活中的事物形态和具体的外在动作。如《采茶舞》中的采茶动作；《洗衣歌》中的洗衣动作；《担鲜藕》中的挑担动作；《丰收歌》中的收割动作；蒙族舞蹈中的骑马动作……。这些从属于外部可舞性的动作虽然直接来源于现实生活，但又不是单纯地模拟和再现，而是经过提炼和加以美化的。这种经过艺术加工的舞蹈语言，不但展现生活中的某些动作特征，而且表达出特定的内心情愫。例如舞蹈《金山战鼓》中梁红玉击鼓、中箭负伤；《再见吧，妈妈》中战士与母亲在诀别前的行军礼与冲向敌群；《水》中傣族少女的洗发、濯足；这些虽然都是具体的生活表象，但透过这些外在的动态却表现了古代巾帼英雄的爱国主义精神、战士为祖国献身的英雄主义精神和傣族少女对美好生活的热爱之情。

抽象性形态动作是由内心激动的丰富多样的情感诱发而生，通过人体美的形态充分发掘内在的可舞性。它不表达具体的生活情景和物象，而给人以意会、联想，使人们的情感凝结、积淀和升华。它有如话剧中的内心独白、歌剧中的咏叹调。通过大段精心设计的舞蹈动作，集中抒发一种特定的强烈的情感。如舞蹈《春江花月夜》中的大段舞，并没有展示具体的表象，但通过舞蹈语言却深透地揭示出我国古代少女的纯洁、娴静、善良、含蓄的内心世界和性格。舞剧《丝路花雨》中英娘和神笔张在莫高窟里的双人舞，就是以抽象性的形态动作表现了父女依恋之情。芭蕾舞剧中的独舞和双人舞等也均具有这种特点。

认识和掌握舞蹈和动态性，有利于扩大舞蹈艺术的表现领域，用人体形态的流动过程来最大限度地开拓动作的艺术美，用有限的动作反映无比丰富的现实生活和深邃的情思。

3. 强烈的抒情性

舞蹈是人类感情最集中、最激动时的表现形式。人的形体动作能抒发最激动时的心态，表达丰富的内在感情。诗人闻一多说过：“舞是生命情调最

直接、最尖锐、最单纯而又最充足的表现。”我们从古代文物和历史资料中得知，原始人的舞蹈状态和形式，主要是抒发他们的内心激情，表现生命的无限活力。舞蹈的这种特点，充分体现出它的强烈抒情性。

有的诗人和艺术家，根据舞蹈的强烈抒情性的特点，称它为动态的形象诗歌，这是很有见地的，因为舞蹈艺术反映客观生活，并不是单纯的模拟和再现生活。一般说它不同于戏剧等表演艺术，可以细致的过程、情节，表现比较复杂的内容。它是以其特有的表现手段，用高度凝炼、概括的诗一般的舞蹈语言来深刻反映人的丰富的内心世界。舞蹈形象是生活情操和心灵火花的升华和体现。强烈抒情性使舞蹈艺术具有迷人的魅力和强烈的美感。《孔雀舞》的绚丽端庄；《水》的秀美纯静；《敦煌彩塑》的典雅高洁；《再见吧，妈妈》的炽热深沉；《丝路花雨》、《天鹅湖》、《罗密欧与朱丽叶》等舞剧的诗情画意，如同一首首抒情短诗和长诗，但它们又比诗歌更为具体和形象化。它们把人们内心的情绪和抽象的概念，通过动态具体化。一般说舞蹈艺术不适宜表现事件过程和图解语言，它是通过抒情来叙事；而叙事也是为了抒情。因此作为舞蹈和舞剧的题材、情节和细节，通常是具有诗情画意的，而且是以强烈的抒情性为基点的。舞蹈艺术家所塑造的舞蹈形象，都是生活中典型人物感情的高度集中和升华，是用动态的诗的语言揭示人的内心的真、善、美。如《再见吧，妈妈》中的战士形象，引发人们对崇高情操的理解和追求；舞剧《天鹅湖》中的舞蹈形象，令人在诗情画意中领会那纯真的善和美。舞蹈强烈抒情这一基本特性为舞蹈艺术开拓了深远的疆域。

人们提到抒情，往往理解为柔慢、缠绵的感情属性。从舞蹈的形式感来讲，也认为只有节奏缓慢，动作柔软才算是抒情。事实上抒情二字的含义是广泛的。《荷花舞》、《孔雀舞》、《水》、《天鹅之死》等舞蹈是抒情的；但是粗犷健壮的《安塞腰鼓》、《黄河魂》、《大刀进行曲》、《再见吧，妈妈》等舞蹈，也同样尽情抒发了内心的豪情。所以对以抒情见长的舞蹈艺术而言，抒情是广义的泛指。舞蹈艺术如果离开了对强烈内心感情的抒发，就会导致生活的外在模拟。无数经验证明：没有强烈抒情性的舞蹈和舞剧作品必然缺乏诗情画意，必然削弱舞蹈艺术的表现能力。

强烈的抒情性对舞蹈作品的成败起着决定性的作用。

4. 虚拟、象征性

舞蹈与其他表演艺术的又一不同之处是虚拟和象征性。

从包容着我国汉族古典舞蹈的戏曲来说，它的舞蹈动作如骑马、划船、坐轿、刺绣、扬鞭等等，都是虚拟和象征性的。事实上，舞蹈中的马、船、轿、针等等都是虚拟的，只是用一根马鞭、一支船桨等来作象征性的示意，但这种假设性的舞蹈动作却被观众承认和接受。在环境的表现上，既无山的模型，又无河的布景，但是双手示意攀登，向高抬腿示意爬山，却使人们相信这是在上山；观众确信一连串的大跳、旋转和翻滚动作是在表现战斗，深信这就是硝烟弥漫的战场。

舞蹈《丰收歌》以黄色纱绸的舞动，象征着稻浪翻滚；《金山战鼓》的梁红玉在击鼓作战时，时而跃上鼓面，时而绕鼓旋转，酣战中竟然在鼓上连续翻腾。这在实际战斗中是不可思议的。但是人们并没有对这种虚拟、象征的特点提出怀疑，更不会有人认为是失历史名将的身分和气度。相反，人们被这些舞蹈动作所激动，从中理会到战斗的激烈和巾帼英雄的英武气概。舞蹈《无声的歌》用张志新领口上的一朵红花象征着她的喉管已被切断，人们

不仅能够理解，而且产生了许多联想。生活中的孔雀，并没有呈现过逐个肢节的拧动和舒畅，但在舞蹈《雀之灵》中，却以这种特色来象征和体现出净化的心灵和高尚纯真的情操。

由江菁女士来华演出的现代舞《听妈妈讲故事》中，舞蹈中既没有妈妈出现，也没有别的演员。但从动作中，令人感受到母亲在为女儿叙述一个动人的故事；通过一些地面的坐、卧等形体姿态，生动形象地表达了女儿被故事所感动的心理活动。近年来，我国舞蹈艺术家以新的观念为指导，充分利用舞蹈本体规律和特性，创作出一些表现宏大的哲理思想主题的舞蹈，如《绳波》、《希望》、《命运》、《黄河颂》等，都发挥了舞蹈的虚拟、象征性的特点，取得了很大的成功。以绳子的各种图形变化象征男女之间爱情的滋生、发展和破裂。在人体流动的线条、舞姿和造型中我们看到了虚拟的黄河，并联想到中国人民的灾难经历以及今日的崛起和腾飞。

舞蹈艺术的虚拟、象征性是以生活为基础，依据舞蹈的特有长处来形象地、概括地反映生活的本质。它为舞蹈艺术开拓了极其宽广的表现途径。人们透过虚拟、象征的舞蹈形象产生联想，从美的艺术享受中获得心灵上的感应和净化。因此说，虚拟、象征性也是舞蹈艺术的重要特征之一。

5. 造型性

舞蹈动作不是对生活中自然形态的模拟，而是遵循舞蹈艺术的规律进行提炼、加工和美化的舞蹈语言的基本单元。由舞蹈动作所组成的舞蹈组合——舞蹈语言在人们的眼前瞬间即逝，如果不能给观众留下印象，就不可能发挥舞蹈艺术的魅力和功能。舞蹈的造型性就是让舞蹈动作在连续流动的过程中给人以明晰的美的感受，并且在片刻的停顿和静止时呈现出舞蹈内在的含义和韵味。

造型性的特点是动中有静、静中有动、动静有序，二者皆美。它能充分展现人体线条和动作的美，集中反映内在的神情。在舞蹈的造型中可以显现出浓郁的感情色彩和性格特征。一个个柔美清晰的舞姿，给人以高雅、幽静之感；一个个粗犷健壮的动作，给人以刚强英武的印象。这有如说话时的抑扬顿挫、语气的轻重缓急，其目的是为了更好使对方听清每一个词和每一句话，使说话人的真正意思得以正确传达。

凡优秀的舞蹈作品，它们的每一个动作，每一个舞蹈组合，以及动作和动作、组合与组合之间，都十分干净、明确，有起有伏，有动有静。如果舞蹈动作缺乏造型性，势必形成一连串模糊的、令人不易看清的动态，这就破坏了美感，更谈不上抒情性和节奏感了。我国的古典和民间舞蹈都十分重视造型性。无论是舞动长绸、手绢、扇子，还是表现抽象的思想情绪，都在动作的连续流动之中体现出造型性的特点，在片刻停顿静止之时发挥造型性的艺术表现力。外国的芭蕾舞也同样重视和体现舞蹈的造型性。无论是缓慢、快速动作的组合，还是大跳、旋转，无不造型清晰，在流动和静止时呈现出丰富的感情色彩。

舞蹈的造型性能更好地表达出它的内在节奏和韵律，增强舞蹈动作的美感。

综上所述，动态性、律动性、强烈抒情性、虚拟、象征性和造型性等基本特性，构成了舞蹈艺术不同于其他艺术的特有的表现手段和方法，从而发挥其特有的艺术功能。

舞蹈艺术的表现手段

舞蹈以人体的躯干和四肢作工具，通过头、眼、颈、手、腕、肘、臂、肩、身、胯、膝、足等部位的协调活动，构成具有节奏感的舞蹈动作、姿态和造型，直接表达人的内心活动，反映社会生活。而表演性的舞蹈艺术则以舞蹈动作、舞蹈动作组合、造型、手势、表情、构图、哑剧等表现手段，塑造典型化的舞蹈形象，表达人物的思想感情，体现完整的内容美和形式美。

1. 舞蹈动作

舞蹈动作包括上身的舞姿和下身的舞步，它是创造任何舞蹈的最基本的单元。

舞蹈动作来源于生活实践，最早的原始舞蹈动作，大部分是模拟生活的外在形态，通过对飞禽走兽的模仿和农耕狩猎等动作的再现，抒发人们各种内在的激情。源远流长的民间舞和古典舞，其中很多舞蹈动作来自于生活，如扑蝴蝶、捕鱼、推小车、射雁、双飞燕等动作，所不同的只是经过了艺术加工、夸张、变形和美化。这在优秀舞蹈作品中也屡见不鲜，如《摘葡萄》中的品尝；《追鱼》中的鱼儿游动；舞剧《丝路花雨》中的刺绣舞；《天鹅湖》中的天鹅展翅等等。这类动作虽然经过了美化和变形，但仍然能显现其生活形态，因此也称之为具象性舞蹈动作。

在舞蹈动作中，有不少动作仅仅表达人的内心情绪，它并没有具体的实际内容和生活依据，而是一种单纯的情感表达，如表现欢快的快速旋转及红绸飞舞；各种大跳技术和组合；《天鹅湖》第二幕中双人舞的一些动作和群舞动作等。这种抒情动作富于象征，因此也称之为抽象性舞蹈动作。

舞蹈艺术主要运用这两类动作做基本手段。它们有如单词一样，组合后成为舞蹈的语言。

一般说，舞蹈动作都是由上身的舞姿和下身的舞步共同配合而成的。但有些动作只有上身舞姿或下身舞步，如舞蹈《水》中的傣族少女坐在河边上身舞姿；舞蹈《金山战鼓》中梁红玉负伤后对天宣誓的上身动作；印度、柬埔寨等东南亚国家中的跪地舞姿等等。舞蹈《洗衣歌》中藏族少女们插腰以脚踩衣的一段舞蹈则只有下身动作；英、美等国家的踢踏舞也是如此。

舞步是由生活中的走、跑、跳、扭、摆、翻、滚等人体的下肢动态，经过律动化的提炼和美化，依据舞蹈中人物的感情需要和性格特征，以及特定环境的规定而产生的。舞步变化多样，具有丰富的表现力。柔慢平稳的舞步，表现了安定幽静的情绪；快速跳跃的舞步表达了欢快激动的心情；激昂粗犷的大跳展示了特定的思绪和性格；连续的翻滚和小跳显现了不平稳的心理活动和感情的奔腾。上山、下山、涉水、过河、上楼、下楼，表现了特定的地理环境；汉族舞蹈的圆场步、朝鲜民间舞的鹤步、蒙族舞的马步，芭蕾舞中的小跳和猫步、藏族的踢踏步……，形象地表现了多种风格和性格。

随着作品情节的发展和人物感情的变化，舞蹈动作必然从原位向四面八方移动的扩展。各种舞步的作用，除了起到移动位置、变化方向以外，更主要是配合上身舞姿加强感情色彩和美感。舞步的多种形态扩展了空间的表现力，使上身舞姿不仅向高层次的空间发展，而且又与低层的地平线紧密相贴。中国汉族的舞蹈，一般都有移动位置的舞步技巧，很少出现跃入高空和向上托举的动作，也很少有与地面作长时间接触和躺卧翻滚的舞步和技巧。在我国出现的多种大跳和托举，大部分是借鉴和吸收了芭蕾舞的舞步和表现方式，

而多种地面的躺卧动作，则多来源于西方现代舞。各国的艺术交流丰富了舞蹈的舞姿和舞步，加强了表现力。例如，舞剧《丝路花雨》中的大跳技巧和托举动作，舞蹈《花鼓》中的跳跃动作，这些舞步与作品的内容、情绪相一致，因此取得了好的效果。

2. 造型

造型是舞蹈的表现手段之一。它出现在舞蹈动作流动的瞬间或舞蹈组合结尾的停顿之时，人们也称它为动中的静态和静止的亮相。舞蹈造型的存在和变化，使舞蹈显现了动中有静、静动对比有序的美的规律。舞姿流动中的静态造型使一个个舞蹈动作在运动过程中呈现其清晰的美的形态；停顿的亮相造型，不仅集中表达出内心的感情，它还起到了舞蹈组合之间承上启下的衔接作用。

造型是由舞蹈家从生活的动的规律出发，根据舞蹈规律进行提炼、加工，反映人物的感情、气质和神态的外在形态。因此它不单纯是一种美的动态，而是具有内在含义的一种神形兼备的融合体。无数动中有静的舞姿流动和静中有意的亮相，构成了特有的韵味和风格，展示了人物的性格特征，塑造了有血有肉的舞蹈形象。例如，舞蹈《金山战鼓》中梁红玉出场时用了点步翻身、转身亮相的造型，在动中表达出巾帼英雄战斗的意志，在静中呈现出英武威严的女将气概。在《擂鼓助战》的舞段中，在瞭望、击鼓、退敌等舞蹈的组合之间，鲜明的形态动势和丰富的造型变化、干净利落地表现了情节和人物的心情，反映了梁红玉的必胜信念。舞剧《丝路花雨》中英娘反弹琵琶的舞蹈动作组合，由于每一个流动的舞姿都在瞬间的过程中明确地呈现出美的造型，在每一舞蹈组合之间都出现极有神态的亮相，敦煌舞姿的S型特点和英娘天真、淳朴的性格特点，便一目了然地显示在人们的眼前。如果在这一段精彩舞蹈中没有运用造型的表现手段，不仅英娘的心情和性格不易表达，而且富有特色的敦煌舞姿神韵也不能表达得如此充分和准确。优秀的舞蹈编导十分重视舞蹈动作的一招一式，在力度、角度、幅度、长度上都要认真推敲，以便准确和清晰地让观众看清它的形态美和神韵美。同样，在处理静止造型的亮相时，也必须从人物的内心情感出发，刻意求新地用千姿万态的停顿舞姿来展示形象。造型的正确运用能给舞蹈作品增添夺目的异彩。

3. 手势

手势是舞蹈中必不可少的重要表现手段。在生活中一个手势往往可以直接说明一个简单的意思，如自然伸展的手势表示“请坐”或“请这边走”、“过来”；向上高扬的手势可以表达“再见”、“前进”等意思。手势在日常生活中发挥着语言的作用。而作为用人体美的动作来反映社会生活的舞蹈艺术，就更离不开手势的正确运用了。舞蹈手势包括手指、掌、腕和手臂各部位的配合和运动。它不仅有着内在的意蕴，而且还具有浓郁的民族特色。我国汉族舞蹈中的兰花手、指和掌的运动规律有多种变化，不但和西方芭蕾舞手势的指和掌的运动规律有着很大的差异，而且和日本、印度等近邻国家也有着很大的不同。印度的手势几乎可以表达所有的意念和感情，它如同语言一样能表明“我喜欢你”、“我讨厌你”、“月亮多么好”、“你很可爱”等几十种意思。这些源自生活经过了美化的舞蹈手势对传达内心活动，展示风格特色具有很大的作用。

4. 舞蹈表情

舞蹈表情是由舞蹈的全部动作，包括全身心的动态来体现的。它通过面

部的表露、手臂的传情、胴体的摆扭、足部的移动来统一表达内在的情感。它对揭示人物的内在心理活动，表现多种情绪的变化，具有重要的作用。

我国汉族舞蹈十分讲究表情。首先，对眼神的运用就有着一整套的训练方法。如用鱼的游动来练习转睛，用点燃的香烛训练眼的光彩，并且分有喜眼、嗔眼、怨眼、爱眼、怒眼、哀眼等多种表情。在表演舞蹈和舞剧中，特别强调眼神的应用，要求通过眼睛表露出此时此刻的特定心理状态。其次是对手和手臂的运用，要求动则有情，静则有意。对胴体的摆动和足部的移动，也要求充满执著的情感。舞蹈的表情不单单由某一个动态的部位来体现，单独的手的动作，如果没有身体其他部位的配合就很难以正确表达丰富的内心感情。同样，如果各部位不相适应，还会导致外在形态扭曲和懒散，破坏舞蹈的动态美。因此，我们所说的舞蹈表情是由全身心协调一致，透过外在的一个个富有情感的动态和技巧动作，准确反映出特定的美的神韵。这种表情的力量富有艺术的魅力，当每一个舞蹈动作都充满了表情之后，整个舞蹈的表现力就得以实现了。观众所见到的就不是单独的一个动作和技巧，而能感触到它所蕴藏的内在潜意。人们在这种充满内在表情的力量推动下，产生联想，进入到美的艺术境界中。

凡优秀的编导，在设计每一个舞蹈动作和舞蹈动作组合时，都特别讲究它们的内在和外在情感的统一体现，哪怕是一抬手、一投足和一个眼神，也决不能忽视它们的表情因素，放过它们的艺术魅力。而作为优秀的舞蹈演员，正如我国伟大的戏剧艺术家梅兰芳所说的：“要使台下的观众被我们吸引，为我们喝彩，就要从每一个细小的动作，每一个唱词，每一个眼神着手，让人家都感到很美，而且美得内容有内容。尤其是舞蹈动作，更要讲究，应当使人从各个方面和角度看来都是美的，都是有表情的。”（摘自梅兰芳在中央戏剧学院舞蹈系讲话记录。）

5. 舞蹈构图

舞蹈构图包括舞蹈画面和舞蹈队形，它是舞蹈表现内容和表达特定情绪的手段。舞蹈的画面和队形并不是为了变化而变化的，它们是依据作品内容和情绪的需要而转换更迭的。例如，舞蹈《天鹅湖》第二幕中天鹅群的舞蹈画面和舞蹈队形，她们是随着白天鹅和王子的情感发展而移动和变化的。那横列的两排队形和双斜排的画面和队形，展示和烘托了爱情的纯真和白天鹅的善良性格。四小天鹅的队形变化和双天鹅、三只大天鹅的直线向前和横向的跳动，表现了她们的欢乐情感，加强了愉悦的气氛。舞剧《丝路花雨》第四场神笔张“梦幻”一段中，众伎乐天神的队形变化，构成了优美的仙境和典雅的气氛，表现了神笔张的内心思绪和对美好生活的憧憬。

舞蹈《再见吧，妈妈》中的双人画面和舞台位置的变化，是完全依据着人物思想感情的跌宕起伏而设计的，把战士爱母亲、爱祖国的真挚感情表达得十分充分和细腻。舞蹈《金山战鼓》，则通过3人的交叉队形，3人同步前移，3人同时绕鼓旋转的圆形画面，反映了战斗的实情，反映了千军万马的海上激战场面。

舞蹈构图使舞蹈艺术作品的内容、情节以及人物的情感和环境气氛，从空间和时间的线、面流动和变化中，得到更好的艺术展现。

6. 哑剧

哑剧是情节舞蹈，尤其是舞剧中表达叙事性情节和细节的一种手段。

由于哑剧是运用人体动作的表情来表达具体内容的戏剧形式。因此它和

舞蹈的表现手段有着共同之处。所不同的是哑剧不像舞蹈那样表达抽象的情感和运用象征性的手法，它是通过具体的情节和细节来展示人的外在行为和内心的活动，它为舞蹈和舞剧的直接叙事和具体意念的表达，提供了极大的方便。因此成为舞蹈表现的有力手段之一。

在舞蹈和舞剧中，有一些人物在表达他的感情和具体阐述某一事件时，是不宜用舞蹈动作来表现的，这就需要用哑剧的手段来表达。如舞剧《天鹅湖》中的皇后，王子的老教师；《仙女》中的巫婆以及《巴黎圣母院》中的丑王，《唐·吉珂德》中的唐·吉珂德等人物，也都是用哑剧来表达他们的感情、性格和意念。因为哑剧动作和手势，在真实和准确反映生活上，具有强烈的艺术表现力。

总之，舞蹈的表现手段是一个完整的综合体。它以舞蹈动作和组合为基本和主要的表现手段，并以手势、舞步、表情、构图、哑剧等作为相辅相成的表现手段。众多的表现手段为充分表现舞蹈的思想内容、人物的性格和矛盾冲突，塑造不同的人物形象，提供了有力的条件，增强了它的艺术感染力。因此，对舞蹈表现手段的了解和研究是十分重要的。

舞蹈的情感

舞蹈发乎情，又反过来激动人心，在畅快的宣泄中把积郁的苦闷或热望化为迷人的闪光，为平淡的、艰辛的、功利的日常生活，平添几片斑斓的色彩。在节日的广场上，在夜晚的舞厅里，请设想你是那颠狂舞影中的一分子，被音乐节奏的浪潮时而推上峰巅，时而抛落低谷，你立刻就会明白全身心投入的抒情、宣泄，究竟是怎么回事了。

古典的审美观，要求直接呈现在眼前的形象本身就应十分优美，符合人们最一般的形式美法则，诸如匀称啦、均衡啦、和谐啦、变化丰富却又法度严谨啦等等。芭蕾、中国古代宫廷乐舞，都曾是这样审美观的产物。

实际状况只是，基于现实的情感的舞蹈中的直接表现，让位给一种更超然的审美情调，舞者不再刻意指望借舞蹈来宣泄生活的积郁，而是通过这种审美情调进入其超然的梦幻境界，使灵魂在追求美的瞬间里摆脱狭隘的世俗计较。美的造型律动，那韵味儿之所以美，本来就是因为它们具备了某种诗意，是某种情韵。舞蹈，仍然是抒情性的。

到了现、当代，舞蹈的抒情迈上了新时代的台阶。对现、当代人类生存状况的关注，对现当代人类情感复杂性的敏感，对现、当代人类娱乐趣味的响应与导引，使现、当代舞蹈不得不以更强悍的魂魄、更丰富多样的方式、更广泛深入的视角，去直对形形色色的人生、形形色色的情感。于是单纯的优美的抒情，不再是舞蹈全力以赴的追求，除了这小小的一隅，舞蹈还有广阔的新天地——众生情态万象的面面观，或崇高、或滑稽、或阳刚、或阴柔、或堂堂皇皇、或幽暗深藏……从意识层到潜意识层，从天使的一半到魔鬼的一半。真，成了比美更考验艺术家的标尺！

随着舞蹈艺术实践经验的积累，随着舞蹈的肢体语言、时空语言的表现性的拓展，舞蹈的触角，理所当然地伸向了它可能触及的一切人生内容。舞蹈用它的方式揭示着哲理，舞蹈以独到的魅力开垦着生活的故事与心灵的故事。

在宣泄情感、供人赏心悦目之外，舞蹈也扮演起了叙述者的角色。舞蹈

建构着它的叙述体。不知是否是从这里，舞蹈的体裁有了许多分类。这些类别的两端站立着的，即是单纯的情绪舞与样式繁多的舞剧。

总体来说，单纯的情绪舞比较单纯，重点不在情的关系、冲突、纠葛、发展上下功夫，而是集中在造型律动本身的情韵透明度上，淋漓尽致地渲染和舒展情怀。

有的舞蹈，在较单纯的情绪抒发上给出了一些简单的情境规定，使舞蹈形象有了大约的身份，或有了拟人的物象形态等等，但最终的旨趣，仍落在抒情上，这类舞蹈仍然是很接近于情绪舞的。

有的舞蹈出现了简单的情节、人物，开始有了叙述角度，不再是单纯地抒情了。而是试图说清一个事象，道明人物在这一事象中的思想感情与行为，或抓住了某个闪光的细节展开了舞蹈对人物的刻画，这就是开始向舞剧迈出了第一步。不过，如果事象构不成戏剧冲突，细节不能引伸出细节的连环，人物刻画尚缺少矛盾关系和层层推进的纠葛，那么他们还远远谈不上是舞剧，而只是俗称的情节舞。在我们的舞台上，曾经一度大量因循同一模式：劳作、遇到自然险阻或阶级敌人破坏、最后战胜之，那类舞蹈，真是给情节舞蒙上了一层灰色。好的情节舞叙事简洁明快，抓住生动细节独特处理，人物舞蹈出之有据，事实上应是很能赢得观众赞许的。

即使仅仅是纯粹动作构造的建筑，抑或是音乐结构对应转化的动态图像，因为其辉煌、深邃、博大，自然就会生出一种召唤力，召唤观众的想像，将情思、意义源源不断输入其间。就像哥特式教堂的堂顶，在虔诚的信徒眼里，总是充满着上帝的感召，提升着他们的灵魂！

通常，一个舞剧总是必须具备较明确的角色性格、足够推动剧情发展的冲突等。同任何戏剧一样，性格与冲突亦是舞剧的核心。此外，形式上，按习惯一般者要求具有适当比例的独舞、群舞、双人舞等。这些条件充足，其他则是作品与作者依据自己的内在要求自由发展，刻意创新的广阔天地。

也许，伴随舞蹈的发生，舞剧的雏型早就出现了。人类学研究挖掘的大量资料显示，至少在宗教仪式舞蹈中，表演人神交往、祈神逐凶等内容，已明显产生了舞剧因素。

文艺复兴时期，芭蕾进入法兰西宫廷，很快就成为了一种轻盈的戏剧形式，多用来表演古希腊神话故事。历经数代大师的贡献，芭蕾发展至今，作为一种成熟的戏剧形式已是举世公认，以致芭蕾与舞剧这对词汇常常可互相替代。

早先的芭蕾舞剧，虽然有了人和事，但往往是人和事为舞而设，而不是舞为人和事而设，更谈不上戏剧在冲突的有机发展中推动舞剧的展开，塑造人物性格了。似乎是由于舞蹈这门艺术技巧性、形式感特别强的缘故，舞本身的可娱可观，往往太多地吸引了人们的注意，对人物的关切常常被对舞蹈美的兴趣所压倒。

事情还有另外一面。好像是针对着上面那种倾向，渐渐抬头的在舞剧中强调戏剧性的观念，在苏联斯大林时期的舞剧创作中，又走向了另一个极端。当时斯坦尼斯拉夫斯基的体验派表演体系正如日当空，话剧的原则于是乎四处泛滥，锋芒触及舞剧，大大刺激了将戏剧性人物塑造提到首位的冲动，而同时却仅仅把这个冲动依附在话剧表演的方法上。

在广泛挖掘戏曲舞蹈与民间舞蹈宝藏的基础上，接受苏联话剧型芭蕾的催生而呱呱坠地的中国舞剧，一开始就为上述二者所照耀又长久笼罩在它们

的阴影下。加上一度肆虐的极左思潮浮夸风气的影响，结果，哑剧手势演绎着空泛、雷同、充满概念化教训意味的剧情，挖空心思地设置出一些表面化的可舞性场面，然后洋洋洒洒地铺陈出华丽的装饰性舞段，成了大量平庸之作互相模仿的顽固模式。

真正有才华的艺术家，带着脚镣手铐仍然能搞出杰作，有才华且不信邪的人，总会去拓出新天地。事实上，独立的舞剧帝国已经建立并还在四面拓展其疆土。在这里，舞是叙述戏剧的舞，剧是舞蹈叙述着的剧，离剧无舞，舍舞失剧。舞蹈以舞蹈的优美，优美地讲述种种人生故事；舞蹈以舞蹈的直接激情，激情地直接展开种种心路历程；舞蹈以舞蹈形态超常的多重表现功能，多重地暗示出种种哲理思辨。

充分地运用舞蹈独有的穿透力去叙述惟有舞蹈才能最切中要害的戏剧内容，舞与剧的水乳交融不分轩轻，这才是最理想的舞剧。

舞蹈形式的发展

民间群舞，最能满足集体娱乐消除孤寂、弥合差别、强化社会凝聚力的需要。对居处分散，平时接触机会少的社群来说，这种需要是再自然不过了。而在比较繁荣与发达的社会环境中，伴随戏剧化因素的发展，才开始出现性格化的某些粗浅独舞形式。这种情形在我们国家主要出现在汉族秧歌与花灯、花鼓灯等民间舞中。

现代舞厅舞的发展趋势，如前所述，呈现出从集体舞形式往个人自由组合舞形式发展的倾向，这或许不能说与大工业大都市生活中被社会结构一体化力量挤压的个人渴求个性解放毫无关系。

独舞，是最个性化的舞。初始，它也许只是一种私人经验，因为它极突出地反映了舞者当时的存在状况，舞蹈家们发现，它进入剧场艺术表现人物性格情感，一定是一种最有力的直接呈现手段。要让主人翁直接抒发胸中激情、展示其精神气质，莫过于给他一段恰到好处的独舞。

聪明的舞蹈家，必然要执著于自家独特的体会，找到自家独特的性格，决不落入窠臼。陈惠芬的《采蘑菇》就是这样，不仅基本的动态形象力求格化，还常常顺手牵出许多精彩的细节，采蘑菇的小姑娘搬过不驯的脚丫枕着头幻想，用脚丫子挎篮子，让脚丫的稚拙动态与自己逗趣。这些，活泼可爱之极，把孩童世界的天真、把孩子特有的聪慧、机敏与调皮充分地表现出来。

独舞《残春》创造的气质氛围，打破了一般认为朝鲜族舞蹈含蓄温柔的通俗习见。从空黑的背景中，舞者远远地、缓缓地、默无声息地冲着观众正面踏步而来。深沉的呼吸带动着每一个关节每一块肌肉蕴蓄的张弛。陡然间，呐喊一般，突发的动作爆出，收缩又伸开，高高腾起又低低伏下。在中国古代舞蹈与民间舞蹈中，很少有我们现在所指的这种双人舞现象。所谓双人舞，并非指任何意义上的两人合舞，而是指男女二人的合舞，更狭义的，恐怕主要还是指有爱情意味的男女双人舞。这样的双人舞居然自立了一个山头，大约是应了“爱与死是永恒的主题”这句话吧！双人舞是舞蹈久久地缠绕爱情主题的结果与证据。

在欧洲民间舞里，男女双人舞本来就很普通。华尔兹，其源头即在乡间的原野上。芭蕾作为文艺复兴的产物，表现世俗爱情的欢愉，一开始就是它

最主要的主题。双人舞，就是在这样的背景下自然而然地产生了。

从形式上说，双人舞大大丰富了舞蹈的表现力，许多独舞所无法构成的动态意象，在两人的合作中大量生发出来了——从相持平衡的托举技巧，到彼此遥感的对比呼应，舞蹈从单向度的抒发，发展到了形体对话、动作冲突的新水平上去了。

爱情的悲喜剧说不尽道不完，双人舞的爱情表现永远有新的可能、新的关系、新的意象，让舞蹈家殚精竭虑地去采掘，去创造层出不穷的双人舞万花筒吧。

随着艺术认识水平的深入，现在，人们更专注于双人舞的“双”，即关系。在关系上作文章，又往往有若干层次；它可以是主人翁在剧情中一般的人物关系，如爱人；可以是爱人的行为冲突关系，如吵起来了的爱人或热恋幽会中的爱人；可以是爱人的性格关系、情态关系，如粗悍的汉子与他纤弱的女友，或冷酷的女性诱玩着丧失理智的男人，如此等等。在更抽象的舞蹈中，这关系还可能上升到关于一般的男性与女性、关于人类永恒的本性中的男女关系的某种启悟、某种发现、某种切肤之感与某种超然的思考，双人舞舞者通过非个性化处理，直接进入普遍性主题的诗意表达。在戏剧性主人翁的双人舞中，前面描述过的奥涅金与达吉亚娜的双人舞，就是一个典范的例子。

还有一个现代舞作品，那双人舞中，女角儿如盲人飘零人间，动作飘忽不定，每每欲倾欲倒；男角儿则脚踏实地，充满关切，总是在女角儿失衡的瞬间，顺手抓到台上横陈的道具——椅子、支架等等，及时送到支撑女角平衡的关节点上。同样没有太多的限定，一份默默的爱意却疏枝淡梅般清朗。然而，男角奉献的每次支持，恰恰又构成了女角儿梦游动态的新困境。悲乎！难道人类生存状态竟不能不如此？

双人舞既着眼于关系，比独舞又多了一个主动源，于是，舞蹈中舞者与舞者，乃至舞者与他们之间相关的道具媒介，彼此发生接触的机会与部位，势必大大增多了。因为接触点既是顺应前面动作的发展，又是瞬间发生的、超越预料的，这托举动作往往就会突破旧有程式，并为动作前后流动的逻辑注入生动的气韵。接触点技巧开启着双人舞动态的无限可能，并与人物的关系内容有着天然的直接联系，因此，使舞蹈对人的表现，在进入关系内容的揭示中大大深化了。独舞的性格化纳入双人舞的相关性中，更充实了双人舞的表现。双人舞从关系中把性格刻画推向了纵深。进入了“我们”的界域，似乎群舞的原则由此扩展开去便是……然而，并不尽然。

相当一段时间里，群舞的整齐划一，几乎成了我们舞台上关于群舞惟一的美学准则。事实上，整齐划一本身确实是一种美，而且很有力量。10个人、20个人、40个人、成百个人、上千个人走出来，齐刷刷一片，按着同一个拍子，一齐抬手、一齐顿足、一齐腾空、一起旋转，而且在同样的角度、同样的速度、同样的力度、同样的幅度上，那真是可观！那标示着意志统一的纯粹，扑面而来催眠般的步调一致的魅力。

比整齐划一略有出入的，是一种虽然也讲究整齐划一的全部力量，却又有些使之更丰富更厚实的参差的群舞舞风。比如引进对称的结构，轴心式运动的烘托等等。这排人向左迈出一步，相对的另一排人必同时向右迈出一步，人数均等、力量相当，显出对称的严谨，且无时不紧紧围绕着中央点，通过对称的运动烘托着中央点的威严……传统的舞蹈运动方法，就是大量地恪守

着这样的规律。

舞者表演个性的被蒸发，不期然间还带来了另一层好处：群舞可以进一步抽象化。甚至连人群也不去固守，只消是一团有表现性的可塑的大力团即可，任随编导根据作品表现的需要去自由地运用它，就像音乐家运用一组和声、一群音色去创造必须的效果一样。结果瞧吧，不像传统舞蹈作品那样，群舞无论如何大都总还是一群人群的舞，比如村民、士兵们、群众之类，在现代舞蹈作品中，群舞作为与主人翁深深纠葛的背景意象，每一个作品、一个场景中就会自由地反串各种内容，从大河、高山、丛林等托物言志之物象的幻化，到心潮、思绪、冲突、关系等抽象力量的直接象征！

当今群舞发展的趋势，除了灵活的反串和气氛的营造外，以群寓个已是一个显著的倾向。

所谓以群寓个，就是一反整齐划一，力求杂多的统一，在舞者个性的创造性展开的同时，在众多个别的冲撞、融合、纠缠中寻找新的群体结构。这里的个别不是孤立的单个，这里的群体则不再是清一色。有一种现代舞编创方法，恐怕是最典型地反映了以群寓个的特质。舞蹈不是编导事先在屋里编好的东西，而是由编导调节着的一种集体创作。在给定的最初动机，或者还有给定的音乐、给定的背景下，演员群体的每个人都投入即兴的动作反应。奇妙的是，他们彼此间很快便会建立起对话关系，形成2人、3人、4人等一组组的小中心，这些小中心很快又在流动变化中互相交往，不断分化和重组。许多预想不及的情调、律动、画面会突然闪现出来，编导就从一旁引导，或删除或增或淡化或强化。直到作品相对完成，编导仍然有意识留下一些开放的空白点，容演员们随时即兴发挥，以保证作品永远具有某种未完成性，某种因而来的勃勃生机，让作品总在延伸，总在不可绝对重复中。

在当代，群舞是发展得最充分最丰富并仍然最有无限潜力的。综合多样的因素，群舞的参差错落，在舞台上已呈现出织体状态。

这一点，本世纪已被一些俄国舞蹈家所认识。于是，借用音乐的类比，舞蹈交响化的概念被提出了。经过半个多世纪的自觉努力，按照情感、剧情冲突来设置舞蹈织体的交响化芭蕾，与按照交响乐总谱结构来设置舞蹈织体的交响芭蕾，分别在苏联与美国都取得了巨大成就。

第五章 舞蹈的审美

舞蹈的审美特征

舞蹈美指的是，舞蹈作品中以比较完美的舞蹈形式（舞蹈的形式美）创造出鲜明生动的舞蹈形象，表现出人们肯定美好、否定丑恶事物的情感、思想、意志和愿望（舞蹈的内容美）。

舞蹈美离不开人们对舞蹈作品的审美感受，但是人的主观感受又必须以客观存在的舞蹈美为前提，所以我们需要进一步研究舞蹈的审美特征。

总括起来舞蹈有以下几个审美特征：

1. 美在形象。

形象性是舞蹈的第一个也是最重要的审美特征。因为只有生动的、鲜明的、具体的形象才能使人有审美的感知。我们知道，任何艺术都是以形象来反映社会生活，来表现人们的情感和思想的，这是一切艺术的特点和根本规律。离开了艺术的形象，就不可能给人以美感，也就没有了美。舞蹈作为艺术的一个种类，它也不能不受这个艺术基本规律的制约。

形象性是艺术美的基本特征，而作为舞蹈美的形象性，它又具有其本身的特点。

由于舞蹈艺术所使用的物质材料是人体自身，它只能利用人的头、躯干和四肢的表情动作作为自己的表现手段，尽管在舞蹈艺术的历史发展中综合了文学、戏剧、音乐、雕塑、绘画、灯光、服装等艺术的表现手段，逐步地丰富和扩大了它的艺术表现能力，但比起其他艺术来，在表现社会生活幅度的可能性上，无疑有着比较大的局限性。舞蹈艺术在表现人的情感和思想的真实、执著、纯朴、激越、深厚、丰富等方面是别的艺术所不及的。舞蹈是人的艺术，人永远是舞蹈艺术所表现的主要内容。即使是以花鸟虫鱼等自然景物为题材的舞蹈，其舞蹈形象也是拟人化了的，或者说是人化了的自然，它比诗歌、绘画中缘物寄情、借景抒情更直接、更具体地表现着人的情感、理想、愿望，描绘着人的精神世界。在表现劳动、爱情、战斗生活的舞蹈题材中，更能以舞蹈形象强烈地表现出人的求生存、求发展的内在生命力量，是一种人的体质力量的舞蹈化，因而具有巨大的审美力量和感染力量，更容易激发起作为欣赏者的人的情感共鸣。

舞蹈的美，离开了人对舞蹈作品的直觉是不可能被感知的。有人用语言文字来形容和描绘一个舞蹈如何美，假若我们没有看过这个舞蹈的表演，我们就不可能完全知道这个舞蹈的美究竟是什么样子。因为舞蹈的美表现在舞蹈动作的不停顿的变化和发展所形成的具体舞蹈形象之中，没有鲜明、具体、生动的舞蹈形象，也就没有舞蹈美。看过《荷花舞》的人谈论它的美时，眼前就会显现一群少女，她们发挽双髻、手舞白纱、绿色长裙下挂有荷叶和四枝荷花的造型，她们在舞台上以轻盈平稳的步伐进行着舞蹈构图队形的穿插变化，宛如一群荷花仙子在水面上浮游飘动，使人感受到一种和平、安宁、舒畅的美感。

2. 感染性。

形象性是舞蹈的每一个审美特征和最重要的因素，但并不是一切形象都能引起人们的美感。舞蹈的美还有第二个审美特征，这就是它的感染性。具有艺术感染力的形象，才能够激起观众情感上的浪花，拨动观众的心弦，才

能引起人们的美感。

舞蹈是一种表情艺术，它的内在本质属性就是抒情性。舞蹈是最直接表现人的情感的一种艺术。它是人的内在情感冲动所引发出的人体动作的外化。这种人体动作的外化经过了人类文化历史的发展，经历了简单、粗糙的自发模拟形态，逐渐地向着复杂、细致的自觉表现形态的发展过程，至今已形成了具有表现人的丰富深刻的情感的能力。

人的各种情感（喜、怒、哀、惧、爱、恶等）是由复杂的客观外界事物所引起不同倾向的心理反映。由于人们在社会生活中有着一定的共同要求、理想、愿望和道德标准，所以人们对于客观事物的好恶倾向，以及相应产生的肯定性情感或否定性情感都会具有一定的普遍性。一个舞蹈作品所表现出的某一种情感和思想之所以能够对绝大多数观众具有相同的震撼或感染力，其原因正在于此。

人们所进行的审美活动，是一种精神生活。舞蹈作品所表现出的生活中的诗意和人们美好的思想情感、精神世界，能够唤起人们在情感上的共鸣，引起一种或欢欣、或喜悦、或振奋、或激越、或憎恨、或愤怒的情感，而这种情感的产生人们在精神生活中的需要和渴求，满足了它，就必然在生理上得到一种快慰，在心理上得到一种满足。这种快慰和满足正属于审美感受的范畴。

我们说形象性和感染性是舞蹈的审美特征，但也并不是一切具有感染性的舞蹈形象都难引起人的美感。比如有一些追求感官刺激的低级趣味的舞蹈，就不会引起美感，这样的舞蹈愈具有感染力，就愈会使我们感觉到它不美，觉得它庸俗丑恶，不堪入目。因此我们说，必须是那些能引起我们肯定性情感的舞蹈形象才是美的。这种肯定性情感与我们社会生活的好恶标准、道德观念和功利目的有着紧密的联系。

3. 独创性。

一个舞蹈作品是具有了舞蹈形象，也就有一定的感染和功利作用，如果在题材的开拓上，在主题的深入挖掘上，在艺术构思和艺术表现上缺乏独创性，而是墨守成规地采用老一套的方法，表现的是大家早已看过了的题材内容，它仍然不可能给人以美感，所以舞蹈还缺少不了它的第3个审美特征：独创性。

美的本质是人的体质力量的对象化，它具体表现在人的自由的、有意识的、有目的的创造活动当中。离开了人的创造活动，就不会产生美。在艺术创造中，这一点尤为重要。任何一个舞蹈作者，如果在创作活动中缺乏自己独特的创新精神，老是去重复和模仿别人的主题、手法，那就不能获得舞蹈的美。戴爱莲50年代创作的《荷花舞》之所以被人们普遍认为是优美的舞蹈，具有独创性是一个主要原因。荷花少女的形象，既植根于陕北民间舞蹈莲花灯的素材、又予以很大的发展和创造，在内容和形式上有了质的变化和飞跃，因此才具有了美的属性。

创新是艺术的生命，创新也是形成舞蹈美不可缺少的重要因素。我们的社会生活每日每时都在不停顿地发展着，人们的艺术欣赏水平，人们的审美观念和审美趣味随着物质文明和精神文明的发展和提高也在相应地不断发展和提高，因此，陈旧的主题和内容、老一套的表现手段和方法，就不能适应客观发展的审美需要。

4. 技艺性

舞蹈的第四个审美特征就是它的技艺性。舞蹈的技艺性包括两方面的内容，一是指舞蹈演员舞蹈技巧性的表演艺术，如高跨度的腾空跳跃，急速的多圈旋转，柔软的身体滚翻和慢动作的控制，以及身体各部分的表现能力等等；二是指编导在艺术结构、场面调度、舞蹈语言的运用和对人物性格、内心情感的细致深入的刻画等方面所具有的艺术技巧和表现能力。

无论在演员的表演上，还是在编导的创作中，只有体现出一定的技艺性，观众才能得到舞蹈美的感受，技艺性愈高舞蹈美的感受就更愈加强烈。因为在表演中或在编导中表现出的技艺性愈高，就愈不一般化，而为一般人所难于达到，这就正好表现出个人独特的创造性。而这种独创性的技艺是以花费了巨大的劳动，不断进行努力学习、锻炼探索为前提的，甚至是经过不断的失败以后才取得的。这一切都是令人敬佩的，因为它本身就体现出一种精神的美来。这种以独特的技艺塑造出的舞蹈形象就更能给人以深刻和强烈的审美感受。

总之，舞蹈的形象性、感染性、独创性和技艺性是形成舞蹈美的四个基本审美特征。在一个舞蹈作品中具备了这四个审美特征，才能成为一个为观众所喜爱、给人以美感的优秀舞蹈作品。在一个优秀的舞蹈作品中，这四个方面的特征往往是互相融合在一起的，是紧密结合不可分离的。尽管在某一部作品中，一个或几个特征比较显明和突出，其他的特征比较隐蔽，但是仔细看来，这四个特征都是不可缺少的。

舞蹈美的赏评

1. 舞蹈欣赏

我们生活着的这个世界姹紫嫣红，美景万千：朝霞彩虹、鸟语花香，这属于自然美；雄伟的长城、宽阔的水坝，这属于社会美；妙曼的舞蹈、欢快的乐曲，这属于艺术美。美学家们把人们对于这些美的事物、景象的感受、认识和欣赏以及对于美与丑的辨别，称之为审美活动，并认为审美活动是人类从精神上把握现实的一种特殊方式，它的特点就是始终不能离开对具体形象的感受。审美活动主要是一种再造性和创造性的形象思维及情感体验活动。舞蹈是艺术的一种，所以舞蹈欣赏属于人们对艺术美的一种审美活动。不过艺术美的存在形态多种多样，各具特色，舞蹈艺术之所以成为一门独立的艺术种类，舞蹈艺术美之所以能成为艺术花坛上的一枝奇葩，就是因为它除了具备所有艺术美所共有的形象性、感染性、典型性以外，还有自身的特殊性。这个特性就是人体的动态性及其饱含诗、充满乐感的人体动态美。舞蹈艺术这种不同于其他姊妹艺术的特质——直观、流动，以人体为情感语言，是它赖以吸引欣赏者的魅力所在。舞蹈欣赏就其质的规定性而言，它是一种以人体动态美为对象的审美活动。

具体地说，舞蹈欣赏是人们在观看舞蹈表演时产生的一种精神活动。观众通过作品中所展现出的动态形象——富有审美价值的动作、姿态、构图、技艺、表情所组成的有意味的形式——具体地感受其所反映的社会生活及在其中活动着的人物（也可能是拟人化的花鸟鱼虫……）的思想情感，进而潜移默化地受到感染。

2. 舞蹈审美的心理过程

舞蹈欣赏是一种富有创造性的、感觉与理解、情感与认识相统一的精神

活动过程。一般来说，欣赏一部舞蹈作品需要怀有饱满的热情，在稳定注意的基础上，通过感受、理解、联想、想象等积极心理活动和分析、综合的思维，才能达到对舞蹈作品的具体把握，进而完成一次比较完满的舞蹈审美过程。普通的观众欣赏新创作的舞蹈作品，多半是直到大幕拉开，作为审美主体的观众才与作为审美客体的作品发生审美关系。所以普通观众在欣赏舞蹈作品时大体都要经历观舞品技、悦目赏心——由形得神、心领神会——渐入佳境、心驰神往——悟其意蕴、明理净心的审美心理过程。

千百年来舞蹈艺术发展的独特道路和人们对于这门艺术形式形成的相对稳定的审美要求表明，舞蹈是一种技艺性很强的表演艺术形式，所以当一舞蹈开始时，观念总是从观舞蹈品技开始，看看演员跳得怎么样，有多高的技巧，甚至演员的形体如何，漂亮不漂亮等等。这可以说开始进入舞蹈欣赏的第一个层次。继而欣赏者被舞蹈所吸引，审美心境也渐渐由被动转为主动，稳定地密切注视着舞台上舞蹈家的各种动作发出的信息和表达出的情感。渐渐地欣赏者从反复出现、不断更替、相互连接的各种形态中看到了人物、事件、情感的发展和变化，这可以说是进入了舞蹈欣赏的第二个层次。情绪或情节层层展开、步步深入，观众的情思也跟着走向深层，创造性的想像十分活跃，浮想联翩、心驰神往。随着舞蹈形象塑造的完成，舞蹈美完整地展现在观众的面前，欣赏者也被引入一个美妙的境界。这是进入了舞蹈欣赏的第三个层次。舞蹈表演已经结束，但是舞蹈家创造的美的形象、美的意境还深深地留在欣赏者的脑际。这时，欣赏者被舞蹈美听激动引爆的情感和形象思维开始向理性思维趋进并与之结合，并对刚才那一幕幕美的图景、情的浪花进行总体观照，领悟到一种由有尽之形包蕴着的无尽的情意，这丰富的意蕴使精神世界得到了前所未有的充实。至此完成了一次完整的审美活动，达到了舞蹈欣赏的第四个层次，也是最高的层次。

以上这段对舞蹈审美过程的描述，远非自然形态的复写。事实上，现实生活中的舞蹈欣赏活动，常常并不是完整而有序的，而是零散混乱的，思维过程也常常是感性活动和理性活动相交织，兴味、想像、神性、思考、顿悟都是交织在一起的，这里只是为了说明问题的方便才作了条理化的归纳和概括。

3. 舞蹈欣赏的主观条件

要了解舞蹈艺术的审美特征

舞蹈欣赏者要遵循舞蹈的艺术规律和审美特征来欣赏舞蹈。要了解舞蹈艺术在反映生活、塑造人物、传情达意方面的特殊表达方式。例如舞蹈是人体动作的艺术，是抒情和艺技结合的艺术，它在反映生活时不是逼真地模仿，而是采取虚拟的手法、抒情的手法、夸张变形的手法来刻画人物、塑造形象，以此达到反映生活的目的。观众如果不了解这些，而袭用欣赏话剧、小说、电影的方法来对待舞蹈，双方就会发生矛盾，一场审美活动必以失败而告终。1957年，我国建国后创作的第一部大型民族舞剧《宝莲灯》开始演出时，面对这一新颖的完全以人体动态来传情达意的艺术形式，有的观众就提出：好是好，就是哑吧戏，为什么不唱呢？由我国青年舞蹈家华超表演的独舞《希望》刚刚上演时，也有人提出意见，这是哪国人呀，为什么只穿一条裤衩？另一位青年舞蹈家王霞表演《金山战鼓》时，当她站在鼓上，瞭望敌阵不慎中箭时，只见演员手捂伤口，慢慢地鼓上向后下腰弯成一个桥形（后桥），然后用手撑住鼓边翻下鼓来。这本是一组艺技结合，表现舞中人物梁红玉受

伤后疼痛万分的情感状态，犹如电影中的慢镜头，抓住在生活中可能稍纵即逝的瞬间加以突出和强化，藉以细致深刻地塑造人物，可是有人提出异议：受伤了怎么不躺下，还在鼓上磨蹭半天干什么？所有这些都和不了解舞蹈艺术特性有关，所以观众要想欣赏好舞蹈，首先对舞蹈艺术的特征要有所了解。

还需要进一步了解舞蹈的种类、样式和各种舞蹈的不同风格

舞蹈最常见的样式有独舞、双人舞、三人舞、群舞、组舞、音乐舞蹈史诗、舞剧等；经常见的种类有民间舞、古典舞、现代舞、芭蕾、现代芭蕾等。在这些不同种类的舞蹈中，由于民族不同，流派不同，其风格色彩也各异其趣。如果欣赏者对不同样式、不同种类、不同风格、不同流派的舞蹈都有较丰富的知识，那么在欣赏中肯定会增添更多的乐趣。

观众在欣赏舞蹈时，应当有一个注意力高度集中、主体情感高度开放的审美心境

只有注意力高度集中才能从不断流动变化的人体动态中看出究竟；只有主观情感处于一种积极开放的状态，才能迅速地舞蹈中人物发生情感共鸣。我们把观众在欣赏过程中由冷静封闭转入热情感应直到身临其境、感同身受的情绪状态称之为入境。这是舞蹈欣赏过程中主客观的统一契合，是舞蹈审美的最佳精神状态。当然，欣赏者能否入境和入境的快慢是由主客观双方的条件决定的。如果舞蹈作品本身尚未创造出艺术意境，没能塑造出鲜明生动的艺术形象，甚至根本没有创造出舞蹈美，那么观众就无境可入、无象可视，这叫舞蹈欣赏的客观对象不成熟；如果欣赏者缺乏必要的生活实际感受、起码的文化修养和基本的舞蹈知识以及正常的思维能力和想像能力，多么优秀的舞蹈也不能成为他的欣赏对象，那就是主观的条件不具备。因此，只有当主客观条件都已经具备时，舞蹈欣赏才能正常进行并取得预期的效应。

4. 舞蹈评论

舞蹈评论是评论者在一定的艺术原则和美学思想的指导下，对舞蹈现象，即舞蹈作品、舞蹈家、舞蹈艺术思潮、群众性的舞蹈活动，进行赏析、鉴别、评论的一种科学研究活动。它是促进舞蹈艺术事业繁荣发展的重要方法之一。科学的有说服力的舞蹈评论对于舞蹈艺术的发展、对舞蹈创作的繁荣、舞蹈家的成长、对广大群众的业余舞蹈实践活动和欣赏活动，都能起到引导和推动作用；反之错误和粗暴肤浅的评论，则会给舞蹈事业带来消极的影响。

由于舞蹈是一门视觉艺术，它必须通过直观才能使观者感受到作品的思想内容和艺术美感，所以舞蹈评论和舞蹈欣赏总是相伴而行，它们都是以舞蹈作品和舞蹈家为认识对象，在认识过程中从形式到内容都要经过感受、体验、想像，而且在审美过程中都不可避免地要受到观者一定美学思想、生活经验、文化艺术修养乃至专业知识等主观因素的影响和制约。但是舞蹈欣赏和舞蹈评论也有一些差异：舞蹈欣赏侧重对艺术形象的感受、体验和理解；舞蹈评论侧重于对艺术形象的剖析、判断和评价。舞蹈欣赏是广大舞蹈爱好者都可以参加的一项审美活动，有广泛的群众性，并且常有个人的兴趣爱好参与其间；舞蹈评论一般以专业舞蹈工作者为主体，有明确目的的科学研究活动，它要求在审美时作出尽可能准确的评价。与一般欣赏相比，评论是通过一定语言形式固定下来的欣赏，有利于在大众中的传播，比那些仍属于直感的尚未经过理论归纳、尚未获得一定的符号形式的欣赏具有较大的社会作

用。所以可以说舞蹈评论是舞蹈欣赏的深化、物态化和社会化。

舞蹈评论的范围大致涉及以下几个方面：一是适时地评价现实生活中不断出现的新作品、新人才。推荐扶植优秀的作品和人才，批评不良的创作倾向和不健康的舞蹈作品。普希金认为批评是揭示艺术作品的美和缺点的科学。好的评论不可能发现优秀的作用和人才，指出其固有的、有时连作者本人尚不明确的东西，让欣赏者获得更多的美感享受和启迪，同时，还要揭示出这一特定的欣赏对象不同于其他欣赏对象的艺术个性，指出其给艺术创作增添了何种新的因素，及其独特的审美价值。二是探讨和研究某个特定历史时期舞蹈活动的经验和教训（包括社会生活对舞蹈的影响、舞蹈创作倾向、表演风格、理论观点等），探索产生的原因，剖析其对舞蹈创作和表演的影响，进一步认识舞蹈艺术的发展规律。三是分析研究和介绍评论中外古今有代表性的舞蹈作品和舞蹈家，给予他们科学的历史地位，帮助人们正确鉴赏这些作品和人物，提高人们的舞蹈文化水平。

舞蹈评论一般从思想倾向和艺术表现两个方面去评价舞蹈及其作品。这两个方面在评论实践中实际上是不能分开的，具体的要求就是真、善、美的和谐统一。真：一方面要求编导在作品中反映的内容是典型的、符合社会生活的本质；另一方面还要求舞蹈演员的情感要真挚而富有激情，虚假的编造和矫揉造作的表演不能打动观众的心灵。善：舞蹈作品既反映着一定的社会生活，又抒发着舞蹈家对这种生活的情感评价，并通过表演给观众以影响，因此，舞蹈作品的社会效果，是衡量作品的尺度之一。有善良愿望和社会责任感的舞蹈家应当通过自己的作品宣传进步的思想，表达健康的感情。美：由于舞蹈是一门形式感很强的直观的动态艺术，所以真实、进步、健康的思想感情必须通过生动鲜明、富有审美价值的舞蹈形象予以表现方能吸引观众，使观众产生共鸣，及至思想情感上受到潜移默化的影响。因此在评价一部舞蹈时，必须把是否富有美感放在重要位置。

常见的舞蹈评论方法有以下几种：一是形象描绘法，运用文字或语言，形象地描叙舞蹈作品的内容、情节（情绪）发展的层次、舞蹈动作的风格特色、舞蹈演员的表演和技艺，以及整个作品所创造出的一种意境，唤起读者的联想，帮助读者和观众形象地认识这部作品。二是分析品评法，对作品的思想内容和艺术表现进行全面的或个别的分析研究，指出其真伪优劣、高低深浅，有的还提出建议和设想，帮助编导和演员进一步提高作品的思想艺术质量。三是展开议论法，就作品中一两个突出问题提出看法，由具体作品引伸到一个时期舞蹈创作作品中的某些现象和问题，由点到面，展开议论评析，对有普遍性、规律性的艺术问题给予美学的阐述，以扩展评论的普遍意义。

舞蹈评论工作者应当了解广大群众的心理状态和美学趣味，作为群众的代言人，不断向舞蹈家们反映他们正确的评价、希望和要求。同时，也要做舞蹈家的知心朋友，了解他们创作的甘苦，支持他们创造性的劳动，对他们的艺术创作作出尽可能实事求是的评价，以促进舞蹈艺术事业的发展。

第六章 风格各异的舞蹈

世上有多少被高山、大河相隔相阻的国家和民族，就有多少风格各异的舞蹈——每个国家或民族又不知有多少种舞蹈，有如天上的星星那样光芒四射，却数种难辨。每种舞蹈都以其自身的语言体系——韵律特征、体姿造型，给人以鲜明的直观感受。表现出各个民族不同的心理特征、审美情趣以及与此相关的自然、社会生态环境。

在舞蹈的自然传衍过程中，由于其原初功能淡化、变异，造成舞名与舞形、舞境不符的现象是常有的，不足为怪。如果我们稍加注意，就会发现在色彩缤纷的舞蹈世界里，目前流传着的各种舞名与其舞蹈本体的特征存在着各种复杂的关系。有的闻其名而知其形，如：插秧舞、盾牌舞……，不仅可以透过舞名揣测其舞形，而且连同其生活来源，也能略知一二。有些舞名则鲜明地保留着其原始功能的提示。如：农乐舞、婚礼舞、寺庙舞……大都与民风、习俗、宗教信仰等相关，但是我们却难以从这些舞名直接揣测出舞蹈的具体程式。还有些舞名与其发源地、播布区直接相关，如：俄罗斯舞、日本舞乃至苗族舞、蒙族舞、维族舞……但是上述的每种舞名包罗诸多舞蹈，每种舞蹈都有其不同的形态、功能。此外，有些舞名则明确地显示出自身的时代属性，如古典舞、现代舞等。

常见的约定俗成的舞种称谓，如民间舞、芭蕾舞、古典舞、现代舞等，实际上存在着交叉重叠概念——其分类标准并不在同一层次上，而对每一舞种的判定又存在着宽泛与狭义的可伸缩界面。

世上喜爱舞蹈的人千千万万，不外乎爱看与爱跳，当我们参与舞蹈——跳起来，无论抱着什么样的目的，怀着怎样的心情，跳任何一种舞蹈，都脱离不了自身的形体运动。当我们观赏舞蹈，无论有着怎样的期待，发挥了何等的想像力，所得到的艺术感受依然脱离不了自身的形体运动。

由于人体自身构成的特点以及舞蹈本体的审美特质，舞蹈着的人体通常存在着一种很难逾越的规律性：即当人体某个部位的运动，相对幅度较大或出现超常状态时，其他部位的运动幅度必然会相对的抑制，甚至保持静止以达到整体的和谐感，因此相对幅度运动最大的部位必然很显要，容易成为注意的焦点。维族舞的颈部横移，蒙族舞的碎抖肩，实际上都可称作这一特定舞种中常见的显要动作部位的动作流程特征，这恰恰是我们捕捉舞蹈形态特征的要素之一。

舞蹈的节奏型，也是构成其形态的特征的要素之一。

试想，如果扭秧歌和维族舞互相交换了伴奏鼓点，且不说是否跳得起来，即使各自保持着原有的显要部位及其动作流程，不仅难以显现其固有的风格，而且会使人感到不伦不类，十分滑稽。

同样，扭胯的动作，在许多舞蹈中都可以见到——甚至扭的形式都很相像，但由于节奏型的可以说每种舞蹈都有不同的步伐，它与每种舞蹈的节奏型紧密相关。有些西方的民间舞，如波尔卡、玛祖卡、踢踏舞……几乎只要确认步伐就可以判定那是什么舞。正如你已经悟出的道理那样：我们常说的所谓手之舞之足之蹈之，那足之蹈之就是指步伐而言。

此外，不知你是否注意到一个不大容易被人发现的问题——呼吸，这是构成舞蹈的内在韵律至关重要的因素。

是的，人的呼吸通常是比较自然的。跳起舞来，却不一定都维持在自然

状态。不少舞蹈都要根据舞动的特征，人为地调整呼吸。诸如：轻、重、急、缓、深、浅、提、沉……甚至短暂的闭气等，这属于非自然型的呼吸型。

在东方的舞蹈中，就很讲究呼吸——大都以非自然的呼吸来控制全身的律动。如朝鲜舞，如果不掌握它的特定的呼吸节律，就很难掌握它的风格。而我国的传统古典舞也有内练一口气的要领。其实西方现代舞的动作法则，也同样离不开对呼与吸的调整、控制。

真正的芭蕾舞史研究者，甚至会从古希腊、罗马的仪式性舞蹈说起。就从 1581 年世界公认的第一部比较完整的宫廷芭蕾舞剧——《皇后喜剧芭蕾》上演算起吧。

不知你可曾注意到，现时的酒店、餐馆里，常出现伴宴性的舞蹈，对于这种现象，褒贬不一，各有看法。但是，无人会把此类取悦顾客的表演和高雅的剧场艺术——芭蕾舞，相提并论，却是确定无疑的。孰不知芭蕾的起源，竟然也和宴席上娱悦性的舞蹈紧密相关。

从 15 世纪初叶法国历史学家的有关记载中，我们了解到：当时的街头卖艺者，经常被邀到宫廷宴会上去表演舞蹈。通常是在上菜的间隙，为了充填侍者收拾桌面的空隙而安排的娱乐节目。贵族们渐渐对此发生了兴趣，而宴席中的舞蹈一旦有贵族参与，它的情调、形态以致具体舞步……都逐渐发生变化。

第一部宫廷芭蕾舞剧《皇后喜剧芭蕾》诞生于 1581 年。从具体事件上去考察，那是法国太后卡瑟琳娜·德·梅蒂西，为了给她的儿子亨利三世取乐，不惜耗用巨大的人力、财力而创作的。这位皇太后原是意大利公主，随着她与法王联姻，也把辉煌的艺术从故乡带到了法国。陪嫁者中甚至有一批技艺精良的专业舞者，在某种意义上，这也是法国成为芭蕾发源地的原因之一。《皇后喜剧芭蕾》有豪华的布景，有专门为之创作的音乐，有以神话故事构成的情节以及盛大原舞蹈场面……显而易见，它已初具舞剧的雏形，这就不难理解，为什么人们公认这部作品可作为芭蕾艺术的起源，同时芭蕾一词又有着舞剧的含义了。

芭蕾虽源于意大利、法国，现已发展成为世界性的艺术瑰宝。在其 400 多年的发展中，经过了无数的专业舞蹈家的实践、创造，日积月累，逐渐形成了自身独特的审美特征：那独具规范的动作程式对于人体美的充分展示；那高雅的殿堂艺术气息以及洋溢着非凡想像力的一系列精彩剧目——《天鹅湖》、《睡美人》、《吉赛尔》所构成的巨型文化遗产——传统力量，使多少人为之倾倒，尽管专家们可以如数家珍似的告诉我们，芭蕾所经历的古典浪漫、新古典主义、现代派……等发展过程，历经情节芭蕾、交响芭蕾、现代芭蕾——等各种风格流派及其代表作。

今天，懂得和善地欣赏芭蕾舞，似乎已经成为一种高雅的时尚，成为衡量一个人的文化修养、艺术品位的重要标志。

一位伟大的舞者喊出了“最自由的身体蕴藏最高的智慧”，并首先提出了解放脚！她就是世界称之为现代舞先驱的依莎多拉·邓肯。

当她早期受芭蕾舞的训练时，就产生与众不同感受，认为把脚塞进特制的硬头鞋里立起足尖来跳舞很残酷，并且身体力行，付诸实践——赤脚而舞。如今谁敢小看这“狂放”之举？正是从这里起步，开始了舞蹈的伟大的革新——创造了一个新时代舞种。

邓肯反对用现成的舞步跳舞，反对舞蹈中的各种陈规。她认为：“人体

和人心之间始终存在对应关系，古人是从不忽视的，现代人却时常误解……”

由于现代舞过分提倡离经叛道——对待传统的偏于否定，使许多精品难以保存；而过分强调舞蹈创作者的主观随意性的主张，从其哲学观念到某些作品的展示，也与我们所尊崇的能动的唯物论的反映论的基本观点存在距离，其中的有些怪诞之作确实很难使人欣赏。

不可否认，在现代舞发展的历程中，出现过许多世界极的大师，举凡他们的成功之作，大都受到了人类文化传统精华的滋养，并深刻表达了对现实生活的感受和折射出时代的精神，而且自然地具有经典意义和传世性。这与他们自己所宣扬反传统、不遵循现实主义的创作法则，形成矛盾现象。不过，现代舞对于人体语言通用性表达方式的开拓，和最大限度地发挥人体表现力的科学训练体系，某些流派所提倡的对于社会问题的关注，无疑有助于舞蹈题材、体裁的拓展。在艺术上的反偶像崇拜和反模式化、雷同化，也激发了艺术家的创新意识和大胆探索精神。这恐怕是现代舞成为世界性现象的主要原因。

POP，顾名思义是群众中流行的通俗性舞蹈，而现代舞是舞蹈艺术家以个人体验为动因的创作型舞蹈。二者的基本功能、形式感和传衍方式，无共通处。不过，它们兴起的时期比较接近，都与古典艺术的概念绝缘。英文的“MODERN”一词，通常确实是现代之意。

大师爱格妮斯·德·米尔的专著《美国的舞蹈》中，久巴占一席之地。这位黑人舞星，所以会受到被称为“美国舞蹈第一夫人”的艺术大师的青睐，不只是因为他的舞艺超群，更重要的是由于他的成功，开辟了美国流行舞蹈的新纪元，是美国舞蹈发展史中不可忽视的现象。

是的，在美国特定文化背景下，从黑人文化中衍生出来的流行舞蹈，在其舞蹈史发展中，具有特殊地位和作用。爱格妮斯对它的科学评价，表现出了艺术大师令人钦佩的见地和胸怀。

当时的美国纪事、评论对久巴的舞蹈有这样的描述：“……单腿滑步，双腿滑步，切步，横切步，转眼珠，跪转，忽然好像把腿肚子转到了前面，用足尖和腿后跟旋转，似乎毫不费力，只见手指在敲铃鼓，好像是两条左腿在舞蹈，两条右腿，两条木制的腿，两条充了电的腿，两条有发条的腿，各种类型的腿，又好像根本没有腿……”

多么生动的描述。我们仿佛已经看到了久巴精彩绝妙的舞蹈。依稀感受到那伴随着强烈鼓点，特定节奏型的充满活力、耀眼、壮观的黑人舞蹈。粗略考察，西方世界的各种时代流行舞与黑人舞蹈都有着割不断的渊源。由于美国的特定历史背景，黑人的艺术得以在这里顽强地发展、传衍。

当时处于奴隶地位的广大黑人，甚至没有权力直接表达自己的悲哀与愁苦。他通过自己的歌舞逗乐、闹腾……实际是内心愁苦的曲折表达。正如美国著名黑人作家保罗·劳伦斯·邓巴的著名诗作中有这样的诗句：“我们带着‘快乐’的面具，因为我们无权悲哀。”黑人的这种特殊的心理状态及其固有的文化传统和特殊的艺术才能，在他们的舞蹈中展现出特别浓烈的色彩和技艺。它有着与高贵艺术的典雅、规范形成强烈的对比的狂放不羁的特殊的形态，具有很强的感染力。即使对于黑人怀有很深偏见的白人，也很需要以这种舞蹈来换胃口以宣泄内心的感情。但是由于黑人长期被排斥于文明环境之外，他们的舞蹈中又具有某种感官刺激的基因，因此当这种舞蹈在酒吧、舞厅、咖啡馆……流传开来，必然掺入各种怪异的、强化感官刺激的东西。

西。我们通常所说的以扭胯的动作为特征的迪斯科，其实并非舞种名称，而是“放唱片的俱乐部”之意。也就是说此类俱乐部没有正式的伴奏乐队，只放音响。因此成本较低，它是处于社会底层的穷苦人作乐的地方。在生活的重压下，身心备受煎熬的人们，在一醉方休之后，狂歌狂舞，以性感与怪诞来宣泄内心的苦闷，其中不免留有一些艺术糟粕，而且不可能有严格的规范式样。

我国舞坛上形形色色的流行舞蹈的问题上，确实存在着截然不同的意见：有人视为异端，取鄙夷态度；有人又认为是时尚、新潮，盲目追随，良莠不分。其实，大都因为不知其所以然所致。

说起交谊舞的历史，我们甚至可以追溯到远古社会，那时的人类与现代人一样也有相互交流感情的需要，也就有了以此为目的的公众舞蹈。不论它的形式多么原始，就功能而言，也可看作是远古的交谊舞吧。

近现代从欧美兴起并流传到世界各地的以社交为目的，基本上在舞厅里跳的自娱性舞蹈。在舞者关系方面。它有着鲜明的形态特征，那就是：男女成双成对地相抱相拉而舞。所谓“国标舞”则是国际标准舞的简称，它是在交谊舞的基础上规范化、专业化、竞技化的产物。

在通称为交谊舞的领地里，又有着不同血缘的舞蹈家族。目前常见的有：华尔兹、布鲁斯、狐步舞、探戈、吉特巴等。

近、现代的社交舞，也是在文艺复兴时期有了较大的发展。它在发展历程中，从民间到宫廷，又从宫廷到公众舞厅，社交舞也随着场合、参与者及各种环境因素的变化而变化着。

但是，大量的华尔兹舞曲出在维也纳，而且奥地利也讲德语，因此有人认为维也纳是华尔兹的故乡，也是合情合理的。而美国人说它起源于美国的波士顿市，法国人又说这种舞蹈与法国的沃尔塔舞有直接渊源……

“华尔兹好像是一个有出息的后生，大家都争相与之认亲。”有人作了一个挺俏皮的比喻。

现在各国舞者的行进和旋转路线依然是圆圈。西方的旧礼教同样视男女相抱、双双成对而舞为不文明，因此，这种舞蹈由民间进入宫廷，流传起来有一个过程。法国大革命的影响，无疑加速了上流社会观念的转变，而一旦这种舞蹈被贵族、绅士阶层所接受，它的风格就趋于高雅化，再通过市民阶层在都市舞厅中流传则更加普及化。特别是有许多著名的作曲家写出了那么多优美动听的华尔兹圆舞曲，更促使了这种交谊舞长期享有舞会之王的声誉，流行至今经久不衰。华尔兹有快慢之分，慢华尔兹悠扬、从容。快华尔兹则更加飘逸、潇洒。

由于交谊舞是一种自娱性很强的舞蹈，不负担更复杂的内容和特殊的功能，又都是以男女双双相抱而舞为基本形式，上身和上肢的动作相对固定而且受到一定的限制，在这种情况下，显要动作必然集中在步伐上，节奏型则通过合拍而舞的舞步体现出来，这就决定了它与乐曲的形式紧密相关，舞名、曲名也由此而统一。

布鲁斯（BLUES）在英文中有悲伤、低沉的意思，它源于黑人布鲁斯摇滚舞，情调大都比较哀伤。但是现在舞会中常跳的布鲁斯并非黑人乐曲的原初形式，作为交谊舞，当然也不会是哀伤的，乐曲依然比较缓慢、悠扬。

狐步舞现已被规范整理纳入了国际舞系列。它最初出现在美国百老汇一位杂耍艺人的即兴表演中，他的名字叫哈利·福克斯，人们也就把他所创造

的舞步称作福克斯（FOXTROT 在英文中又有狐狸的意思），于是常常解释为模仿狐狸的舞步，用中文直译就成了狐步舞。福克斯自己万万没有想到一次表演中的即兴舞步，日后竟会风靡舞厅，流传至今。

拉丁舞，它已进入“国标舞”系列，并已整理成为一大舞种。它的诸多样式：伦巴、桑巴、恰恰恰、牛仔舞、头牛舞等大都兴起于拉丁美洲，所以通称为拉丁舞。虽然，它们各自有着不同的节奏型、舞步和动作，但是，由于拉美文化中的共通因素——黑人、本土、西班牙……艺术的混合体，因此，相互间又有着某种共性。大都比较热烈、欢快，节奏强烈鲜明，舞步灵活多变，显著动作大胯的摇摆扭动……与前面谈到过的舞蹈样式，有明显差异性。一看就知道，它是另一个舞蹈家族。它的流行过程，虽然经历了大面积的旅游传播——经过了美国的自由式传播和英国的规范性整理，其原初的特征依稀可见。那浓烈的热带情调，那富于性感的扭胯，那无拘无束的自由舞步……都令人感到耳目一新，与源于欧洲民间舞的交谊舞样式成鲜明对比。与东方人体文化的传统更是大相径庭，你感到不好掌握不足为奇。

伦巴号称为拉丁舞的基础，因为其节奏型、步伐、显著动作部位及其动作流程在拉丁舞体系中具有典型性。它发源于古巴，先流行于底层社会而后进入上层，之后又传到美国，传播与分布甚广。

几乎每种舞蹈都在美国流传开来，而后，在本世纪 20 年代初，英国皇家舞蹈教师协会将其中的主要舞种逐步规范，举办各种形式的培训班，逐步形成了世界公认的国际标准舞。近几十年来，“国标舞”风行全球，在我国也形成了“国标热”，并且正处于方兴未艾之势。但是，从世界趋势而言，由于国标舞过于规范，一般人难于掌握，比赛时要求十分严格，也缺少了自娱自乐的感受。

舞蹈从原始中走来，步入现代人的生活，步入辉煌的艺术殿堂，几乎总是伴随着动人心魄的鼓声。

我国人民跳舞时，不仅表现出对鼓的偏爱、对于鼓具的运用和对鼓舞的创造，更表现出特殊的才智。各个地区、各个民族都有风格不同的鼓舞：长鼓、扁鼓、腰鼓、木鼓、铜鼓、单鼓、小巧秀丽的江南花香鼓、体积等身的西北太平鼓……每一种鼓具都联系着一个古老的传说，每一种鼓舞都显示着民族的性格和审美特征。

每逢正月十五，陕北高原的腰鼓队总是十分活跃，从 6 岁的娃娃到古稀老人都不示弱，争先恐后参加腰鼓队。身强力壮的男子汉，就更要甩开膀子，舒展筋骨美美地敲一通，把四季农事的紧张、劳顿，敲到九霄云外，用隆隆的鼓声迎接来年的丰收。

安塞腰鼓不仅鼓点昂扬、规范，利于队列行进；手臂击鼓时甩动很大，舞姿造型和动作流程十分鲜明，而且舞步中的蹬、刨、踏、跺，力度很强，踢腿踹腿的幅度也很大。每逢元宵佳节，村民们爬房上树，争取特殊“包厢”观赏腰鼓队的舞艺时，那气势宏伟，走街串巷，竞技、献技的腰鼓队，踏着雄健的舞步，扬起的尘埃，几乎淹没了居高临下的观舞者的身影。

史料记载，明永乐年间（1403~1424 年）有法鼓活动，但始于何年已不可考。舞蹈由一面大鼓来指挥，鼓点单纯稳重。舞队排成两行，舞者每人双手各执镲、铙、钹、铛，面部表情而异常平静。双脚稳稳地直立着，只充分利用上肢动作，配合躯干的拧、倾、扭动、弯曲，来显示大线条的舞姿。尤以拴着红绸带的大鼓舞引人注目，感染力很强。舞蹈动作的套路很多，大都

以形定名。

如早期的大鼓舞动作，手臂不能过头，以示对前辈的尊重。颤步也比较柔和、悠悠然，以保持祭祀的气氛。如今歌舞内容由拜神灵而掺杂了谈情说爱，动作也自然有所解放，不仅手臂可以甩动过头，舞步也出现大踩大跳。人们把一年一度的跳大鼓当做全民族的欢庆节日、社交活动的重要组成部分，年轻人随着老人，踩着鼓点，颤动着身体，互相交流着，感染着，逐渐进入一种如醉如痴的状态，几乎忘记了时间的流逝。

舞具与人体相映衬，创造出了丰富多彩的景观：那少女手中的扇子、手绢，左右翻飞、开、合、抖、拧、推、拉、抛、接……有如花丛中飞舞的蝴蝶，田野里摇曳的稻浪，小溪中闪动的涟漪……那夜空下队队舞人手执彩灯，婆娑起舞，流水般的舞步走出各种图案，灯影也随之展现出瞬息万变的花样，真不知是不是天上的星星来到了人间在捉迷藏？至于那雄浑的狮舞，通过跌、滚、翻、腾、抖毛、搔痒……将那猛狮的一派威武和灵秀之气惟肖地表现出来，真难以置信那是两个小伙子共披一张狮皮，化人身为狮身的合力创造。而那翻江倒海、九曲回旋的龙舞，更显示出龙的子孙的群体意识和腾飞精神。

贵州省贵阳市郊永乐乡布依族聚居的罗更木村，全寨男女老少与龙结下了不解之缘、难舍之情。每逢春节，青壮男丁个个爱舞龙，老弱妇孺人人观龙舞。他们按布依族喜爱青色的习俗，尤爱舞青龙。最著名的是超级龙舞，龙头净高 1.6 米，宽 1.3 米，龙身长达 55 米，由寨内祖传工艺师精工细作，碧眼金鳞、气势逼人。他们吸收了汉族的风俗，又融入了本民族的创造，27 人共舞一龙，演化出懒龙翻身、舒腰出海、潜身穿腹、遨游东海、虎踞龙盘、藏尾倒盘等 10 多个套路，表现出布依族博大的胸怀和创造性智慧。

每逢佳节，便响起芦笙，成千上万的村民拥上芦坪，随笙踏拍起舞。在统一的节奏下，男女老幼又各有特点，一同沉浸在欢乐之中，一跳就是几天几夜，这是最普及的一种芦笙舞形式。除此之外还有竞技性很强的芦笙舞，吹奏芦笙和舞蹈的技巧都很高超，个人的即兴创造多，并以舞蹈来模拟鸟兽及生产劳动等。

它不仅和各民族的生活环境、风俗习惯紧密相关，而且反映出每个民族独有的智慧和情趣。当然，最终还是为了寄寓人的感情、心绪，丰富舞蹈的表现手段。

不少专业舞蹈家根据文字记载，追根溯源，试图在自己的创作中予以复现。80 年代末，从事民间舞蹈搜集、整理的专家们，意外地发现《火炼金神》——萨满跳神的原始风貌，竟得以在吉林省九台县胡家乡小韩屯奇迹般地保存下来。

《火炼金神》是石克特立萨满世代相传的舞蹈，多在寒冬季节专设的场地上进行。宽敞的四合院内，神斗高悬，香烟缭绕，绘有猛兽飞禽的幡旗林立，并设有长 20 米、宽 2 米的火地。上面铺满了燃红了的火炭。一派神奇、肃穆的景象。

《火炼金神》每每使身临其境者获得一种奇妙的艺术感受，甚至怀疑这一切果真发生在现实生活之中。其实，由于以极高的速度，于室外低温下，在微弱的火苗上奔跑，并不能伤及皮肉，却创造出了震撼人心的艺术效果。它不仅反映了原始自然崇拜的遗迹，也带有高寒地区的生态因素。

因欢聚、迎宾、情爱、祝愿之不同功能而有宋卓、乌卓、桑卓或央卓之

不同称谓。更因地域、服饰之差异而存在着或秀丽、或粗犷或腾跃飞旋之不同形态特征。由卓而发展、派生出来的谐——弦子，长袖舒展，温文尔雅，妩媚动人，有如迎风摇曳的杨柳。汉语所称的锅庄，实际是果卓的谐音，千百年来流传至今仍保留着“聚火集食，模拟禽兽，踏足为节，绕圈环舞”的相当规范的形式。舞蹈由缓而急，逐渐达到狂热的地步。舞蹈间歇中，老人们促膝谈心，青年人倾诉爱情……卓在藏语中有围圈及火热的意思。这种围火而聚，宰食猎物，欢歌狂饮之风，比较集中地反映着古代狩猎生活的痕迹。

同样的原始狩猎生活，在不同的民族中却有着各种不同的表现形式。如：新疆维吾尔族的刀郎舞，有拨开红柳、窥测野兽的动作。但此舞更注重于机智、英武的气质表现，而不模拟狩猎过程。而鄂伦春族舞蹈中既有骑射、狩猎动作，又有叙事性的传统歌舞。

不少汉族地区将春节、灯节期间群众性的舞队统称为闹秧歌、秧歌队。其中包括小车、旱船、高跷、狮子龙灯及各种民间杂耍。而狭义的秧歌，则指专以秧歌定名的舞蹈，其中又包括一个个具体舞目和综合起来的舞种等多层次概念，但是同是秧歌舞叫法又有所不同。如《地耍子》、《火凌子》、《扑伞》、《寸跷》等，其实都是北方地区的某种秧歌舞。

譬如我们常说日本舞、俄罗斯舞等。同样，秧歌也有东北秧歌、陕北秧歌、胶东秧歌……之分，各省也有以省定名的秧歌，并且有着各自鲜明的特征。如人们常说辽宁秧歌“浪”，山东秧歌“哏”，河北秧歌“逗”，山西秧歌“疯”，陕北秧歌“溜”。而细细考察每个省又有各种类型的秧歌，仅以山西为例，以地区定秧歌名称者有汾孝地秧歌、白店秧歌、霍县秧歌、洪洞县秧歌、宁武小秧歌等。以表演形式定名的则有：风儿秧歌、高跷秧歌、跑场秧歌、踩圈秧歌、八大角秧歌、武秧歌、软架子秧歌等。以舞具定名的又有：伞头秧歌、鼓子秧歌、旱船秧歌、大头人秧歌等。其中风儿秧歌十分有特色，男角儿头戴着特制竹圈帽儿，竹条末端又缀以红绒球盘于帽顶正中，竹圈可以有弹性地甩出收回，再敲起腰间系着的花鼓，一步一颤，帽圈随之伸缩、晃摆，形成了一种慢悠悠、颤巍巍的动律，十分有趣；而武秧歌则融武术、秧歌、戏曲于一体，用真刀真枪表演，十分勇猛、惊险；两者之间形成鲜明对比，一般人凭直观印象，很难想到他们同属于一个地区。都五花八门，形态各异。

尽管各种秧歌的形态特征各异，但是从组织形式到演出内容，却有不少内在的联系。它们大都以跑场开始，穿插有小场子、小戏的表演，内容有农村生活、男女情爱、历史传说等。最有意思的是，前面引的吴锡麟所说的那些花和尚、花公子、货郎、渔婆等角色行当几乎在许多秧歌队里都可以见到。可见秧歌的流传具有很强的继承性。但是由于各地区地理、风情、民族文化背景，甚至征战、天时等诸多方面的原因，在长期的发展中，各种秧歌又出现了明显的变异，并以鲜明的形态特征、集中表现出不同地区人民的性格特征，审美情趣等。少数民族的某些舞蹈中，也有些是与秧歌互相影响交融的产物。科尔沁草原上的安代歌舞，从萨满教中脱离出来后，即活动于田间地头，发展到盛大节日百人千人共舞安代，很像秧歌的活动方式。至于流传于萨力巴、乌兰召一带的呼图克沁。其表演套路、角色行当更与汉族秧歌队十分相近，不过仍留有米拉查玛的明显影响。凡此种种说明统称为秧歌的舞蹈包含着多么广阔的传播与分布区，多么丰富的内容和形式！多么复杂的分类状况！

第七章 舞蹈艺术长河

新的感受

人们对舞蹈的感受方式或许最缺少理性色彩。一般说来，舞蹈不易像文学作品那样直接提供一个足以效仿的道德楷模，或是伦理行为准则。而是给人以一种激发与呼唤，激发起对美的向往与追求。这种内心的冲动，最初似乎处于只可意会不可言传的无形状态，但是却可以直接付诸有形。

舞者既不能像画家那样操起笔和颜色来任意挥洒，也不能像演奏家那样通过心爱的乐器来表达心绪，舞者所能使用的工具只能是与生俱来的自身形体，从这个意义上说舞蹈家真是既富有又贫困。乐器与画笔可以通用或相互借用，却没有任何人能够借他人的身子来跳舞，哪怕只是几秒钟。画家在作画的同时可以观赏自己的艺术作品，音乐家在演奏时，亦可听到自己创造的美妙意境，他们的自娱与娱人方式具有相对的一致性。而舞者却难以真正看到自己全身心地投入舞蹈的状态。

舞蹈的这种独特的存在方式、表现方式，使它与人类的关系格外亲昵，几乎在人类演进为人之初始起，舞蹈便与人的生命活动同在。

舞蹈源于生活，又有别于生活，这个大概属于一般常识。但是人们似乎并不满足于这样的认识。一个司空见惯的现象是：我们很容易把簸粮舞与簸粮劳作区别开来，把机场送行与反映离情的舞蹈场景区别开来，把敌对双方的械斗与兵器舞区别开来……这说明从直观上判断一个人是否在跳舞似乎并不困难，但是言简意赅地说出同样是通过形体动作付诸实现的舞蹈，和日常生活动作之间的区别，却并非容易的事。

在巧妙配合的运行中完成形象的创造，它与日常生活动作相比较，当然也属于超常的人体动作。走钢丝既凝聚着动者——表演者的超越自我的精神力量，又激发起观者的兴奋与愉悦。这一切转瞬即逝——随着人体动作流程的结束，艺术形象旋即消逝，然而它的象征意味和感染力还会留给人们以回味。

舞蹈旨在最大限度地显示人体的特殊技能，从中获得一种自我超越的满足。尽管这类极高的技艺表演，出自超常的想像力——近似创造奇迹。但是它所展现的动作形象却更接近于生活模拟，既不追求变形，也不容纳抽象化。此外，表演走钢丝必须在格外冷静与审慎中进行，生怕闪失，一刻也不敢进入“忘我”的境界。

无论是专业舞人表演的艺术舞蹈或群众参与的自娱性舞蹈，舞者都十分投入。舞者运用鲜明的节奏、和谐的韵律、优美的体姿所构成的语言来表达内心蕴积的感情，从中获得自美意识的满足，并且把这种美感传达给观者。

就本质——内涵而言，舞蹈是情感的升华与迸发，杂技则是超常想像力的自我实现。人类的感情复杂多变——喜、怒、哀、羞……每一种情态都能通过舞蹈予以宣泄，而杂技却是取乐的艺术，它是与缠绵悱恻的悲剧很难结缘。

“以人体动作为媒质的舞蹈形态，至少可以提炼出三个典型特征：内在的韵律感；外部的节奏性；人体各部位动静格局交替运动的和谐性……”

舞蹈动作源于生活，又经过了加工、提炼、选择、组织……而达到超常化的特征。每种舞蹈似乎都有着经过长期传衍而积淀下来的相对稳定的形态

特征——动作体系。正是凭借于此，不同的人跳着不同的舞，实现其抒情达意的目的和审美效应。我常常感到此中包含着舞蹈所不可或缺的重要特性。

东西方艺术家编出的故事，以同等震撼心灵的力量描述着艺术自身劳动的艰苦的卓绝。康·巴乌斯托夫斯基说：“我们文学艺术工作者，用几十年的时间来寻觅它们——这些无数的细沙，不知不觉地给自己收集着，熔成合金，然后再用这种合金来锻成自己的金蔷薇——中篇、长篇小说或长诗。”

同样，金珠儿劳其终生，一滴一滴地储存乳汁与甘露，有如艺术家艰苦的生活积累和刻意的技艺磨炼。

与其他姐妹艺术相比，舞蹈艺术中的“甘露”似乎最难采集，因为它无物可假，只有自身的形体。

一切的一切像梦一样地消逝了，自从开始了专业舞人生涯的那一刻起，天才便不翼而飞。我惊异地发现自己甚至连站立都要重新开始。

是的，学习舞蹈的第一课，就是克服人体自然站立时的松懈、弛散，要使头顶到脚跟维持于同一直线——重心取中，身体各部位的幅度、力度、速度超常化的训练，必须建立在这样的站相的基础上。而学习这粗浅的第一课时，甚至连呼吸都会变得不顺畅。

孩童时期跳舞时的自美自信和随心所欲的创造力，就此离我而去，单调、枯燥的动作一遍遍地重复，似乎永远也没个头，几乎没有一个动作是自然而然、舒舒服服地学会的，几乎没有一天不是在教练严格的训导、纠正下，小心翼翼地体会动作的要领，却难以得到一句满意的评价。

每当想起那可以收怀入袖、肢体柔软的婵娟，或是扬袖飘舞似乘风飞去的赵飞燕，我真是钦羨不已，为什么我跳离地面一寸都是这样难？舞蹈大师们的所谓的“用心灵去舞蹈”，“用舞蹈去说话”……那似乎是一个遥远的梦境啊！

为了追求那遥远的梦境，一次次地激起我难以遏制的狂热，却又是在一种十分清醒的景况下经历着，惟其清醒才更加苦涩。

我常在舞蹈时清醒地感到两个自我的存在：一个在跳，一个在审视。技巧要领、动作规范像一根紧箍咒似地纠缠着你，很难摆脱，无法忘却。对于舞蹈运动规律的审美认知，竟然成为束缚舞魂的一条绳索！我当然懂得这未脱学子气的舞蹈是不完美的，由此而陷入了深深的痛苦。

我也确曾有过彻底投入忘我境界的体验，然而脱离了支配自身形体的自觉意识，往往是规范与分寸感的失控，甚至带来更严重的后果——舞台事故。

每种舞蹈都以其简洁的语言体系——韵律特征、体姿造型，给人以鲜明的直观感受，表现出各个民族的心理特征、审美情趣以及与此相关的自然、社会生态。每学习、掌握一种新的舞种，几乎都要重塑自身形体。品种繁多各具特色的舞蹈啊！

专业舞人的真正悲剧在于，当你的形体充满青春活力、具备着最大限度的可塑性时，你不一定真正懂得黛尔勃西荷拉世界的奥秘。

每一个瞬间稳态的体姿造型，都应该是一具完美的人体雕塑精品，放在任何背景下，经得起从任何角度去观赏、品味——那是喷涌着的感情的凝聚。

当观众与评论家的赞美确曾给我带来了情人幽会般的欢愉与激动，我却很快地发现了自己真实的舞蹈的斑斑瑕疵。我们心自问：难道我苦苦求索的舞境，就是如此这般吗？我不甘心，于是重又激起新的狂热的追求。

我突然感受到，我心中的舞蹈，恰似永远追求不到的情人，他是那样完美，却可望而不可即。于是，我毅然结束这“苦恋”的历史——退出舞坛，义无反顾，无怨无悔。

我只能简略地重复你的情人的形象，还有谁能超过苦苦求索着的专业舞人的审美理想？我沉默着，以期待的目光望着你。

璀璨的精品

50年代演遍了全国的著名舞目《荷花舞》。它首演于1953年，流传至今经久不衰，1994年，被确认为“中华民族20世纪舞蹈经典作品”。这个舞蹈取材于陇东、陕北一带流传的“荷花灯”，原初形式就很富于浪漫色彩：舞者着特制长裙式的“荷花筐”，上面插着4朵荷花灯，走动起来有如荷花在水上飘动，很是喜人。一般在元宵节灯会的广场上表演，以走队形为主。或许是出于东方人对于荷花的特殊喜爱，或许是“荷花灯”别具一格的表演形式有着强烈的吸引力，先后曾有许多艺术家选取这一民间舞素材进行加工创造，如欢庆新中国成立的《人民胜利万岁大歌舞》，就有一段《荷花灯》舞。

远古时期的傣家人就把孔雀作为一种吉祥物加以崇拜。又由于傣族聚居的西双版纳、瑞丽等地盛产孔雀，人们很容易观察它，熟悉它，因此，传统的孔雀舞有许多模仿孔雀的动作。大概由于动物世界雄性孔雀更美丽，也由于宗教、习俗等多种原因，傣族的传统孔雀舞由男性表演，以独舞居多。舞者身背沉重的木架，上面扎着许多羽毛，为的是模拟孔雀开屏那最美的瞬间。沉重的道具束缚了手臂的动作和体姿的完美展现，男性的舞蹈又存在刚健有余、优美不足之感，这引起了艺术家的变革、创新的欲望和尝试。

《荷花舞》与《孔雀舞》的编创者，既对民间流传的舞蹈素材进行了深入的采风学习，又置身于50年代初期和平、幸福的大环境中，被那一派欣欣向荣的景象所深深感染着，因此在他们的作品中，寄寓了强烈的歌颂美好生活的感情和新时代气息，也正是在力图表现新的时代精神的追求中，实现对于传统形式的突破。

我感到，舞蹈展现的不是特定的人物偶然发生的故事，而是一种人生哲理。人们往往会被什么东西束缚着，压抑着，禁锢着，为了挣脱它而苦苦挣扎。挣脱的过程会很艰难，有时甚至要付出很高的代价，但是，一旦挣脱，却不一定能尽情地享有解放。真正的解放必须实现自我更新和自我超越，否则就会像那位姑娘那样不由自主地回到原来的“牢笼”中去……

你看过一部以芭蕾舞演员生涯为主题的电影《红菱艳》吗？若直译原名应是《红舞鞋》。这是一部悲剧作品，宣扬艺术与爱情不可两全，或许绝对化了一点，但是贯穿于整个影片的对艺术的虔诚信念与狂热的追求，却是十分感人。

这是19世纪末20世纪初驰名世界的著名芭蕾舞大师芭芙洛娃的一个真实故事。

芭芙洛娃在旅欧巡回演出乘轮船赴伦敦途中，患肺炎不治身亡。令热爱她的观众哀痛异常。人们聚集在剧场，怀念着这位将芭蕾舞种洒向世界的伟大的舞蹈家。忽然，剧场里响起了悠扬而略带哀伤的音乐——竖琴陪伴下的大提琴奏出如泣如诉的旋律，一支追光在舞台上流动着，似乎依然照射着芭

芙洛娃的身影……

当时，人们期待观赏的就是今天大家所熟悉的芭蕾经典舞目《天鹅之死》。由著名芭蕾艺术家、革新家福金专门为芭芙洛娃编创的。

《天鹅之死》是芭蕾独舞，《小溪、江河、大海》是中国舞的群舞。它们所显示的直观形象截然不同，却同样引发起我们对生命的体味和对自然规律的哲理性思考。这种感受方式，如我们在开篇中提示过的不具浓厚的理性色彩，却留下了可意会难以言传的深刻印象。

这使我们想起祖祖辈辈生活在黄土地的父老乡亲——我们民族的脊梁。一群穿斜大襟布褂子、窄脚裤的婆姨们，她们随着那群汉子，脚踩在同一块土地上，一样的心律，一样的动律……

与 50 年代明丽、清新的舞风相比，它以更加夸张、变形的体姿，鲜明、强烈的节奏和跌宕的层次，反复铺陈的结构形式，追求更强烈的直观效果，如果孤立地审视某些动作形态，或许并不符合常规性的美感，但是，正是在人体超常化的变形中，使人感受到一种动人心魄的精神力量，一种雄浑、粗犷的美感。它更接近于当代人在高强度、高速度的生活节奏下的强化感观刺激的审美追求，也反映了当代人冲破历史负荷变革现实的强烈愿望——不满足于对生活单纯的美好遐想。

《黄土黄》虽然也是取材于传统民间舞的作品，但它的加工方式与《荷花舞》、《孔雀舞》显然不同。前者更注重民间舞的固有特征，希望表达原生形态试图表达而未曾达到的更高的审美追求。后者则更鲜明地体现出创作者的主体意识，把自身对生活的思考融于舞蹈形象之中，所取材的民间舞，只作为创作元素。

钢琴协奏曲《黄河》则是原作抽象和音乐化——强化了表现性基音，舞蹈《黄河》使这一作品实现了又一次的媒质转化：人体动作的直观性效果，使它更加具象化，贴近生活形态。但是舞蹈的抒情性、空灵感等本体特质，又赋予这一作品强化情绪的铺张与升华的可能性，这个作品正是充分发挥了舞蹈本体的特殊优势而更具感染力。

《黄河》是以与音乐作品的曲式相对应的组舞结构形式来展现的。它的巧妙之处在于这种对应不是表面化的，图解式的，而是紧扣住原作的音乐动机的发展、铺陈，从情绪上予以对应性的宣泄。

大型组舞《黄河》，与其音乐基调相符，运用了更加现代化的手法，并且不拘泥于某个地区的民间舞形式，以变革中的中国舞语言体系作为基础，大胆而又审慎地掺糅了现代舞技法，拓展了形体运动的自由度——把舞蹈动作的幅度、力度、速度，舒缓与跳荡，柔韧与刚烈，细腻与粗犷发挥得恰到好处。当一幅幅流动的人体画面，以各种节奏型交替展现，使人感到它既近似中国画的大写意，又像质感凝重的油画。

大型组舞《黄河》的成功，向人们展示舞蹈艺术的深刻性与震撼力，它完全可以与其他姐妹艺术并驾齐驱地展现自身独特的魅力，而非某种世俗观念对舞蹈所执有的偏见——不过是小摆设，表现不了深刻的内涵。

舞剧，顾名思义，是以舞蹈来展示戏剧情节的一种比较复杂、高级的艺术形式。所谓复杂，是指它是多种艺术形式的有机结合；所谓高级，因为它是舞蹈发展到相当历史阶段，高度专业化的产物。这并不意味着一切舞剧都优于小型舞蹈，就像长篇小说不一定优于千古流传的五言、七绝诗一样。

从事新舞蹈艺术的先驱们曾自 20 世纪 30 年代起就进行过这方面的探

索，也曾在一一定的范围内产生过社会影响。但是，真正舞剧的兴起，是 50 年代新中国建立以后。这或许是因为舞剧需要更强大的经济后盾，需要较高的投资。它是高度发展的剧场艺术，必需有现代化的剧场；庞大而稳定的有较高专业水准的综合性演艺队伍；此外还需舞台美术的物质和技术力量的紧密配合。只有在安定而发展中的社会条件下才可能具备以上这些条件。尤其是移植外来的艺术形式，更需付出相当的实验性代价，新中国欣欣向荣的社会生态环境，具备较优越的条件，孕育新舞剧艺术的诞生发展与成熟。

从近期被确认的 20 世纪经典作品的舞剧来看，恰恰代表了不同时期、不同风格和样式的舞剧。

70 年代末首演，并立即引起轰动的《丝路花雨》，被公认为民族舞剧的又一个里程碑。它的出现正值十年浩劫、百花凋零后的文艺复苏期，它的轰动效应也与这一特定时代背景有关。

舞剧讲述了丝绸之路上的一个传奇故事：画工神笔张与女儿英娘相依为命，并与波斯商人奴伊斯患难相助。神笔张一家被恶霸所害，弄得家破人亡，最后，英娘在波斯商人奴伊斯的巧妙帮助下，铲除了恶霸，共同唱出了一曲丝绸之路上的友谊的颂歌。

从结构上看，给人以强烈的耳目一新之感。主要是舞剧以敦煌壁画上那些特征鲜明、魅力无穷的乐舞图为依据，在深入考察、研究唐代文化和敦煌学的基础上，在这部舞剧中以豪华的舞美装置，色彩斑斓，绚丽多姿的舞蹈，以及气势恢宏的舞台场面，鲜活地再现了盛唐时期的人文景观，文艺复苏之后令人耳目一新的丰厚的艺术满足感，给人以极大的审美享受。根据壁画而再现于舞台的著名反弹琵琶舞姿，由于这部舞剧而广为流传，成为富于典型东方美的人体造型。那宏大的乐舞场面，更使人感受到华夏文明的灿烂、辉煌，激发了我们无限的民族自豪感。以赵之询、刘少雄、张强、朱江、许琪、晏建中组成的庞大创作组，为我国民族舞剧的发展写下了重重的一笔。

《阿诗玛》是上演于 90 年代的少数民族舞剧。这是根据彝族的民间传说和同名长诗创编而成。凡是到过风景胜地石林的人，多少都会从那象征着阿诗玛的石像，联系那流传甚广的传说而浮想联翩。加之，在舞剧问世之前，早有同名电影放映，阿诗玛的故事几乎家喻户晓。或许，这给予了编导以更大的自由，摆脱了讲故事的模式，在舞的世界里驰骋。

没有拘泥于民间传说或长诗原作的情节，而是沿着牧羊人阿黑、头人的儿子阿支都爱上了美丽的阿诗玛这一爱情矛盾，深入挖掘不同人的人性本质，并把心灵的可舞性淋漓尽致地发挥出来。作者不希望使人对于阿支最终放水淹死这对恋人的恶行有脸谱化、标签式的感受而希望作为人性善恶冲突的反映。在展现情节的过程中，有许多具象与抽象有机结合的场面，既不令人费解，又避免了简单化的表意性。每个板块都有明确的基调性色彩，分别以蓝、红、黄、绿……所概括，这些色彩基调正是人的感情世界的浓缩，并以同色调的风格浓郁的民族舞蹈为载体，尽情挥洒。

第八章 芭蕾经典赏析

芭蕾艺术欣赏入门

1. 芭蕾是规范的艺术

世界上任何一门艺术都有它自己的规律。比如，你要简单地了解什么叫角球、越位、点球等才能大致看明白现代足球的比赛。看多了，爱看了，就会逐渐从外行变为内行，甚至变成一个真正的球迷了。

要学会欣赏芭蕾艺术，同样也要多少了解一些芭蕾基本知识，多看几场演出，或多听一些录音，多看一些录像，那样你也可能会成为芭蕾舞迷。那么芭蕾到底有哪些基本特征呢？这里我们可以把它们简单地归纳为开、绷、直、立、轻、准、稳、美八个字，这八个字可以说是每个芭蕾演员的基本功，是必须掌握的技巧，也是我们欣赏芭蕾外在和内涵美时必须明白和了解的要领。

开。是指腿的外开性，也就是要把腿从大腿根处向外转开到最大限度。这既是芭蕾的基本美学特征，也是人们从人体构造出发逐步研究出来的科学成果。人的腿向外转开后可以大大增加它的空间活动范围，能做出在正常情况下根本做不出来的许多动作。比如，在上身保持与地面垂直的情况下把腿向旁抬到 180° ，而在正常情况下腿只能抬到 90° ，芭蕾中有五个脚的基本位置，它们都是以上开为前提的，如图1~2。

因此许多芭蕾演员“染上”了一种职业病，走路有点像卓别林，脚向外撇，呈大八字。

绷。是指要绷脚，最好使脚面能凸出来，以增加脚形的美和脚的表现力。同时绷脚的练习能增加脚腕关节的力量和灵活性。比如在跳跃动作中两只脚在离开地面时都要绷得非常直，非常尖，使整条腿的线条显得非常漂亮，非常流畅。这与体操和跳水运动员的脚的要求是一样的。

直。是指主立的腿（支撑腿）和伸出的腿（动力腿）的膝盖要伸直。换句话说就是把两条腿的肌肉拉长到最大的限度。以芭蕾最常见的舞姿——第一阿拉贝斯克为例（见图2，右腿支撑腿）要尽量向外转开，膝盖伸直，左腿抬到后面 90° ，也要尽量向外转开，膝盖伸直，如图3。伸直膝盖主要是为了使芭蕾中的许多舞姿达到舒展、长线条、完美的视觉造型。这里所说的伸直，还可参阅第二、三、四阿拉贝斯克舞姿的插图，如图3~6。

立。是指身体要直立、挺拔，并把身体重心准确地放在两条腿或一条腿的重心上。要求演员收腹、展胸，绝对不能撅臀部或驼背。演员身体形态或身体重心的不正确都会影响各种舞蹈动作和技巧的准确完成。

轻。是指跳舞要轻盈、自如。比如在做跳跃动作时，推地和落地最好不要听到什么声音。同时舞起来要轻松自如，即使演员很用力、很累，也尽量不要让观众看到和感觉到。

准。是指准确完成每个动作和舞姿的规格要求。比如芭蕾中手臂的移动是有严格规定的路线的。即使在做高难度的技巧时也要求演员的手臂严格按规定的路线走动，绝不能乱了方寸，乱动胡挥。又如芭蕾男演员经常做的空中转两圈（ 720° ）的技巧，它要求演员从准确的五位起跳，完成空中 720° 转体后又要准确地落到五位上。这也就是我们常说的做动作要干净、准确。

稳。是指动作要做得稳健扎实。比如芭蕾中有许多旋转动作要求演员在旋转时保持好稳定性，结束旋转时也要稳稳地停在一个舞姿上。如果演员转动时东倒西歪，停的时候也没有停稳，那这个旋转动作不但不是美的，而且是失败的。又如女演员需要经常在单腿脚夹舞姿上停一会儿，那么如果她还没有停稳就掉下来，也会破坏观众美好的印象。

美。是指跳舞要美，一举一动，每个舞姿造型，每个动作的过程都要美。芭蕾是时间和空间的艺术。它既像时间艺术——音乐那样受时间的制约，又像空间艺术——雕塑那样占有一定的空间。同时它又是一种视觉艺术，有很强的观赏性。因此可以毫不夸张地说芭蕾是一门对美要求最高的艺术，也是人类迄今所创造的最美的艺术。

要在最美的艺术中达到比较高的境界当然不是一件轻而易举的事。从这个意义上来说芭蕾也是一门非常残酷的艺术。人们一般都认为跳舞很开心，蹦蹦跳跳，轻松快活，实际却不然。由于芭蕾对演员的身体要求很高，所以选材非常严格。我国的芭蕾专门学校一般招收9~11岁的孩子入学，要求他们身体匀称、细长、头小、颈长，软度好，外开性好，脚面高，四肢长，腿形漂亮，臀部小，外貌可爱，漂亮等等。甚至要了解他们的父母身材高矮、胖瘦来作为预测学生今后成长的参考。即使每年在全国范围内的招生也很难找到20个理想的苗子。

学生进校后要经过7~8年的严格训练才能初步成才。其中最优秀的再继续上2~4年的大专或本科课程才能成为独舞演员。在这10年中他们不知要流多少汗水和眼泪，甚至付出血的代价（练脚尖时经常要磨破而出血），穿破多少双练功鞋，几千次、几万次地重复做同样的基本动作才能展翅飞翔，把芭蕾的美奉献给广大观众。因此芭蕾艺术是繁重的体力劳动与高度脑力劳动的结晶。

2. 芭蕾是技术性很强的艺术

任何艺术都有它自己的技术、技巧，然而芭蕾的技术、技巧被世人公认为难度最高，也是最难练的。比如芭蕾女主角经常要完成的原地32个挥鞭转。她在单腿脚尖上要连续转32圈，另一条腿要连续做32次挥鞭似的动作。在转的过程中脚尖着地面积只比5分的硬币稍大一点，而且一点也不能移动地方，还要做得很规格，很美。这个技巧的难度之大可想而知了。

芭蕾的技术、技巧包括旋转技术、跳跃技术、脚尖技术、控制技术、双人舞托举技术等。一个出色的芭蕾舞家要全面掌握这些技术，同时还须具备很高的艺术素质，如音乐感、舞蹈感、表演感，不能只顾技术而忘了艺术，也不能强调艺术而没有技术，在完成高难度技巧时还不能留有紧张的痕迹，这实在是很难很难的。我们在欣赏芭蕾舞时也可以注意到演员完成技术、技巧的熟练程度和水平，并依此来评价他们技术和艺术素质的高低。很显然，如果演员做动作失误多，那么他的技术水平不过硬，或者演员动作完成得很好，但跳得很木，又不会表演，那么他的艺术素质就比较差，缺乏艺术细胞。这些问题一般观众在欣赏中是比较容易发现并做出正确的判断的。

3. 芭蕾是一门多媒体和综合性的艺术

芭蕾艺术是集舞蹈、音乐、文学、戏剧、美术等于一身的综合性艺术。这在很大程度上能帮助我们欣赏和理解它。许多芭蕾舞剧是根据文学名著或神话故事、传说改编的，而这些文学名著或故事大家也都比较熟悉。因此观众较容易看懂这些舞剧的戏剧情节。即使是自己不甚熟悉的舞剧，演出之前

在剧场一般都可以买到节目单或说明书，我们只需花三五分钟看看说明书也就可以大致了解舞剧的内容。另外，舞剧的布景和灯光也可以帮助我们了解剧情发生的环境和时间。比如，剧情是发生在茂密的森林中还是在美丽的花轩里，是在舒适的家中还是在硝烟弥漫的战场上，是在清晨还是在深夜，是现代还是古代等等。演员的服装和化妆也能提示我们人物形象是中国人还是外国人，是王子还是农民，是黛玉还是鸣凤等等。而舞剧音乐中各种人物的主题旋律和情绪变化，更是能为我们提供丰富的感性材料，启示我们更深刻地理解剧情的发展、人物的情绪起伏变化和他们之间的关系。《天鹅湖》中的王子有他自己的音乐主题旋律，白天鹅奥杰塔也有她自己的音乐主题旋律。当我们听到这些旋律时就会知道他们即将出场。而这些主题旋律时而温柔抒情，时而焦急不安，时而高亢悲壮。通过这些变化我们就能捕捉住主人翁内心情绪的变化，把握住戏剧情节的脉络。又如《天鹅湖》第四幕中有一场叫《风暴》。作曲家通过急速起伏的音乐创造出风暴的氛围，舞台上的布景和灯光更增添了这种危急的气氛，有如我们置身于天鹅湖畔的暴风雨之中与王子和奥杰塔一起经受一场严峻的考验。这样通过视觉和听觉的各种感受，我们便能更加深刻地理解和体会这一悲剧性的场面。

正因为芭蕾是一门多媒体的、综合性的艺术，所以，从某种程度来说它与音乐、美术相比就更容易理解和欣赏。因此，我们的青年朋友大可不必把芭蕾视为一种高深莫测、神秘飘渺的艺术望而却步。

4. 芭蕾是长于抒情拙于叙事的艺术

任何事物，包括艺术都有它的长处和短处。芭蕾（包括其他舞蹈）是最能表现情感、善于抒情的，但它又是最不能直接表现某种思想或者直接叙述一个故事的艺术。比如我们无法用舞蹈直接说出“我热爱自己的祖国”这一极简单的思想，而只能通过舞蹈把对故乡土地的眷恋，对祖国山山水水、一草一木的深情间接地表达出来。这也许是人们在欣赏它时会感到有些吃力的原因。我们每个人在欣赏芭蕾时就如同听音乐、看戏剧、读文学作品那样，也都可以来参与它的创作过程。一个芭蕾作品首先要由编导进行创作，即经过一度创作。舞蹈演员要通过排练和演出在实现编导意图的基础上进行二度创作。而当编导和演员把作品展现在观众面前时我们便进入三度创作阶段，即在接受从舞台上传递的信息的同时借助于自己的生活经验感受和想像力尽情地自由发挥。重要的在于参与，重要的在于你得到了一次艺术享受、美的熏陶和精神上的满足。我们用不着强求自己成为一个无所不知的芭蕾舞迷，不过我们也相信只要你能多看几次芭蕾舞就一定会迷上它，因为芭蕾是最美、最崇高、最富有魅力、最能让你心旷神怡的艺术！

芭蕾精品欣赏

1. 圣诞童话《胡桃夹子》

每年圣诞节来临之际世界上几乎所有的芭蕾舞团都要连续上演几十场著名的芭蕾舞剧《胡桃夹子》。这是柴可夫斯基芭蕾三部曲中的最后一部。

舞剧以音乐序曲作为开头。它表现的是无忧无虑的儿童世界。让我们回忆一下自己的金色童年，以便与紧接着转入成长过程中不可少的斗争与考验作一个形象的对比。

大幕拉开后舞美设计先把我们带到大雪纷飞的圣诞之夜。灯光效果把雪

花打到一块纱幕上。一组组客人冒着鹅毛大雪去参加女主人翁玛莎家的圣诞晚会。每组客人的舞蹈形象都有它们自己的特征，同时每组客人中的小孩与大人的动作也有明显的区别。这样一开场就向我们展示出一幅生动鲜明的舞蹈交响画：有大人拖着正在吵架的女孩子；有贵妇人毫无表情地跟在几个正兴高采烈地“骑马”的男孩子后面；有几个长舌妇一边走一边咬耳朵搬弄是非；有大腹便便的老头用碎步紧跟着自己那高傲的夫人；有骑士风度的男人迈着鹤步伴随着他们那缓缓行走着的丰满的妇人……。最后一个神秘的人物上场，他身穿黑色燕尾服，手里抱着一个红色的娃娃——胡桃夹子。原来他是玛莎家的老朋友，也是一个玩具制造大师。他叫德罗西里梅斯特尔（简称为德氏）。顷刻间就突出了德氏的形象，同时又强调了他的神秘性与多义性。德氏虽然是舞剧中继玛莎与胡桃夹子之后的第三个主要人物，他很善良，也很爱玛莎，但绝不去溺爱她、宠她，相反给她设置许多障碍、困境和考验，有意让玛莎经风雨见世面，在斗争中锻炼成长，去赢得自己的爱情和幸福。从这个意义上来讲德氏给中国的许多望子成龙，整天围着“小皇帝”转的父母树立了一个好榜样。

纱幕起后人们看到玛莎家的客厅。客人——大人和孩子们逐渐站满了整个舞台，兴奋地等待着圣诞晚会的开始。这时第二道纱幕拉开，舞台后区的正中树立着一棵圣诞树。

圣诞晚会正式开始了。先有男孩子们手握马刀，“骑”着马跳一段舞蹈，然后女孩子们抱着洋娃娃跳一段轮舞。玛莎始终与自己的小朋友们在一起欢跳、玩耍，最后她在女孩子群舞的伴奏下跳起一段独舞。接着大人们上场，在玛莎父母的带领下跳起小步舞曲。此时德氏打扮成一个魔术师的模样——头戴高帽，脸上加了一个假面具突然来到客厅。

音乐主题形象及其各种节奏、音色的变化，使德氏的舞蹈显得更加神秘，更加怪诞，更加令人恐惧，形成一种孩子们又好奇、又不敢接近他，同时又不得不顺从他的一种不可抗拒的魔力。这时德氏神不知鬼不觉地变出一个木偶屏风，并开始表演木偶戏。然后他又变出两个真人大小的男木偶，给他们上弦，让他们舞起来，而他自己不时地给他们纠正移动的方向。木偶的舞蹈结束后德氏走到了屏风后面。这时两只红色的胳膊像火苗一样从屏风后面伸出，接着两个穿红黑相间的紧身衣服的男女小鬼从幕后跳出来，开始跳他们的一段鬼舞。编导用侧滚翻、旋转和跳跃的动作塑造了男女小鬼互相挑逗玩耍的形象。第一对玩具木偶的舞蹈暗示着德氏制作玩具的职业，男女小鬼的舞蹈则表现了他的神秘、极富魔力的性格特征。

接着音乐中出现了柔和、温馨的旋律。德氏摘下假面具，变成了一个善良、可亲的人。玛莎和她的弟弟弗兰兹拽着德氏的袖子请求他继续变魔术。德氏拗不过他们，于是把他带来的胡桃夹子玩具送给玛莎玩。这个玩具又丑又笨，以致当他跳舞时，德氏还得扶他一把，否则他就要倒地。然而玛莎一点也不嫌弃他的丑和笨，相反，很同情、喜欢他。玛莎、弟弟、胡桃夹子和德氏一起跳4人舞，形成一个完整的、复调性的情节舞：德氏向孩子们展示胡桃夹子并不断地扶着他，给他纠正动作；胡桃夹子此时只是毫无表情地跳木偶式的舞蹈；弟弟在一边学着胡桃夹子那笨手笨脚的动作讽刺他；而玛莎却对他爱不释手，高兴地围着他转来转去玩个不停。但是调皮的弟弟最终把胡桃夹子给搞坏了。德氏揪着弟弟的耳朵把他赶走，玛莎却跪在胡桃夹子身旁伤心落泪。在温柔动听的摇篮曲旋律中玛莎与德氏把胡桃夹子抬到沙发上

开始给他“治病”。这时弟弟又领着几个孩子戴上假面具来吓唬玛莎。这里编导有意在玛莎与弟弟之间进行对比：姐姐由衷地喜欢外表丑陋的胡桃夹子，弟弟却讨厌并耻笑他；姐姐可怜同情被弄坏的胡桃夹子，弟弟却幸灾乐祸地继续搞他的恶作剧。通过对比，更加突出了女主人翁善良、仁爱的性格特征。

最后大人们手里拿着大啤酒杯跳起德国古老的格罗斯法尔舞。圣诞之夜的晚会结束了。纱幕再次落下，外面仍下着鹅毛大雪。客人们又跳着过场舞蹈返回各自的家。此时他们个个显得很疲劳，无精打采。只有走在最前面的德氏看上去比较精神，甚至有些得意，因为他知道玛莎开始长大了，开始懂事了，所以这对音乐中又出现了象征着玛莎疼爱、同情胡桃夹子的摇篮曲旋律。

紧接着音乐中出现了焦急不安的音调。玛莎穿着睡衣，手里拿着蜡烛独自来到已经熄灯了的客厅来找她的胡桃夹子，她把他紧紧抱在怀里，好像要用自己的身体去温暖这个可怜的娃娃。

午夜的钟声响了。德氏又一次神秘地出现在玛莎面前。他的舞蹈变得更加怪诞，好像一只大鸟拍打着翅膀，围着抱着胡桃夹子的玛莎跳来跳去。玛莎有点害怕地跳到沙发上。这时德氏手一挥，那棵圣诞树开始长高、长宽。挂在树上的玩具娃娃纷纷从树上下来，其中有中国、印度、法国、俄国和西班牙的5对娃娃。德氏又走到台中弯下腰做了几个神秘的手势，于是从地下喷出冒烟的火光，在烟雾之中出现了鼠王，他头戴王冠，身披紫色斗篷，恶狠狠地跳起舞来，大显淫威。德氏又挥手招来一群灰色的老鼠，娃娃们怕被老鼠吃掉，吓得挤成一堆。正在这紧要关头，德氏又挥手召来一群铅质娃娃兵，而他们的指挥官正是胡桃夹子。他率领铅质娃娃兵投入了战斗，好像要不顾一切地保护玛莎和各国的娃娃们不受老鼠的伤害。几次交锋后，眼看鼠王和他的队伍就要打败胡桃夹子了，此时的玛莎终于战胜了恐惧，奋不顾身地冲上前去，将手中的蜡烛掷到鼠王身上，赶跑了老鼠队伍。其实这一切都是德氏幕后操纵的，为的是让玛莎经受一次严峻的考验，此时他已达到自己的目的，便终止了战斗。娃娃们围着倒在地上的胡桃夹子。胡桃夹子用双手捂着脸慢慢抬起头来。当他打开双手时面具已经没有了，丑陋的娃娃变成了一个年轻英俊的王子。娃娃们用手指着玛莎，告诉王子是她救了他。玛莎经过一场生与死的考验好像长大了，成熟了。两个人跳起一段抒情的慢板。胡桃夹子衷心感谢玛莎的救命之恩，而玛莎似乎也敬慕王子的勇敢无畏的精神。这是两位年轻主人翁萌发爱情的双人舞，他们向往着未来，向往着幸福。在他们的双人舞结束时客厅的墙壁突然消失，展示出一幅冬天的风景：白雪茫茫，一片银色的世界，远处有几户人家，舞台中央仍树立着那棵圣诞树，不过它正被皑皑白雪所覆盖，而且变得非常高大。玛莎、胡桃夹子在娃娃们的陪同下离开了温馨的小家，踏上了新的生活旅途。

音乐中出现了《雪花圆舞曲》美妙动人的旋律。这是一段有玛莎、胡桃夹子、各国的娃娃们以及雪花群舞参加的大型华尔兹。在广阔的原野上雪花漫天飘落，旋转、飞舞，时而聚集在一起，时而散开成各种奇异的队形。她们既是大自然的恩赐，又是两位主人翁内心的写照。音乐中间或出现童声合唱的旋律，玛莎与胡桃夹子在雪花之中做一些大跳动作表现他们迎接新生活的喜悦和对美好未来的憧憬。最后在德氏的魔力指引下，玛莎与王子乘上停靠在圣诞树上的童话飞船缓慢地升起来，开始了他们沿着圣诞树的旅行，走

向新的未来世界，飞向那颗挂在树顶上的闪闪发光的星星……

第二幕的开头大幕拉开，一道纱幕上画着树枝和各种装饰彩条与玩具。在纱幕后面可以看到玛莎与胡桃夹子乘坐的飞船悬在空中。先由西班牙、印度、中国、俄罗斯和法国的5对娃娃在舞台前区跳着各自的舞蹈过场，好像在追赶两位主人翁乘坐的飞船。这些娃娃的动作虽然也带有机械、木偶的性质，但同时却更富有人性。他们既是圣诞树上复活的木偶娃娃，又是玛莎与胡桃夹子的忠实朋友。接着在舞台上出现了鼠王为首的老鼠队伍。他们不甘心自己的失败，一直鬼鬼祟祟地跟着主人翁和娃娃们以便寻机进行报复。

到了高大的圣诞树中段处，娃娃们已经追上了玛莎与胡桃夹子(王子)。正在这时鼠王又指挥着他的队伍向他们发起进攻。娃娃们个个捂着脸四处逃散，胡桃夹子挺身而出，单枪匹马杀入鼠群与鼠王搏斗。他急速的旋转与大跳动作好似战场上的刀光剑影，吓得敌人魂飞魄散，最后他骑在鼠王的背上，与他一起在一团烟雾里消失在地洞之中。玛莎与娃娃们不知胡桃夹子是死是活，站在洞口旁焦急万分。这时胡桃夹子又从洞中升了起来，他刀上挂着鼠王的紫色斗篷，象征着善战胜恶、光明战胜黑暗、爱战胜恨。在第一幕中是鼠王被玛莎吓跑，在第二幕中则是胡桃夹子战胜了鼠王。至此，两位主人翁都经受了生与死的考验，并在斗争中告别了无忧无虑的金色童年，进入到更富有挑战性的青年时代……

接着是表现娃娃们欢庆胜利的《木偶组曲》。它由西班牙、印度、中国、俄罗斯和法国的5段舞蹈组成。它们个个都短小精悍，无论是音乐还是舞蹈都十分精彩而富有民族特征。热情奔放的西班牙舞，庄重缓慢的印度舞，粗犷豪迈的俄罗斯舞，精巧别致的中国舞和抒情娇柔的法国舞，都从各个侧面补充刻画了玛莎和胡桃夹子的精神世界与深厚情谊。最后5对娃娃一起跳一段结尾舞蹈，共同迎接新生活的到来。

下面是一段大型的群舞。整个大型舞蹈由3个舞蹈“声部”组成：6对男女领舞，穿白色长纱裙的少女各舞以及双手拿着高大烛台的男群舞。格里戈罗维奇以他擅长的交响编舞手法创作了绚丽的舞蹈场面。每个舞蹈“声部”有时跳一段自己的片断，有时又与其他“声部”合成一个复杂的整体，像万花筒那样变幻无穷，美不胜收，既概括地塑造了玛莎与胡桃夹子那丰富、纯洁、高尚的精神世界的形象，又渲染了他们进行订婚仪式的氛围。

接着是玛莎与胡桃夹子的一段大型双人舞。全部群舞作为玛莎与胡桃夹子双人舞的伴奏。音乐每次走向高潮时都为男女主人翁设计了一组空中托举的动作，用三维空间的变化来突出他们，以免他们被群舞淹没。玛莎与胡桃夹子的双人舞充满了喜悦、幸福与青春的活力，象征着人类战胜黑暗走向光明的美好愿望。最后外国伙伴给玛莎戴上白色婚纱，给胡桃夹子披上红色斗篷，并一起跳起一段祝福的舞蹈。

正当大家欢庆两位主人翁喜结良缘之时前面落下了一道纱幕，灯光渐暗。玛莎穿着睡裙出现在纱幕前。随着灯光的熄灭她眼看着王子与欢乐的人群逐渐消失，她感到恋恋不舍，婉惜忧郁。她又回到了空荡荡的客厅，冲到躺在地上的胡桃夹子娃娃身边，把他紧紧地抱在怀里。此时的玛莎再也不是原来的小女孩子。所发生一切固然只是她的想像而已，但又像是她的亲身经历。女主人翁一夜之间领悟到生活的真谛。《胡桃夹子》让观众和他一起走进人物的内心世界，一起去探索生活中真、善、美的意义，去思考当今的人

生哲理。尽管胡桃夹子的外貌确实很丑陋，但是小女孩玛莎却能透过外表看到他心灵的美。是的，在鼠王眼看就要打垮胡桃夹子时，玛莎本来可以逃回她的卧室，但她却挺身而出，赶跑了鼠王，保护了胡桃夹子。尽管人生的道路并不平坦，但有崇高的理想，有了披荆斩棘的精神，终究会达到自己的目标。

这正是舞剧《胡桃夹子》给人的启迪。

2. 魅力永存的《天鹅湖》

《天鹅湖》的故事取材于德国中世纪的民间传说。讲的是年轻的王子齐格弗利德在皇宫中与同伴庆祝自己的成年日并被封为骑士的那天黄昏，看到了一群天鹅，他跟随她们来到了天鹅湖畔，爱上了其中一只最美的白天鹅——奥杰塔，并向她起誓在皇宫的选妃舞会上将选她做自己的新娘。但在舞会上，王子却被魔王罗德巴特带来的外表酷似白天鹅的黑天鹅奥吉莉娅所迷惑而背叛了奥杰塔，当他发现自己上当受骗后冲向天鹅湖边请求奥杰塔宽恕，经过与魔王罗德巴特的一场搏斗，王子战胜了魔王并冲破他的阻挠，重新获得了奥杰塔的爱情，一对有情人终于战胜了邪恶，重新站在了一起。这就是《天鹅湖》一剧的故事梗概。

全剧共分四幕。当序曲结束、第一幕的帷幕拉开时，王子齐格弗利德像一束阳光投到了舞台上，开始跳他的第一个变奏。那一连串大跳动作和大小舞姿上的旋转刹那间给我们带来了一股青春的活力和不可遏制的快乐，展现出他年轻英俊、内心充满幸福的形象。因为今天是他 18 岁生日，同时在这一天还要按当时的风俗习惯举行封他为骑士的仪式。

王子变奏结束后，他的家庭教师和皇宫的小丑上场与王子一起跳一小段舞蹈，然后王子的伙伴们也加入到他们之中舞蹈。在紧接着的大型华尔兹以独舞、领舞、4 人舞、男女群舞等多种形式，多层次、立体化地表现出王子生日上的欢乐气氛。

接着是把王子封为骑士的哑剧性场面，编导努力使哑剧场面舞蹈化，比如母后和男女宫廷的出场不再是过去那样一般式的过场戏，而是有舞步、有对比、有调度，整个仪式充满一种庄严的气氛。

受封骑士仪式结束后是一段程式化的古典芭蕾 3 人舞，它包括 3 个舞，两个女变奏、一个男变奏和结尾。王子在这段一人舞中比他的第一个变奏显得更加优雅、稳重，使人能感到受封为骑士后的王子似乎更加成熟起来了。

3 人舞之后是王子与小丑、家庭教师及贵妇们的一段舞蹈化的哑剧场面。在紧接着的一大段波罗涅兹舞中王子的内心世界发生了戏剧性变化。当夜幕降临，一天的节日气氛达到高潮时，音乐突然从辉煌、庄严变得宁静而富有神秘感。同时灯光也从暖调的金黄色转成了冷调的蓝色，舞台上的布景的轮廓也逐渐变得模糊起来，舞蹈也减弱了它的力度和幅度——王子陷入了沉思之中，跳起了他的第 3 个变奏独白，表现出王子对青春的困惑和对未知世界的憧憬，在精神上他已不再满足于现实世界的绚丽多彩，而是在潜意识地追求着一个新的未知世界……就在这时一只美丽的白天鹅出现在他的面前，王子不顾一切地冲向天鹅，奔向新的境界。

整个第二幕由群鹅华尔兹、双人舞慢板、4 小天鹅、3 大天鹅、奥杰塔变奏和由全体演员参加的结尾 6 段舞蹈组成，这 6 段舞蹈被天才的编导以极其巧妙的方式像串珍珠一样将它们串连在一起，联结线是奥杰塔以第一人称形式向王子叙述自己一生命运的内心独白。这整串珍珠我们称之为《天鹅组

曲》。

第二幕是以一个戏剧性场面开始的。王子带领随从来到天鹅湖畔打猎，当他正用弓箭向一只头戴皇冠的天鹅瞄准时，后者突然变成了一位年轻美丽的公主——奥杰塔，王子不禁对她一见钟情，但当他试图靠近她时，她却惊恐地躲闪着，最后消失在远处。紧接着是群鹅华尔兹。群鹅在蓝色的月光下一会儿围成圆圈，一会儿排成数行无忧无虑地飞翔、嬉戏，此时整个舞台上充满的是一种少女的宁静、纯洁的气氛，这是奥杰塔遇到王子之前的内心世界。

群鹅大型华尔兹结束后是奥杰塔与齐格弗利德的双人舞。这时，群鹅在后面排成一个和谐、抒情的大半圆形，而奥杰塔以婀娜优雅的动作展现出遇见王子时的心情。她先做完一组高、低、高、低交叉的动作，最后跪在右膝上，左腿向前伸直，整个身体向前倾与地面平行，双臂向前盖住左腿，这一造型突出了奥杰塔女性的温柔以及她对王子的信任和顺从。她跪在王子面前哀求般地把命运交给了他，然而她此时此刻的心情却又十分复杂，充满矛盾——这位王子是否就是自己期待已久的、能改变自己命运并带给她幸福的意中人呢？她对自己的未来并没有十分的把握，爱情毕竟才刚刚萌发，将来等待她的又会是什么呢？当小提琴拉出抒情而优美的慢板主旋律时，王子用双手把奥杰塔从地上扶了起来，开始作一系列的传统动作：缓慢伸腿向前，空中大划圈，绕行、滑步、在脚尖上转圈打开到鹤式立舞姿向后，倾倒在王子手上等，这些动作与小提琴拉出的旋律珠联璧合地糅在一起，使我们仿佛清楚地听到奥杰塔用自己的身体唱出的每一句独白，而群鹅则在两旁像合唱队伴唱一样为奥杰塔补白，当慢板结束时在群鹅排成的凸型的大半圆中间奥杰塔一边在左脚脚尖上做原地转，一边用右脚做急速的打击动作，此时我们似乎听到她那颗陷入初恋的心在激动地颤动。舞蹈者用象征、隐喻、概括、形象、多义性舞蹈语言正表达了优美动人的诗篇。

双人舞之后的四小天鹅舞蹈又将我们带入了奥杰塔金色的童年。作为《天鹅湖》最精彩片断之一的这段快板四人舞以天真、活泼、调皮、快乐为特征，勾勒出主人翁孩提时代的生活形象，4位始终相互手拉手的女演员排成一排，在谐谑曲旋律的伴奏下快速做出各种整齐划一的动作。四小天鹅会走、会跑、会跳但还不会飞的特征，所以她们的手一直拉在一起，只有在舞蹈结束时，四位女演员才撒开双手，抬起手臂，仿佛天鹅展翅欲飞，但又立即跪了下来，并把“翅膀”收起交叉在胸前，她们毕竟还不会飞啊！整个舞蹈动作都做得非常整齐，非常灵巧，编排得相当巧妙，每当这段舞蹈演出时观众都为它的艺术魅力深深陶醉，并报以热烈的暴风雨般的掌声。

紧接的三大天鹅舞与急速、灵巧的四小天鹅舞形成鲜明的反差对比，舞蹈以大跳动作为主，手臂像天鹅双翅一样在空中上下翻飞，自由翱翔，舞蹈充满着青春的憧憬、激动与期待，象征着奥杰塔的青年时代。

接着是女主人公的一段变奏——独白。在这段独舞中又一次揭示出奥杰塔欲爱不能、欲罢不忍的矛盾心情。她在向王子倾诉她那深沉的爱的同时又无法掩饰内心深处的不安：动作上的一大、一小、一快、一慢就已暗示出她内心的矛盾，同时在另一舞中的身体前倾而双臂后展的动作，以及最后的造型又表现出她因某种力量的牵制而无法展翅高飞的感觉，最后以一个大斜线的旋转结束，把变奏推向高潮，好似天鹅在不断地聚积力量，加快速度，冲向蓝天，冲向自由，她就要起飞了……然而最后她双臂伸展向后：她被一种

无形的力量阻止在地面上。在这段变奏中编导充分运用轻重缓急、刚柔动静、高低大小等各种对比手法深刻而生动地揭示出了女主人公内心世界中的希望与不安。《天鹅组曲》以一个大型的结尾收场。在乐观、有力、充满激情的音乐的伴奏下，女演员仿佛大海涨潮时的浪潮那样，一排一排地相继从舞台后区向前区推进。在群鹅的舞蹈中穿插再现了大小天鹅和奥杰塔舞蹈主题的变奏，所有这些舞蹈“声部”既相互渗透，又相互呼应并交织在一起，形成一个强大的交响化的结尾，把整个第二幕推向高潮。

在王子向奥杰塔宣誓要永远忠于他们的爱情之后，第二幕在两位依依不舍的告别中落下了帷幕。

第三幕开始了。这时的皇宫大厅里，皇后正在举办为王子挑选新娘的大型舞会。应邀前来的有匈牙利、西班牙、意大利、波兰和俄罗斯的新娘及其随从，这组精彩的舞蹈展示了5种不同女性的个性：匈牙利新娘的恰尔达什舞突出女性的庄严；俄罗斯新娘的轮舞展示女性的温柔；西班牙新娘的波莱罗舞表现女性的热情；意大利新娘的塔兰台拉舞体现女性的活泼；波兰新娘的玛祖卡舞强调女性的高雅。5个性格舞像一颗颗明珠似的串在一条主线上，放射出新的光彩。

性格舞结束之后王子才从天鹅湖畔迟迟归来，母后让他选择新娘，但他的心已为奥杰塔所占据，因此在与新娘们跳华尔兹时显得态度冷漠，毫无生气，纯粹是应付和只是为了完成一项礼节性的仪式而已，这段舞结束后王子向母后表示他并未倾心于其中任何一位新娘。就在这时，大厅里响起了嘹亮的号角声，又来了一批新的客人，灯光从金黄色转成蓝色。姗姗来迟的不速之客正是魔王罗德巴特和她的女儿、外貌酷似奥杰塔的奥吉莉娅。在紧接着的一段舞蹈中奥吉莉娅尽其所能地向王子展开不可抗拒的魅力攻势，使王子如坠五里雾中，他确实陷入了深深的疑惑之中：眼前的黑天鹅奥吉莉娅与湖畔的白天鹅奥杰塔有十分相似之处，这让王子真伪难辨，只是奥吉莉娅除了奥杰塔的温柔外更增加了几分娇媚、狡黠和轻佻的诱惑。在舞台上实际操纵整个诱惑过程的则是罗德巴特，因此他也很快加入到了王子和奥吉莉娅的舞蹈中。他那强有力的大跳与狂妄逼人的神态表达出他主宰王子命运的野心。这段精彩的三重奏画龙点睛处是它结束时的造型：王子跪在地上用双手扶住奥吉莉娅的腰，奥吉莉娅立在右脚脚尖上的舞姿与第2幕中王子同奥杰塔告别的舞姿基本相同。但此时奥吉莉娅不像奥杰塔那样双臂背在后面，相反，她的双臂伸向前方像是要拥抱王子，但事实上却与站在王子身后的罗德巴特的双手紧紧相连！多么精彩、多么富含寓意的造型！这样的造型能使人立即联想起这是一口阴谋之井，落入陷阱的王子上了魔王的圈套但仍毫无觉察，而奥吉莉娅与罗德巴特则大功告成，得意万分。

在接下来的王子与奥吉莉娅的大型双人舞是古典芭蕾双人舞中的绝妙之作，无数双人舞中最完美、最精彩的一个双人舞，它诞生百年来备受欢迎，是各种芭蕾晚会演出中不可或缺的保留节目，并被列为各种国际芭蕾舞比赛上的规定剧目，舞中奥吉莉娅的每个动作、每个造型的设计都力求精益求精，并以细微的节奏变化来突出她那既娇媚又阴险的双重个性。作为第三幕高潮的这段双人舞被编得极为丰富、精彩，里面既有急速的旋转，又有大跳动作，那结束时辉煌的32个挥鞭转更是将整个双人舞推向顶点，充分表现了奥吉莉娅情场获胜的得意心情。而王子终于未能抵御住奥吉莉娅的诱惑，陷入了罗德巴特设下的圈套，他忘记了与奥杰塔在湖畔立下的誓言，却向奥吉莉娅表

达了爱慕之情并要选她做自己的新娘。此时奥杰塔绝望地拍打着双翅，声声呼唤，但为时已晚，罗德巴特的阴谋已经得逞，他得意忘形地带着奥吉莉娅扬长而去，王子这才如梦初醒，悲痛欲绝地冲向天鹅湖畔……

在第三幕紧张、激烈的戏剧矛盾冲突之后，舞剧将我们再次带到宁静、安谧的天鹅世界之中。湖畔的早晨，群鹅刚从睡梦中缓缓醒来，不慌不忙地跳起她们的集体轮舞，这里充满的是安详、和谐、纯真的气氛。然而奥杰塔的出现却刹那间打破了这个世界的宁静，她悲痛万分地向同伴们哭诉着王子的负心与背叛，最后无力地倒在舞台中间。随着柴可夫斯基《暴风雨》的音乐，舞台上出现了罗德巴特的魔影，是他在这个纯洁美好的少女世界掀起了一场暴风雨，妄图摧毁王子与奥杰塔之间的爱情，妄图摧毁奥杰塔的天鹅世界，这里编导用急速的大幅度舞台调度和群鹅强有力的抗争动作极为形象地展现了暴风雨来临的情形。这里王子齐格弗利德带着无比悔恨的心情用大跳动作冲进来，对这里发生的一切他感到极度痛心，他要向奥杰塔忏悔，并请求她原谅他的过失，但奥杰塔却无法饶恕他的背叛。暴风雨考验着他们的爱情，冲刷着王子的灵魂，这是一场善与恶的生死搏斗，王子虽然竭尽全力但仍无法抗拒罗德巴特的魔力，眼看就要失败，在这千钧一发之际奥杰塔冲破罗德巴特的阻挠扑向王子，并用自己脆弱的身体挡住王子，这时王子高高举起右手又一次向自己心爱的奥杰塔宣誓，在这崇高的、纯真的、至诚不渝的爱情面前，罗德巴特的魔法终于失灵了，他再也无法施展自己的淫威，被淹没在天鹅湖的滚滚波涛之中，奥杰塔与她的伙伴重见天日，回到人间，王子与奥杰塔双双迎来了新生活的黎明。《天鹅湖》一剧诞生 100 年来，经过一代又一代编导的不懈努力和大胆探索，历尽磨难，为全世界广大观众所钟爱和熟悉，流传也最为广泛，它至今还放射出灿烂的光辉，它是古典芭蕾王冠上最为绚丽璀璨的一颗真正的明珠！

3. 芭蕾艺术百科全书《睡美人》

1697 年法国作家夏尔·佩罗写了一个童话《沉睡森林的美人》。1890 年俄罗斯芭蕾编导大师彼季帕与俄罗斯伟大作曲家柴可夫斯基密切合作，把这个童话故事搬上了芭蕾舞台。《睡美人》是芭蕾史上最优秀的一部大型芭蕾梦幻剧。它以自己的富丽堂皇、豪华宏伟和丰富多彩被后人称为“芭蕾艺术的百科全书”。

全剧以很长的序幕《阿芙罗拉公主洗礼日》开始，在进行曲声中宫廷显贵们慢慢地走上舞台，然后皇宫的大管家手持贵宾名单出场，在检查完名单后他认为没有落下任何一位客人，因此非常得意。在古典芭蕾舞剧中这样的出场是一个不成文的礼节，它好像告诉观众：你们并没有迟到，故事才刚刚开始。

接着仆人们抬出阿芙罗拉公主的摇篮，宫廷显贵们争先恐后地围上来观看这个可爱的婴儿，最后响亮的号声宣告国王和王后驾到。地上的主人到齐后是天上客人的出场，在神秘、柔和的华尔兹旋律的伴奏下仙女群舞率先出场，并引出丁香仙女以及温柔、无虑、慷慨、活泼和勇敢的 5 个仙女出场。她们一起跳起仙女华尔兹，好似将阿芙罗拉公主置于春天的花园之中。国王向 6 位仙女赠送礼品，而 6 位仙女又在庄严神秘的慢板音乐中相继向阿芙罗拉公主祝福，开始跳起著名的 6 人舞。这个大型的 6 人舞由慢板、快板，6 个变奏和结尾组成。在慢板中 6 个仙女好像预言着阿芙罗拉的一生，让她从一个普通的女婴变成一个具有非凡命运的童话中的公主。紧接着的快板表现

了仙女们在完成祝福预言仪式后的欢快心情。然后她们每人跳一段变奏，不仅表现了她们各自的性格特征，同时又把这些特征作为一种特殊的礼物赋予阿芙罗拉。

第一个变奏是温柔仙女跳的。它所塑造的是铃兰花的舞蹈形象——纯洁、温馨、富有春天的气息。音乐的性质是摇篮曲，缓慢而抒情。

第二个变奏是无虑仙女跳的。这个变奏与第一个变奏形成鲜明的对比。它非常短，只有 25 秒钟，音乐非常急速、活泼，类似意大利塔兰台拉舞曲。极其简练的音乐塑造了一个无忧无虑的小顽童，突然玩性大发，又突然终止的形象，因此有些演员把这个变奏称为子弹变奏。

第三个变奏是慷慨仙女跳的。这是一个以脚尖上做各种小跳为主的变奏，过去有人称它为面包渣仙女变奏。女演员的手腕不断地抖动，好似在撒面包渣，又如在抖掉手上的小水珠，塑造了把心中最美好的东西慷慨地撒向人间的一个女性的形象。

第四个变奏是活泼仙女跳的。塑造的是一只金丝雀的形象。女演员在脚尖上做非常碎而急速的动作，而她的手臂却像金丝雀的小翅膀一样不断地抖动，给我们留下了一个非常活泼可爱的印象。

勇敢仙女跳的第五个变奏非常特殊。它一反前几个变奏鲜明的女性特征，透出一种短促、有力、威严的阳刚之气。

最后一个变奏是由丁香仙女跳的。它是一个安详、宽广、流畅的变奏，表现了仙女之王的气势和个性。

以上六个变奏从六个不同的侧面塑造了一个立体化的女性形象。仙女们把各自的个性特征都奉献给了摇篮中的阿芙罗拉公主，是希望她长大成人后能继承这些个性特征而成为一个完美的女性：温柔而勇敢，活泼而稳健，庄重而高尚。

6 人舞以全体演员参加的结尾结束。突然音乐中出现了风的呼啸声，由 3 个侏儒和 3 只老鼠拉着的小车上坐着的恶仙卡拉包斯，像一股黑风冲进温馨和谐的世界。原来皇宫大管家的邀请名单上漏掉了卡拉包斯。卡拉包斯怒气冲天，一下车便冲到国王和王后面前，责问他们为什么没有邀请她。国王和王后一时慌了神，后来指着大管家说：这是他的过错。恶仙又冲到大管家跟前，怒不可遏地将他的假发一把揪下来扔到地上，接着与侏儒和老鼠跳起了巫婆独舞，搅得全场乌烟瘴气。接着她留下可怕的预言：阿芙罗拉公主长大以后，有朝一日将会被针刺伤而死。6 个仙女一再请卡拉包斯息怒并一直保护着阿芙罗拉。王后也吓得跪下来求恶仙不要加害于阿芙罗拉。可是恶仙更加猖狂。就在这时，乐队突然奏出丁香仙女的主旋律。丁香仙女再次出场，她也留下自己的预言：阿芙罗拉公主将安然无恙。这是美与恶的第一次交锋。恶仙卡拉包斯开始痛苦地缩成一团，最后爬上小车匆忙逃走了。

国王当即下令在王宫及周围地区严禁任何方式使用各种针，同时赦免了大管家。于是众人把阿芙罗拉的摇篮抬到中间，形成一个群体造型，序幕以这样一个哑剧场面结束。这是古今中外所有芭蕾舞剧中最长、最特殊的一个序幕。舞剧的真正男女主角——阿芙罗拉公主和德西列王子并未出现，但善与恶的矛盾冲突已到了针锋相对的白热化阶段，并且事实上已经讲明了全剧将发生的一切，所以舞剧后面的三幕可以说都是对序幕的具体注解，是序幕的形象化的“破译”，这也正是《睡美人》序幕特殊结构的奥妙之处。

第一幕开始把我们从王宫大厅豪华的内景带到王宫美丽大花园的外景。

20年过去了，花园里阳光灿烂，鲜花盛开，王宫的建筑掩映在一片绿荫之中，这一切都象征着阿芙罗拉公主如花的青春年华：今天是她20岁生日。先是4个编织民女上场，这与序幕的结尾直接相连：他们犯了国王20年前的禁令——把针带到了王宫花园。不料被大管家及时发现，他即刻下令卫士把这4个民女抓起来。恰好国王和王后在随从的簇拥下来到花园，见此情景国王暴跳如雷，当即下旨吊死4个民女，后经王后与众人说情才饶过她们。

接着是由16对男女农民与12对小童跳的大型华尔兹。这就是著名的《花之华尔兹》。16个村姑手捧花篮，16位农民手持花圈，12对小童手持用花编成的花带。这56个人布满了整个舞台，犹如将我们置于花海之中。编导把男女小童与男女农民4个不同的舞蹈声部巧妙地交织在一起，用简单而自如的队形变化以及朴实无华的舞蹈动作塑造了外部环境和阿芙罗拉花园般的内心世界的艺术形象，充满着青春的活力和盎然生机。

华尔兹结束之后，几位向阿芙罗拉公主求婚的王子上场。他们早就仰慕着她的美貌和人品，正等待着她的到来。于是阿芙罗拉首次亮相。她的出场很轻松自由。她的出场变奏是一个急速的快板，动作是那样敏捷、活泼，又是那样稚气、纯朴，犹如纷飞的浪花，又像扑鼻的花香，阿芙罗拉虽已成年，但还是一个顽皮可爱的少女，她似乎只是匆匆忙忙地完成向大家打招呼的礼节而已。然后国王和王后请她在4位王子中挑选自己的生活伴侣，为了不使父母伤心阿芙罗拉开始与4位王子跳一大段慢板舞蹈。这一段慢板是第一幕的核心舞段，如果说《花之华尔兹》是一个百花盛开的花园的形象，是阿芙罗拉世界的象征，那么这段5人慢板好比是花园深处王宫形象的象征。舞蹈的舞姿造型、空间调度变化、动作组合的连续4次性的重复（与每位王子做同样的动作组合）等都像王宫的建筑那样错落有致，比例得当，但缺乏生气，缺乏情感。因为公主只不过是在履行一种例行的礼节仪式，她彬彬有礼，但又冷漠矜持，她的命运在序幕中已有定数，如果她要倾心于其中的一位王子，那么就不会有那流传已久的动人的睡美人的故事了。5人慢板的结尾是阿芙罗拉独自一人站在中间，王子们并没有扶她，而是远远地跪在她的周围。明确无误地表示阿芙罗拉没有作出最后的选择。5人慢板舞蹈又与前面阿芙罗拉出场时急速的快板形成鲜明的对比。出场时的阿芙罗拉是她自己，是她的性格，她的快乐，而在慢板中她只是一个顺从于父母之命的女儿。

在短小的男童小提琴和贵妇人的集体舞之后，阿芙罗拉跳起自己的第二个变奏。由小提琴独奏拉出阿芙罗拉的主题旋律，公主翩翩起舞。这是她的自画像。这时我们可以感觉到阿芙罗拉似乎把第一幕中仙女们赋予她的各种高尚品质都融化在自己的个性里。好像一朵在明媚的阳光下初开的花朵，又如一阵温柔的春风。而在结尾中阿芙罗拉又突然开始做一串大跳动作，犹如她不知不觉地长出双翅开始翱翔了。这样，通过出场的变奏、5人慢板、第二个变奏和结尾这4种不同性质的舞蹈，用连续的对比反差多侧面、立体化地塑造了阿芙罗拉栩栩如生的艺术形象，充分显示出彼季帕这位芭蕾大师的超凡造诣。

正当阿芙罗拉的激情达到高潮时，突然有一个驼背老太婆出现在她面前，把一枚纺锤交到她手里。公主从来没见过这种东西，于是拿到手上玩起来。国王、王后以及在场的所有人全都吓得屏住呼吸，谁也不敢动一下去夺阿芙罗拉手中那可以致她于死地的纺锤。但她并不知道恶仙卡拉包斯可怕的咒语，满不在乎地想继续玩。谁知正在她做带旋转的跳跃动作时突然倒在地

上，再也没有起来。原来，公主被纺锤刺伤了手，最终她仍未能逃脱噩运。驼背老太婆走到公主跟前“同情”地摇了摇头，然后脱下黑斗篷，露出自己的狰狞面目。原来她就是恶仙卡拉包斯。她举起双手狂笑着最后消失在一团黑色烟雾之中。国王、王后以及所有宾客悲痛欲绝地扑到公主身边。在这危急时刻，丁香仙女从天而降，好言安慰国王和王后，并告诉他们阿芙罗拉公主并未死去，她以及整个王国将沉睡百年之后再醒过来。然后丁香仙女指示人们把公主抬到王宫中去，而当他们正悲伤地走上台阶时丁香仙女魔圈一挥，整个王国便沉入了百年之梦。

接着是一个非常壮观的梦幻场面：地上长出草和灌木丛，上面垂下茂密的树枝，把王宫和人们都淹没在一片绿色的森林之中。没有人能踏入这片沉睡的圣土，只有丁香仙女知道它的存在，也只有她一个才能在百年之后把德西列王子引到这里并使他用一个神圣的吻唤醒阿芙罗拉公主和整个王国……

第二幕的地点移到童话般的森林里。猎人的号角打破了森林的寂静，宣告德西列王子一行来到这里打猎。王子的家庭教师、贵族们及公爵夫人相继上场。接着是德西列王子的一段出场变奏，其中的一组大跳动作表现了他青春的活力和对美好生活的向往。接着他们一边饮酒一边跳小步舞曲，在休息时又同看农民表演的舞蹈。在众人离开舞台时，王子独自一人留了下来。他若有所思。在他跳的富有浪漫色彩的变奏中我们能感觉到他仿佛在期待、寻觅、盼望着什么。有趣的是他的变奏是用丁香仙女的主题旋律来跳的，明显地暗示出他今后的命运将受到丁香仙女影响的。果然，丁香仙女乘坐一条白色的帆船沿河而下，来到王子身边，王子跪下来迎接她上岸。于是丁香仙女问王子有没有心上人，王子表示他还未曾爱过任何一个女子。这时丁香仙女答应给他看一个美丽公主的形象。然而她呼唤出的不是阿芙罗拉本人，而只是她的幻影（为了便于理解，我们仍叫她阿芙罗拉）。丁香仙女魔圈一挥，先有一群林中仙子上扬，最后引出阿芙罗拉。她以快速旋转动作时隐时现。这时阿芙罗拉的形象具有两重性：一方面由于她只不过是幻影，所以似乎没有什么感情可言；而另一方面她又好像总是想引起王子的注意。林中仙子的群舞和丁香仙女时而让王子接近阿芙罗拉，时而又把他们隔开，好像一直在考验着王子的感情。

在慢板双人舞中，德西列王子终于得到单独接近阿芙罗拉的机会，于是我们看到他的爱情像一朵花在我们眼前慢慢地开放。阿芙罗拉早就知道德西列就是那位命中注定将要救她的王子，但是她并不去乞求他的爱，也不泄露秘密，而只是耐心地等待王子自己做出最后的决定。在这一段双人舞中没有什么激情的表示，两人之间也没有更多的身体接触。梦幻与现实巧妙地融合在一段朦胧的双人舞中。阿芙罗拉只是一个幻影，而王子及其萌发出的爱情却是实实在在的人物和情感。二者的融合给后人留下了富有浓郁浪漫色彩的、梦幻般的双人舞杰作。

双人舞突然终止，阿芙罗拉一转眼就消失得无影无踪，王子前去寻找她，林中仙子为德西列王子爱上阿芙罗拉而高兴，她们跳起一个活泼欢快的群舞。阿芙罗拉又一次突然出现在她们中间，然后又同样突然消失在森林之中。王子跪在丁香仙女面前恳切地请她带他去寻找真的阿芙罗拉公主。丁香仙女欣然同意，于是他们登上丁香仙女的小船顺河而下，漂向那沉睡百年之久的玉国……这是一个非常壮丽的梦幻般的场面。实际上人一直基本上未动，真正动的是一个巨大的活动布景。它像一个巨幅油画从舞台的右侧向左侧缓

缓移动，造成王子与丁香仙女乘小船穿过茂密的原始森林漂向遥远的神秘王国的极其奇特的艺术效果，使我们仿佛置身于美妙的童话世界之中……

正当王子与丁香仙女终于到达沉睡中的王国时，恶仙卡拉包斯早已在那里等候着他们。她深知王子真诚的爱会使自己的魔法失灵，因此她决心千方百计地阻止王子见到阿芙罗拉。但是善终究能战胜恶，爱终究能征服恨，卡拉包斯无法阻止德西列王子执著的爱，王子走到阿芙罗拉的卧榻前深情地吻了一下她的双唇，于是公主从百年之梦中苏醒，整个王国也随之苏醒过来。王子请求国王和王后把女儿嫁给他，而他们高兴地接受了这一请求。舞剧的第二幕就在这样一片欢乐的气氛中落下帷幕。童话故事本来可就此圆满结束，但是芭蕾舞剧又增加了整整一幕婚礼，使我们可以尽情欣赏古典芭蕾艺术的难得一见的精彩场面。

实际上《睡美人》的第三幕已经不仅仅是舞剧中序幕和前两幕的必然结果，而且是一个没有邪恶、没有黑暗、没有暴力的理想世界。它像贝多芬的第九交响乐第四乐章《欢乐颂》一样，歌颂着人类最崇高的、充满阳光与爱的精神世界。

在庄严的进行曲声中，来自世界各地的客人相继进入王宫的大厅参加阿芙罗拉公主与德西列王子的盛大婚礼。他们当中不仅有我们已熟悉的以丁香仙女为首的6位仙女，还有许多世界童话中的著名人物：小红帽和大灰狼，灰姑娘与王子，小白猫与穿靴子的公猫，蓝鸟与佛洛琳娜公主等，还有钻石仙女、金子仙女、银子仙女与蓝宝石仙女。作曲家与舞剧编导有意打破了原《睡美人》童话的时空界限，让不同时代、不同国土、不同童话中的那么多人物欢聚一堂，就是为了向我们展示人类大同世界的高尚美好的理想。如果这一段假设可以成立的话，那么作曲家和编导这两位伟人可以说完全达到了他们的目的。恐怕世界上再也找不出比《睡美人》第三幕更丰富多彩，更欢快辉煌的舞蹈场面了。

在所有的人物出场后，婚礼大典正式开始。首先由钻石、金子、银子与蓝宝石仙女们跳一个4人舞。古典芭蕾中的4人舞有严格的模式，即由出场舞蹈，4个变奏和集体结尾组成，在《睡美人》中由金、银、蓝宝石仙女用银子变奏音乐跳一个3人的变奏舞蹈，然后由钻石仙女跳自己的变奏，最后以她们4人的集体舞蹈结尾，表现了敢于冲破古典芭蕾的清规戒律的勇气。这4段舞蹈（出场、3仙女变奏、钻石变奏和结尾）编得非常精彩，充分地运用了芭蕾中女性的脚尖技术，又表现了宝石光芒四射、变幻无穷的特征。比如钻石变奏中女演员的手臂的动作和脚下的打击动作犹如阳光下的钻石放射出神奇莫测的光芒。而她的占有空间的大跳动作却象征着钻石宝石之王的身分。金、银、蓝宝石3仙女的变奏是以很碎的脚尖技术为主，同时她们的手臂好像在空中编织成一幅绮丽的图案，向我们展现出富有俄罗斯女性刚柔相济特征的女性形象。宝石仙女的舞蹈放在最前面不是为了炫耀王宫的富丽豪华，而是暗示着一个简单的道理：人类幸福和谐的生活离不开大自然的恩赐，没有大自然给予我们的一切——空气、阳光、雨露、林木和矿藏，人类就无法生存。

接着是一连串的童话舞蹈。首先是小白猫与穿靴子的公猫双人舞。这是一个幽默滑稽的舞蹈，在以往的童话里穿靴子的公猫总是帮助自己的主人做好事，而小白猫是一个被恶魔使用魔法变成猫的公主。不过在舞剧《睡美人》中的这一段双人舞并不去讲它们各自来源于哪一个童话故事，而是表现穿靴

子的公猫向小白猫求爱的情景。小白猫时而向公猫卖弄风情，时而又假装与它打架。音乐极为形象地表现了两只猫之间的这一爱情游戏，而舞蹈语言活灵活现地展现了多情的穿靴子的公猫不断向小白猫献殷勤，但总得不到青睐，反而不时被小白猫敲了好几下子的情景。

接着是一段著名的蓝鸟双人舞。根据童话故事：一个年轻英俊的王子被恶仙施魔法变成蓝鸟，原来这位王子深深地爱上了佛洛琳娜公主，可是佛洛琳娜公主被她的后母关押在牢里，因为她比后母的亲生女儿长得漂亮又聪明。于是蓝鸟每到深夜便飞到佛洛琳娜的牢里与她相会，并把一些宝石带给她，让她在牢里开心地玩。柴可夫斯基的蓝鸟双人舞的音乐也是以对话形式写成的。先由横笛——蓝鸟王子唱出一句，然后由黑管——公主对答。在舞蹈中也是由蓝鸟挥动双翅先跳一个乐句，此时公主停在一个造型上，做出倾听蓝鸟声音的样子，然后由公主跟着跳一个乐句。两位主人翁一直用舞蹈来倾诉着他们那忠贞不渝的爱情。当蓝鸟把公主托举到一个空中舞姿上时，公主的手臂做出玩耍宝石的样子。以象征的手法来暗示而不是再现原来的童话故事，使整个双人舞富有一种抒情浪漫的色彩。在双人舞结束后是一个蓝鸟变奏。这是一个以大跳和脚的打击动作为主的男性变奏，表现了王子决心摆脱魔法力量的勇气和决心。这一段变奏与前面的抒情双人舞形成一个强烈的对比反差。在最后的结尾中蓝鸟与公主一起做一连串斜线的打击动作：他们正比翼齐飞，双双飞向美好幸福的明天。这一段双人舞已成为古典芭蕾的一个不可多得的精品，以致在 100 多年后的今天仍经常作为芭蕾演出晚会上的保留节目来表演，它也是所有国际芭蕾舞比赛的规定剧目。

接着是小红帽与大灰狼的双人舞。以非常简练的手法扼要地讲述了这一人人皆知的童话故事：

小红帽来到森林里采花，突然遇到一条大灰狼，她吓得要逃跑，但大灰狼一步一步地追上来，最后他抓住了小红帽，把她抱到了侧幕里。不过大灰狼的动作变形，显得滑稽可笑，小红帽假装害怕，使观众始终明白这只不过是一段轻松的表演而不必太认真，也不必紧张和担心。

轮到灰姑娘出场了。舞剧只选取了其中的灰姑娘从舞会上逃跑以后的情景来编舞。灰姑娘焦急地冲到舞台上，一只脚上的水晶鞋早丢在王宫的台阶上。这时，年轻的王子追了上来，灰姑娘已经无处躲藏，王子让她试一下水晶鞋，穿在她的脚上正好合适，王子喜出望外——她终于找到了自己的心上人，两人跳起一段幸福欢乐的舞蹈。

这一组童话故事像动画卡通片般从我们眼前一一掠过之后，两位主人翁用他们的大型婚礼双人舞将整个第三幕推向了高潮。这一段双人舞完全遵循古典芭蕾传统的模式——由一段慢板双人舞、男女变奏和结尾组成。阿芙罗拉公主和德西列王子经过各种曲折和考验终于喜结良缘。

他们的双人舞就是表现他们的爱情、幸福以及对美好生活的憧憬。舞蹈跟柴可夫斯基的音乐一样优美而流畅，庄重而朴素，像阿芙罗拉温柔的微笑、德西列骑士般的风度。即使在中间乐队奏出一段很强的音乐时，他们的舞蹈仍然保持着一种含蓄、典雅的格调。不过与第二幕双人舞不同，阿芙罗拉再也不回避王子，相反她一次又一次地倒在德西列的手上，因为她已深深地爱上了德西列王子。

双人舞结束后是王子的变奏。他的大跳动作、空中旋转和打击动作都充满青春的活力和喜悦的心情。而紧接着的阿芙罗拉变奏却以地面的动作为

主。每个动作都细腻、温柔，浸透着一种不可言喻的女性之美。她的脚和手臂好像在编织着美妙的花边，而身体与头的细微和角度变化，有如印象派画家笔下光线的变化那样难以捕捉。因此这个在技术上并没有什么难度的变奏却非常难跳好。

如果一个女演员只完成变奏中的动作，而不对每个哪怕是最细小的连接动作加以必要的修饰，那么，这个变奏就会失去它的光彩。如果修饰得过分，又会损害阿芙罗拉的形象和变奏风格。最后的结尾包括两段男女的结尾，并以他们双人的结尾结束。结束动作非常简单，非常传统，但却意味深长。阿芙罗拉由王子扶腰先转一圈，然后向前走脚尖碎步，然后再转两圈，再向前走脚尖碎步，然后转许多圈，最后与音乐突然停在舞姿上，象征他们的爱情一步一步地成长，像一朵花蕾慢慢地绽开，最后开出芬芳绚烂的奇葩。

舞剧《睡美人》在最后奏出玛祖卡舞曲的乐声时，已到了阿芙罗拉与德西列以及所有童话人物向我们告别的时候。他们分别跳自己的一小段舞蹈一一向观众道晚安，似乎有些依依不舍，但是童话《睡美人》毕竟讲完了，讲得那么美，那么精彩，那么令人难忘……不过应该感到庆幸的是《睡美人》的童话故事在芭蕾舞舞台上已经讲了 100 多年，而且将一代一代继续讲下去，因为它是芭蕾艺术的经典之作，是芭蕾艺术的百科全书，是芭蕾艺术的骄傲。

全剧共有 60 多个舞蹈，它们各有自己的用处、自己的形式、自己的特征和自己的风格。世界许多芭蕾艺术团都以能演《睡美人》而感到自豪，因为这出豪华的梦幻舞剧不仅要求巨大的开支费用，更重要的是它需要很强的演员阵容。虽然世界各国上演的版本各有不同，但基本上都保留了 100 多年前彼季帕编舞的精华，使古老的《睡美人》永葆青春并放射出永不消失的光芒！

