

舞 蹈

总 类

【舞蹈】表现性的人体动作艺术。以经过提炼、加工的舞姿和步法为主要媒介，着重表现人类的心理活动，并能比拟社会生活或大自然的具象情形。舞蹈动作是其基本艺术手段，具有节奏性、造型性和表情功能，在音乐、舞美的配合下构成时空综合性的表演活动。内容题材广泛，尤以人的心理体验为核心，能在动作韵律之变化中抒情表意，能在队形构图之形变中比拟自然，也能在抽象舞动中象征某种哲理观念。舞蹈分类方法很多，通常可按功能大致上分为宗教礼仪舞、自娱社交舞、教育性舞蹈、体育性舞蹈和艺术表演性舞蹈。按历史形成的表演风格可大致分为古典舞、民间舞、芭蕾舞、现代舞。舞蹈的艺术体裁在当代剧场活动条件下可分为情绪舞、情节舞、交响诗舞、舞剧。

舞蹈是人类文明中最早产生的艺术形式之一。中国青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹饰彩陶盆，绘有连臂而跳的舞蹈人像，据考证制作于约公元前 3000 年，已具完美的形态。关于舞蹈的起源，众说纷纭。一般认为，人类的生产劳动促进了自身身体的完善和

意识活动的发展，从而在根本上制约了原始舞蹈的发生。人之性爱活动、战争、祭祀礼仪等也对舞蹈起源有重大和深远的影响。原始舞蹈主要是一种起着人神相通、物我互渗作用的群体性行为。舞蹈曾被许多民族当作记录、传续史实的工具，中国古代之史官“巫”多能歌善舞。人们在各种礼仪和风俗中利用舞蹈，在求雨、出征、凯旋、婚丧、丰收等典仪中都能发现舞蹈的积极作用。完成了从巫术之仪到通神、娱神到取悦于人的历史转变之后，舞蹈已是一种专业化的表演艺术，自娱性的群众舞蹈与之并行发展。

经历代发展，至今广泛存在于世界各种文化中的舞蹈，由于各地生态环境、各民族信仰和习俗之不同，由于民族迁徙、战争之变等因素的影响，因而种类繁多，风格差异极大。中国、印度、日本等国家的舞蹈历史悠久，传统丰厚，与宗教史关系密切。受宫廷趣味和表情习俗的影响，东方诸国的舞蹈有明显的装饰性，风格细腻、优美。在伊斯兰教国家中，舞蹈尽管没获得有利的生存条件，但也有许多流传已久的民间舞受到喜爱。在埃及社会中，会跳舞的妇女在上流社会的交际中和普通的家庭生活中都受到高度尊重。在希腊悲剧中举足轻重的舞蹈证明了欧洲人对舞蹈的兴趣。西方教会对舞蹈屡下禁令，但在压制中仍不乏舞蹈之爱好者。典雅华丽的芭蕾舞和男女对跳的社交舞，在全世界广泛流行，对世界舞蹈文化历史的发展有深刻影响。非洲舞蹈至今还在许多民族之习俗活动中担当主要角色。南美洲舞蹈深受西班牙舞的影响，那里是探戈、伦巴等交际舞的发祥地。北美印地安人的舞蹈形态独特，宗教意味浓厚。当代美国的舞台上和生活中，则集中了从近代到今天的各种各样的舞蹈艺术创作试验，汇集了从技术训练到美学意义的五花八门的理论和实践。

舞蹈与音乐关系紧密，如手足之不可分。它与各民族的戏剧

史也关系久远。在印度的《舞论》中，舞蹈即指声乐、器乐、舞动三位一体。舞蹈也有着独立发展的内在要求。舞剧艺术和“纯舞”分别代表着舞蹈向综合形态与单纯人体表演两个发展方向迈进的趋势。

【中国古代舞蹈】从原始社会到封建社会时期的中国舞蹈。由于历史漫长，中国古代舞蹈经历了不同的发展时期和不同阶段。在不同的时期和阶段里，舞蹈有不同的时代特征和风格特点。这些风格特点不断融汇，发展形成中国古代舞蹈的独特的东方艺术特征。

中国原始舞蹈 原始舞蹈的内容和形式与原始社会的劳动生产、社会生活密切相关。原始舞蹈的内容大多是以表现狩猎、游牧、耕种等劳动生产为内容，也有表现信仰崇拜、战争生活和爱情生活等内容的。原始舞蹈形式简单，动作随意，模拟性强，踏地为节，载歌载舞。内蒙阴山岩画、甘肃黑山岩画、广西花山岩画上有表现原始狩猎游牧生活的舞蹈形象及其场面。这批岩画年代较早，其中内蒙阴山岩画和甘肃黑山岩画是中国西北地区古代游牧部落原始文化的遗存。黑山岩画上有表现集体围猎野牛、长鹿的场面。阴山岩画上有单人、双人、集体的舞蹈场面，舞人勾肩搭臂，连成一排。青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹饰彩陶盆，是新石器石代的舞蹈文物。上面描绘了三组舞人，每组五人，牵手而舞。舞人的头饰尾饰摆向统一，动作整齐。据史料记载，中国原始时代的舞蹈有歌颂炎帝神农氏发明农具和表现农耕生产的乐舞《扶犁》；有歌颂伏羲氏发明结网捕鱼之乐舞《扶来》；有表现农耕生产的“葛天氏之乐”；有歌颂黄帝的乐舞《云门》；有歌颂女娲乐舞《充乐》；有防治疾病，锻炼身体的《阴康氏之舞》。中国少数民族地区有原始遗迹的舞蹈，如：云南西盟佤族猎头血祭

中的《祭头舞》，怒江一带怒族的表现原始采集生活的《找竹叶菜舞》，湘西土家族表现原始狩猎的“摆手舞”，傈僳族表现耕种过程的“开火山地舞”等。河北、山西一带有表现炎黄二帝战蚩尤的“蚩尤戏”。广西马山县瑶族有表现蚩尤帝部落迁移的“蚩尤舞”。原始舞蹈起到传授生产经验，组织劳动，锻炼身体，培养勇士，教育儿童，防治疾病和记述历史等作用。中国原始社会向奴隶社会过渡时期的舞蹈：在这一历史时期，由于阶级的出现和私有制的产生，舞蹈逐渐成为歌颂统治者的象征。据史料记载，这一时期有歌颂帝尧的乐舞《大章》，歌颂帝舜的《大韶》，歌颂大禹治水功绩的《大夏》。在我国第一个奴隶制社会夏朝，乐舞已作为娱乐享受的工具。夏朝末代王桀的时候，乐舞水平已经很高，乐舞追求“以巨为美，以众为观”的审美标准。

商代舞蹈 商代是中国第二个奴隶制国家。据史料记载，这一时期有歌颂商汤王的乐舞《大濩》。商代祭祀频繁，祭祀舞蹈很多。据甲骨小辞记载，有祀年祭祖的《隶舞》，求雨的《癡舞》，祭四方神的《羽舞》等。商纣王时期，乐舞享乐程度很高，据传纣王创作迷魂夺魄的“北里之舞、靡靡之乐”。现今出土的商代墓葬文物中，有许多精美乐器，如：编铙、铃、磬等。

周代雅乐舞 西周是中国奴隶社会鼎盛时期。西周统治者承袭夏商的礼仪乐制，加以发展增订，制定出一整套法定的礼乐制度，即史书盛传的“制礼作乐”。它通过礼仪乐舞来体现奴隶社会的等级名分制度。西周著名的“六代舞”就是礼仪乐舞的具体实施。“六代舞”（又叫“大舞”）包括前代黄帝的乐舞《云门》，唐尧的乐舞《大章》，虞舜的乐舞《大韶》，夏禹的乐舞《大夏》，商汤的乐舞《大癡》，以及周武王的乐舞《大武》。它们用于宫廷祭祀，由乐舞机构“大司乐”掌握。周代宫廷还有用来教育贵族子

弟的“小舞”，包括祭祀后稷的《帔舞》，祭四方的《羽舞》，祈雨的《雩舞》，祀辟雍的《旄舞》，祭山川的《干舞》，祭星辰的《人舞》。贵族子弟 13 岁开始学习“小舞”及其音乐、诗歌等。15 岁开始学习射御和一种特殊的武舞《象》，20 岁开始学习各种礼仪和“六代舞”。学习期间，周王亲自视察，专人监督，奖罚严明。周代有起源于神农氏时代的、庆丰收、谢神祇的蜡祭，仪式隆重，举国若狂，歌舞宴饮。周王室每年举行“国雘”，用来驱除疠疫恶鬼，祈求一年吉利。有专门领导雘祭的官——方相氏，雘祭时跳“方相舞”“十二兽舞”。周代宫廷还有“四裔乐”“散乐”“凯乐”“弓矢舞”等。春秋战国时期，周王朝衰败，“礼崩乐坏”，雅乐舞随之衰落。

汉代俗乐舞 与周代雅乐舞形成鲜明对照的汉代俗乐舞很兴盛。汉武帝时期有大型的“乐府”机构，广泛采集民间歌舞和诗歌，推动了舞蹈艺术的发展。汉代民间舞蹈可分 4 类：（1）以手袖为内容的舞蹈，如《长袖舞》、《对舞》、《巾舞》等。舞者翘袖折腰，姿态生动。（2）手执武器的舞蹈，如《剑舞》、《棍舞》、《刀舞》、《干舞》、《戚舞》等舞蹈有武术、竞技的成份。其发展与汉代的冶炼技术发展有密切关系。（3）手执乐器的舞蹈，如《铎舞》、《鞞舞》、《建鼓舞》、《鼗舞》、《磬舞》，舞者以乐器为道具或击奏乐器而舞。（4）载歌载舞的《相和大曲》，是歌舞并重，有一定结构的大型歌舞。汉代宫廷盛行角抵百戏的娱乐表演，它的内容包括杂技——寻橦（爬竿）、跳丸、走索、上刀山、冲狭（钻圈）等；武术——棍、剑、刀、棒的对打和舞动；幻术——吞刀、吐火、易牛马头等；假形舞蹈——模仿各种飞禽走兽的舞蹈，如“凤舞”、“龙舞”、“鱼舞”、“戏豕”等；各种舞蹈——盘鼓舞、巴渝舞、长袖舞、建鼓舞、巾舞等；歌舞戏——《东海黄公》，表现人

兽相斗，熔杂技、幻术、布景、歌舞、武术于一炉的情节性歌舞，《总会仙倡》，扮演各种人、兽、仙的歌舞会演。汉代技巧性较强的舞蹈《盘鼓舞》，舞者在地上置放的数个盘、鼓上踏跃飞舞，扬袖挥巾。汉代《巴渝舞》出自四川巴中地区，舞蹈威勇雄健，是汉高祖所欣赏的西南夷舞蹈。汉代人日常生活或宴饮中，有舞蹈自娱的习俗，如“以舞相属”——在宴饮中，前一人舞罢，属于另一人起舞，如此循环相属而舞。汉代傅毅的《舞赋》是专门汇载描述汉代舞蹈的重要文献。

两晋、南北朝时期的乐舞文化交流 两晋、南北朝时期是历史上战乱动荡时期，也是少数民族与汉族文化的大融合时期。在这阶段，传统的乐舞文化处于衰落状态。在这一时期，民间舞蹈名为“杂舞”，其中一部份是前代流传下来的，如：从前代《巾舞》发展而来的，表现鸿门宴故事的《公莫》；从《鞞舞》发展而来的《明君》、《圣主》等。另有前代未见记载的《白鸠》、《拂舞》、《白紵舞》等。这一时期宫廷俗乐舞统称《清商乐》，其中包括了魏晋以来的《公莫》、《白鸠》、《圣主》、《明君》、《拂舞》以外，还有江南的《吴歌》、荆楚的《西曲》等歌舞，既有“中原旧曲”又有江南“新声”。《白紵舞》是这一时期代表性的舞蹈，产生于江南吴地，舞者以穿轻薄纱衣而著名，传入宫廷后逐渐发展成为追求形式美感的倚靡艳舞。

由于战乱，民族迁徙，胡乐胡舞传入中原。汉魏传统乐舞也传入西域凉州等地。南朝统治阶级不仅沉醉于《清商乐》，也嗜爱胡乐胡舞。北魏宫廷也保留着中原传统乐舞以及江南的《吴歌》、《西曲》等。南朝陈后主专门派人到北方学习“箫鼓”称《代北》。北周武帝时，阿史那皇后带来了《康国乐》，其中以《胡旋舞》最为有名。东晋时期，《天竺乐》传入中原。前秦苻坚的大将吕光攻

占西域诸国，将《龟兹乐》带入中原。《龟兹乐》与汉地乐舞融合产生了著名的《西凉乐》。敦煌壁画、新疆克孜尔石窟壁画反映了这一时期乐舞交流融合的情况。这一时期，许多新乐器传入中原，如曲项琵琶、五弦琵琶、箏箏、羯鼓、毛员鼓等，影响了中国古代乐舞的发展。

唐代舞蹈 唐代舞蹈是中国古代舞蹈发展史上的兴盛阶段。有多种乐舞机构，如：太常寺、教坊、梨园、宜春院。宫廷乐舞伎人多达上万人。在南北朝乐舞文化交流基础上，唐代舞蹈发展创造成为新型的舞蹈艺术。宫廷大型乐舞有《九部伎》、《十部伎》，由掌管祭祀乐舞的太常寺表演，一般在朝廷大典、大宴的隆重仪式中演出。唐玄宗时，宫廷大型乐舞发展变化成《坐部伎》、《立部伎》，其中大部份节目是从初唐到盛唐一百多年间保留的中外乐舞节目，如：歌颂唐太宗武功夺天下的《破阵乐》，歌颂唐太宗文德昭天下的《庆善乐》，歌颂唐高宗的《上元乐》，歌颂武则天的《天授乐》，歌颂唐玄宗的《龙池乐》、《凌波乐》等。《坐部伎》是在堂上坐奏，室内厅堂表演，规模较小；《立部伎》是在堂下立奏，室外广场庭院演出，规模大。唐代具有代表性的舞蹈是“健舞”和“软舞”。“健舞”刚健有力，如：《胡腾》、《胡旋》、《剑器》、《柘枝》；“软舞”轻盈柔软，如：《绿腰》、《春莺啭》、《凉州》、《乌夜啼》等。唐代大曲歌舞中《霓裳羽衣》最著名，它是音乐、舞蹈、诗歌结合、大型套曲歌舞。由唐明皇编创乐曲，杨贵妃首演，皇家乐队“梨园”伴奏。舞蹈表现仙人仙境，独舞与群舞相伴，中原乐舞与西域乐舞相融合，为世人赞叹。唐高宗及武后时，宫廷有大型字舞《圣寿乐》，运用舞蹈队形变化和动作变化，摆出“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”16个字。唐德宗时，西南边陲南诏国向皇帝进献少数民族乐舞《南诏奉圣

乐》，骠国（今缅甸）王进献《骠国乐》。唐懿宗时，宫廷有大型队舞《叹百年》、《菩萨蛮》。唐代具有代表性的歌舞戏有表现民间故事的《踏谣娘》，从西域传来的《钵头》，表现北齐人兰陵王的《大面》。这一时期的歌舞戏情节比较简单。

宋代宫廷队舞与民间舞队 宋代宫廷队舞是在唐代宫廷宴乐舞蹈基础上发展而来的，它是把大曲的结构与诗歌、朗诵和舞蹈结合起来的舞蹈形式，并有一定的故事情节和表演程式。队舞以歌舞队表演为主体。有“小儿队”和“女弟子队”之分。代表性节目有《柘枝队》、《剑器队》、《菩萨蛮队》、《抛球乐队》、《醉胡腾队》等。一般在皇帝生日或其他大庆日子及其宴会上，与杂技、百戏一同演出，具有雍容华贵，绮丽纤巧的风格。在队舞中有负责唸口号的叫“杖子头”，由技术最高的人担任。队舞的指挥者叫“参军色”，手拿竹竿，故又叫“竹竿子”。伴奏乐队叫“后行”。主要领舞演员叫“花心”。宋代民间舞队是宋代民间舞蹈的一种组织形式。宋代城市商业贸易发展，城市乡镇有不少艺术活动场所。每逢新年、元宵节、清明节、中元节、天宁节等重大日子里，各地举行庆祝活动，民间舞队十分活跃，与百戏、歌舞一同演出。代表性的舞队有：表现农家生活的《村田乐》，假面舞蹈《抱锣》，表现龙舟竞渡的《划旱船》，反映战争内容的《讶鼓》，表现钟馗驱邪斩祟的《舞判》，表现佛教内容的《耍和尚》，表现武打内容的《抹跼变阵子》，以及《狮子舞》、《蛮牌》等 70 多种名目。其中有些节目现仍在各地民间舞蹈中保存，如：《旱船》、《竹马》、《大头和尚》、《讶鼓》等。宋代戏曲发展，杂剧产生，舞蹈被吸收融合进去，逐渐成为表现人物情节的手段。宋代百戏表演中也有不少舞蹈节目。

元代宫廷舞蹈和戏曲舞蹈 元代宫廷仪式大多接受宋代旧

制，原有的宫廷乐舞制度被接受过来。元代以信仰萨满教和喇嘛教为主。宫廷舞蹈结合蒙古族习俗和动作，加以变化发展。宫廷队舞有元旦时用的《乐音王队》，皇帝生日时表演的《寿星队》，朝会仪式时用的《礼乐队》，宣扬佛法的祭祀仪式中用的《说法队》。元代最著名的宫廷舞蹈是元顺帝至正十四年创制的《十六天魔舞》，以表现佛教思想为内容。当时规定只有受过秘戒的宫宦才能观看，严禁在民间演出。元代杂剧中也有不少舞蹈表演和运用。杂剧表演有舞蹈化的动作，叫“科”，用来表现人物情节。如：“使臣见驾科”、“正末看读科”、“怕科”、“夺科”等。有插入性舞蹈，根据剧情需要插入传统舞蹈或民间舞蹈，如：《刘玄德醉走黄鹤楼》中插入民间舞《村田乐》，《唐明皇秋夜梧桐雨》中插入传统舞蹈《霓裳羽衣舞》，也有插入群舞场面的。元代统治阶级信仰萨满教和喇嘛教，当时流传寺庙舞蹈“查玛”（跳神），舞者头戴面具，手执法器而舞，沿用至今。元世祖时寺庙做佛事，有诸色歌舞队和僧人一起游行，叫“游皇城”。相传当时蒙古族人出征前要跳《战神舞》。

明、清时期的舞蹈 明清时期，舞蹈已经衰落，取而代之的是戏曲的兴盛。当时的宫廷虽有仪式化的乐舞，但只是摆设。明代宫廷乐舞沿袭前代旧制，设有各种祭祀乐舞。如：洪武十五年规定大祀庆成大宴用《万国来朝队舞》、《纓鞭得胜利队舞》，皇帝生日大宴（万寿节）用《九夷进宝队舞》、《寿星队舞》，冬至大宴用《百花圣朝队舞》、《赞圣喜队舞》，正旦大宴用《百戏莲花盆队舞》、《胜鼓采莲队舞》，其内容大多是歌颂皇帝文德武功，宣扬国势强盛，祝福皇帝长寿等。永乐、嘉靖年间宫廷乐舞有些增删修定，变化不大。永乐年间，宫廷有《抚安四夷之舞》、《高丽舞》、《北番舞》、《回回舞》。清代宫廷祀神仪式用《武功之舞》、《文德

之舞》。殿廷朝会庆贺宴享时用《庆隆舞》，其中包括表现骑射的《扬烈舞》和表现大臣恭敬礼仪的《喜起舞》。庆祝战争胜利用《德胜舞》。另外还有 8 部少数民族及外国乐舞：《瓦尔格部乐舞》（女真族的一个部落）、《朝鲜国俳》、《蒙古乐》、《回部乐》、《番子乐》、《廓尔喀部乐》（尼泊尔乐舞）、《缅甸国乐》、《安南国乐》（越南乐舞）。这一时期宫廷娱乐主要的艺术形式是戏曲。戏曲舞蹈主要体现在几个方面：（1）程式化的舞蹈段子，如：起霸、趟马、走边等；（2）程式化的舞蹈动作，如：水袖、翎子、甩发、髯口、扇子、手绢、长绸等；（3）插入性舞蹈；（4）刀枪把子；（5）跟头。明清时期民间舞蹈在春节农闲时候最活跃。传统灯节和迎神赛会与唐、宋时期一样，民间歌舞汇集表演。清代民间“走会”是一种综合性表演队伍，这种边游行边表演的形式传统久远，各时代的称谓和演法不同。北京清代“走会”中有民间舞蹈《中幡》、《旱船》、《扛子》、《花砖》、《双石》、《小车》、《地秧歌》、《花钹》、《狮子》、《少林》、《高跷》、《胯鼓》等几十种节目。清代地方民间舞蹈也很丰富，如：广东、江西、福建等地的《采茶灯》，山西的《凉伞舞》、《花板舞》，浙江的《盾牌舞》，广东的《英歌舞》，安徽的《花鼓灯》，湖南的《地花鼓》等。明太祖时曾下令禁止民间歌舞。清代康熙时曾颁布禁止《秧歌》游唱的法令。但仍然禁止不住民间舞蹈的发展。现今流传在各地的民间舞蹈大多数在明清时期已经定型。

【中国近现代舞蹈】19 世纪末到 20 世纪 40 年代末的中国舞蹈。这个时期的舞蹈主要指清末的民间舞蹈、戏曲舞蹈，以及五四以后的新舞蹈。中国有 56 个民族，各民族都有自己的民间舞蹈，这些舞蹈具有悠久的历史 and 传统。随着舞蹈由宗教祭祀活动逐渐向风

俗性舞蹈转化，每逢节日和迎神赛会（俗称庙会）上，各种民间舞蹈常以广场的形式演出。北京地区风行的“社火”，可从中窥见当时汉民间舞的繁荣发展盛况，“狮子舞”、“龙舞”、“划旱船”、“扛橦”、“跑竹马”、“打莲湘”、“太平鼓”以及其他地区汉民间舞蹈形式“秧歌”、“高跷”、“采茶”、“花灯”、“花鼓”等，都进入广场和游艺场所演出，造就了半职业性的民间艺人，提高了民间舞蹈的表演水平，促进了民间舞蹈的发展。民间歌舞戏的兴盛，促进了戏曲艺术的成熟。戏曲表演对舞蹈的吸收，使戏曲舞蹈得以发展，表现力得以提高，它的训练体系系统化，表现手法程式化，身段、动作规范化，舞蹈表演艺术化、专业化，对中国舞蹈是创造性的发展。1919年五四反封建的革命运动，掀起新文化的运动浪潮，也影响和推动了新舞蹈的兴起和发展。本世纪二三十年代在革命根据地，虽然革命的舞蹈尚处在萌芽阶段，但它在团结人民，配合革命斗争方面起到了重大的作用。在当时红色根据地一方面组织军队和地方剧社，演出革命、进步歌舞；一方面组织民间歌舞活动。当时以李伯钊为代表的一批赴苏联学习回国的革命文艺工作者，把从苏联学习的《水兵舞》、《乌克兰舞》、《国际歌舞》、《高加索舞》广为传播，同时借鉴苏联的经验，创造了《工人舞》、《农民舞》、《青年舞》等。同期在国民党统治区，西方的一些“形意舞”、“体操舞”、“土风舞”、“芭蕾舞”都曾在中国某些大城市上演。著名教育家黎锦晖创作的儿童歌舞在教育界和社会上均很流行。俄籍音乐家阿甫夏洛穆夫在中国探索舞剧的发展，创作了《古刹惊梦》、《孟姜女》等作品。抗日战争时期，著名舞蹈家吴晓邦受五四进步思想的影响，创作了大量的揭露社会黑暗，卖国贼的丑恶嘴脸以及宣传抗战的舞蹈作品，并创办舞校和舞蹈研究所，传播舞蹈理论和新舞蹈思想，培养了一批舞蹈人才。⁴⁰

年代，延安的文艺工作者，遵照毛泽东指引的方向，开展了新秧歌运动，把民间舞蹈的改革和进步推到了一个新的阶段。⁴⁰年代初，侨居英国的舞蹈家戴爱莲回国，立即投入到支持抗战的舞蹈运动之中。在延安新秧歌运动影响下，她深入边疆地区学习，研究民间舞蹈，于1946年在重庆举行中国首次民族民间舞蹈专场演出，并在青年学生中掀起了普及民间舞的热潮。与此同时，著名舞蹈家胡果刚、查烈、盛婕、叶宁、梁伦、康巴尔汗、贾作光等都对中国现代舞蹈发展作出了重要的贡献。上述舞蹈家和合作者把中国新舞蹈艺术发展到一个较高的水平，为新中国成立后的中国当代舞蹈发展提供了一个坚实的基础。

【中国当代舞蹈】1949年后在中国当代社会中建立和发展的舞蹈，又称中国社会主义时期的舞蹈。以1949年中华全国舞蹈工作者协会的成立为开端的标志。其后分为三个发展时期。

继承发展时期（1949—1966）。此间，首先在全国范围内相继建立了许多专业性的歌舞和舞剧表演团体，如中央歌舞团、中央民族歌舞团、中央芭蕾舞团、东方歌舞团、中国人民解放军总政治部歌舞团等。来自解放区和国统区的舞蹈工作者们汇集在不同的团体里，遵循党的文艺路线，深入民间，发掘、整理和改造传统艺术，创造了多种多样的舞蹈作品。1953和1957年举行的两次全国民间音乐舞蹈会演一方面确立了一批民间风格的优秀作品的历史地位，从而形成了“在民族民间舞蹈基础上发展舞蹈”的方针。另一方面，大规模的会演及其艺术创作，促成了当代中国舞蹈事业发展的基本模式，即个人或集体创作，由某歌舞团体承演，在各种调演或会演中争取获得公认和好评。在此时期中，涌现出许多继承传统艺术（民间歌舞、戏曲歌舞、武术等）而有创新的

作品,如《红绸舞》、《荷花舞》、《孔雀舞》、《西藏舞》、《鄂尔多斯舞》、《摘葡萄》、《春江花月夜》、《东郭先生》等。另有一些作品取材于现实生活,从日常动作中提炼舞蹈语言,经美化组织后创为舞蹈,如《艰苦岁月》、《第一次站岗之前》、《洗衣歌》、《丰收歌》、《挤奶员舞》等。1964年公演的音乐舞蹈史诗《东方红》,由周恩来总理亲自指挥,3000多人参加表演,展现了现代中国史中富于革命意味的一些生动画面,也较集中地显示了此一时期歌舞表演艺术的成就。

舞剧艺术在50—60年代中从初创到形成规模,虽说经过了一段艰苦的历程,但也取得了很大的成绩。1950年10月1日公演于北京的《和平鸽》是第一部当代舞剧,反映了在抗美援朝战争背景下人们对和平的期望和对战争的憎恨。鲜明的现实性、明确的思想性和对教育作用的强调,是中国当代舞剧初创期的主要特征。《罗盛教》、《母亲在召唤》、《金仲铭之家》等是此期的主要作品。另一方面,舞剧工作者也从历史生活、神话传说、文学作品中挖掘题材,从戏曲表演艺术中借鉴手法,创作了《盗仙草》、《东郭先生》等作品。50年代中期以后,苏联专家将芭蕾艺术传授给中国第一批芭蕾舞工作者,引进了世界古典名剧《天鹅湖》、《吉赛尔》、《无益的谨慎》等,为中国当代舞剧的繁荣发展树立了榜样。1957年公演于北京的《宝莲灯》,1959年公演于上海的《小刀会》和公演于北京的《鱼美人》,1964年后公演的《红色娘子军》和《白毛女》标志着中国当代舞剧艺术的规模成型。其主要特色是有意识地运用现实主义或浪漫主义的创作方法,力求在舞剧中组织精炼的情节冲突,运用多种动作素材和哑剧手段,塑造是非分明的正反面人物,发挥舞剧的审美作用和教育作用。

1954年北京舞蹈学校的成立标志着当代中国舞蹈教育全面

步入正轨。各种舞蹈训练班同期在全国各地举行。第一、二代演员、编导、教师接受了多种舞蹈教育,其中有的成长为世界知名的舞蹈表演艺术家。1953年成立的中国舞蹈艺术研究会,出版了《舞蹈学习资料》、《舞蹈通讯》等内部刊物,开辟了中国当代舞蹈理论研究的阵地。1958年创刊的《舞蹈》杂志的向海内外公开发行,标志着理论研究的重大进展。

畸型发展时期(1966—1976)。在“文化革命”的十年动乱的历史时期中,中国当代舞蹈事业受到严重地冲击和挫折。1966年前后,左倾文艺思想在舞蹈界体现为否定舞蹈的艺术表现规律,否定民间歌舞的群众性和通俗性,否定抒情歌舞的地位,强调表现政治概念,在各种作品中突出“以阶级斗争为纲”,导致情节性舞蹈中的“阶级斗争故事”以空前比例出台。公式化、概念化、图解化是此时期许多作品的共同特征。在这个时期中芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》被人为地树立成“革命样板戏”,已经获得演出成功的剧本和舞段被强行修改。《红色娘子军》、《白毛女》二剧或其中的片断在行政命令和舆论导向的作用下向全国广大地区推广,史称“芭蕾舞样板戏普及运动”。这一方面在当代中国舞蹈史上形成了一次全国规模的芭蕾舞知识和表演方法的普及教育,另一方面却传播了政治化的艺术观念,造成了文艺创作的萎缩。70年代中期,《沂蒙颂》、《草原儿女》以及《水乡送粮》、《草原女民兵》等作品公演,表露了舞蹈创作中摆脱束缚、争取创新的讯息。与此同时,因芭蕾艺术社会地位的提高,舞蹈学校在70年代初招收了百余名学员,为中国新一代职业芭蕾演员的崛起奠定了基础。全国一些歌舞表演团体所办的学员班则培养了民族舞演员。受到极左思潮影响,《舞蹈》等舞蹈理论刊物于1966年停刊,又于1975年复刊,复刊后所发表的文章多与政治形势相连,极少有艺

术探索。

创造发展时期(1976—)。1976年以后,中国当代舞蹈步入富于创造性的时期。舞蹈工作者首先大量复排和上演了文革前的优秀作品。各民族的民间舞蹈恢复了名誉。抒情性歌舞表演从公式化的情节编造中挣脱出来,受到普遍欢迎。历史题材、神话题材、现实题材的创作在多种层面上出现,托物言志、寄情比兴等手法被广泛采用。舞蹈的风格性和形式的多样受到前所未有的重视。《刑场上的婚礼》、《在希望的田野上》等作品则显示了将多种风格的动作素材有机地结为一体的新艺术观念。1980年在大连举行的全国第一届舞蹈比赛标志着创造发展时期的真正到来。《再见吧妈妈》、《水》、《金山战鼓》、《小萝卜头》、《海浪》等作品在继承优秀舞蹈遗产的同时,突出展示了编导与表演家们的创造力,中国古典舞、民间舞、芭蕾舞和现代舞的手法被强化使用。随后举行的全国少数民族文艺会演,开创了各民族的民间舞蹈新的发展道路。

1980年后,舞蹈创作收获甚丰。在古典舞方面,继舞剧《丝路花雨》开古代乐舞新创之先河,在全国各大文化历史名城产生了一次古代乐舞复兴的热潮。《仿唐乐舞》、《编钟乐舞》、《盛世行》等先后问世。历史题材的作品《文成公主》、《奔月》等也受到广泛好评。小型古典舞《新婚别》、《梁祝》、《江河水》、《黄河》等作品发揭了古典舞的艺术表现力,丰富了艺术画廊中的形象,并大胆借鉴了其他舞种的艺术手法,显示了古典舞从中国戏曲舞蹈表演中脱胎之后自身完善和寻求独立的历史轨迹。在民族民间舞方面,产生了傣族舞剧《召树屯与楠木 娜》、藏族舞剧《卓瓦桑姆》、朝鲜族舞剧《春香传》、蒙族舞剧《东归的大雁》、满族舞剧《珍珠湖》等优秀舞剧作品;产生了《采桑晚归》、《奔

腾》、《海歌》、《残春》、《月牙五更》、《翔》等优秀单、双、三人舞作品；在广泛发生的艺术寻根思潮引带下，产生了以表现特定地域或特定民俗文化的民俗歌舞风潮，代表作有《黄河儿女情》、《黄河一方土》、《黑土地》、《月牙五更》、《跳云南》等。在芭蕾舞方面，创作了《祝福》、《林黛玉》、《家》、《雷雨》、《梁祝》等中国题材的新舞剧和《卖火柴的小女孩》、《阿里巴巴四十大盗》等外国题材的作品。另有许多作品，取材于中国当代的现实题材，大量借鉴西方现代舞的表现观念和方法，体现了中国当代舞蹈多元发展的势头，代表作有《绳波》、《黄河魂》、《海浪》、《鸣凤之死》、《繁漪》、《高粱魂》、《高山下的花环》、《椅子》、《洛神》、《秋水伊人》、《潮汐》、《大地震》、《方位》等。

在创造发展时期，50年代后成名的老艺术家恢复了青春，活跃于表演舞台，如舒巧、赵青、陈爱莲、白淑湘、斯琴塔日哈、左哈拉、崔美善、阿依吐拉、莫德格玛、刀美兰等。80年代更有一批新艺术家引起世人瞩目，如华超、杨丽萍、杨华、张平、张玉照、刘敏、沈蓓艺、李恒达、于晓雪、敖登格日勒、卓玛和在 国际芭蕾舞大赛中获奖的芭蕾演员汪齐凤、张卫强、唐敏、郭培慧、杨新华、赵民华、欧鹿等。这些著名演员举行了个人的或多人的舞蹈晚会。他们所塑造的舞蹈艺术形象，所显示的表演风格和技巧水平，代表了当代中国舞蹈的艺术成就。

此时期的舞蹈教育工作取得突破性进展。由吴晓邦等人出任导师的中国艺术研究院研究生部舞蹈系，从1982年起培养了中国有史以来第一批舞蹈史论专业硕士研究生。至1993年止，已有15人在6位导师指导下获硕士学位，有12人获硕士课程进修生结业证书。1980年北京舞校改建制为北京舞蹈学院，设舞蹈教育、舞蹈表演、舞蹈编导等专业系的大学本科课程，并增设舞蹈史论系，

在 10 余年中培养了当代中国的第一代舞蹈专业大学生。在教育改革思想的推动下,舞蹈学院先后进行了古典舞身韵课、民间舞元素提取法、多种芭蕾训练改革试验等一系列探索,并适当引进了现代舞训练。在现代舞教育方面,更引人注目的是 1987 年 9 月创办的广东舞蹈学校现代舞实验班,由美国亚洲文化基金会和美国舞蹈节给予支持和选派教师,培养了中国现代舞演员。北京舞蹈学院并于 1993 年正式成立了现代舞专业,标志着现代舞这种艺术在中国大陆得到承认。在此时期中全社会的舞蹈教育也很活跃,业余舞蹈训练班、儿童舞班、交际舞班以及 90 年代流行的国际标准舞班在全国广泛举办。

1976 年以后,舞蹈理论工作取得重要发展。1980 年前后开展的舞蹈艺术特征大讨论、1985 年前后盛行的舞蹈美学研究、1990 年前后开始的舞蹈艺术本体研究等,深入涉及了舞蹈的本质和表现方法、舞蹈意境、动作特质及运动规律等问题。1980 年在中国艺术研究院内正式设立了舞蹈研究所,是为全国第一所舞蹈学科专业史论研究机构。同年,该所创办学术刊物《舞蹈艺术》,中国舞协创办《舞蹈论丛》,均向国内外公开发行。1992 年北京舞院创办学报。全国各地舞协分会也创办了内部发行的理论刊物,如《上海舞蹈艺术》、广东的《舞蹈研究》(前称为《舞蹈摘译》)等。这些刊物为繁荣当代中国舞蹈事业,促进舞蹈史论研究和指导创作实践,起到了较大作用。一批老中青研究人员出版了研究性专著,如《中国古代舞蹈史话》、《唐代舞蹈》、《中国舞蹈史》、《新舞蹈艺术概论》、《人体律动的诗篇——舞蹈》,翻译出版了《邓肯自传》、《世界舞蹈史》、《舞蹈和舞剧书信集》、《舞蹈创作艺术》、《现代舞》等。

随着中国对外开放的大潮,中外舞蹈文化交流达到了新的广

度和深度。中国舞蹈表演团体出访频繁,演员参与国际比赛并获大奖,中国舞蹈教师在北美、拉美和东南亚许多国家中执教,有的演员在国外创办舞蹈表演实体或担任外国艺术团主角。外籍教师也在中国传授了多种舞蹈知识及表演技艺,大量外国著名团体为中国观众带来了世界经典作品。中外文化交流在舞蹈语言方面获得很大成功。

【舞蹈学】以舞蹈为研究对象的科学。主要包括舞蹈史学、舞蹈创作表演学、舞蹈基本理论和舞蹈鉴赏与批评四大分支。作为一门独立的科学,舞蹈学于20世纪40年代在美国正式提出,以玛卡丽特·道布勒的《舞蹈学——论舞蹈艺术创造》(1940年发行)为主要标志。以渊源论,西方舞蹈史学、舞蹈创作表演学的长期历史积累则为舞蹈学的建立提供了良好的基础。早在14至15世纪之间,皮琴扎所著《论跳舞和参加轮舞的艺术》已在欧洲出现。1588年印行的法国人阿尔博的《舞蹈术》已有对编舞方法的论述。1724年法国人勃耐特以社会生活中的舞蹈为观察对象写出了一部舞蹈史。在上述早期舞蹈著作的影响下,西方学者对舞蹈持有长期的兴趣,舞蹈史书不断出版。伴随着文艺复兴后欧洲芭蕾新剧的兴盛和演变,围绕着浪漫主义思潮带来的舞风转折和二次大战后西方现代舞的勃兴,许多著名舞蹈家著书立说,形成了舞蹈创作表演学。另一方面,西方一些哲学家、人类学家、美学家和心理学家涉足舞蹈以求新论,促进了舞蹈基本理论的研究,而现代舞的出现又促使舞蹈鉴赏批评论加快了完善的步伐。

1921年美国威斯康星大学第一次设置了研究舞蹈的学士课程。1927年设舞蹈硕士课程和学位。40年代后舞蹈学在美国逐渐形成,全美各大学纷纷设置学科研究性的和编导表演人才培养性

的课程，以舞蹈史、舞蹈批评、人种舞蹈等为主。50年代后，舞蹈学研究开始与舞蹈美学研究互相渗透和影响。苏珊·朗格、阿恩海姆、马歇尔·科恩等人均以舞蹈为对象发表过美学专论。在另一发展流派中，舞蹈学与人类学保持了极密切的关系。弗雷译、埃德沃德·泰勒、莱斯利·施皮尔等人对舞蹈与人类生活的关系作过生动的记述。现在，舞蹈学研究在美国较兴盛，并影响到欧洲、日本。

东方各国均有长期的舞蹈发展史。印度公元前后的《乐舞论》对舞蹈的形式和本质已有论述，《表演镜诠》则对表演方法详加记录。中国的《乐记》也对舞蹈的功能、特征等问题有独到论述。但作为独立学科的舞蹈学在东方出现是近些年的事。中国著名舞蹈家吴晓邦1982年提出了舞蹈学科的整体构架，下分舞蹈史、舞蹈基础理论、舞蹈应用理论、舞蹈创作理论四大部分，具有理论与实践相结合、注重舞蹈的社会功能、强调真善美统一的特色。日本舞蹈学研究一方面与传统文化研究（如能乐、歌舞伎）相结合，另一方面则与日本现代舞发展相联。二者均带有较强的实践性。相比之下，西方舞蹈学显示出注重理性分析的特点，与符号学、结构主义等有着许多联系。

【舞蹈美学】研究舞蹈审美活动和特质的学问，是一般美学的一个专类性分支，是舞蹈学的一个重要组成部份。舞蹈美学至今尚处于学科的初建阶段。概论性的舞蹈美学专著极少见。作为书名出现的专著有日本人郡司正胜所写《舞蹈美学》；另有日本人邦正美所著《舞蹈的美学》。舞蹈美学在西方的初兴是20世纪50—60年代的事，在中国的提出则是1980年后全国美学研究热潮的产物。

舞蹈伴随着人类文明一起诞生，并在原始社会的政治、经济、

军事、文化生活中占有极其重要的位置，因而受到古代文化先哲们的注意。在舞蹈发展史上，已经存在着舞蹈美学思想的萌芽。中国西周时代建立雅乐体系，礼乐并重，因为乐舞的本质在于“功成作乐”，“教化人伦”。儒学创始人孔子将乐舞的本质归属于真善美的统一，特别强调了乐舞必须尽善与尽美。《乐记》集儒家思想之大成，对乐舞的审美活动及本质第一次有了较完整的论述，认为乐舞是人心之动而形于外的产物，具有观政绩、化人伦、和人心、移风易俗的巨大功能；乐舞达到美与善的统一，将在礼乐制中起到潜移默化的作用。《周易》所提出的“立象以尽意”的命题，揭示了乐舞作为审美活动的内在规律，对中国古代舞蹈美学思想有极深影响。

古代印度的美学专著《乐舞论》（又名《戏剧论》），成书于公元前后，提出了舞蹈为神服务，乐舞美在情与味的统一。其中“味”的概念，指乐舞体裁、表演手段、艺术风格的三位一体。这种注重神韵、品味的美学思想，与中国的有关论述相通，构成东方乐舞美学的一大特色。由此产生的意境论、韵律论、形神论等，仍是当代乐舞美学讨论的重大课题。

古希腊哲学家亚里士多德在《诗学》中强调了舞蹈对现实的模仿，将人体姿态的节奏与人的性格、感受、行动对应，是为西方舞蹈美学思想的滥觞。柏拉图则论述了舞蹈的道德内容之美。此后，在西方学者对人类艺术的起源的考察中，有过大量关于舞蹈之美的论述。其中著名的有泰纳、斯宾塞、格罗塞、普列汉诺夫等人的论述。《艺术起源》、《没有地址的信》等不仅是一般美学的重要典籍，也是舞蹈美学的重要史料。欧洲文艺复兴后，舞蹈逐渐发展为一门独立艺术，对舞蹈之美的论述开始从泛论进入专论。在“模仿论”的美学思想影响下，法国人诺维尔提倡“情节芭

蕾”，主张舞剧之美在于忠实摹写大自然。他对欧洲芭蕾舞剧的成熟有巨大贡献，其《舞蹈与舞剧书信集》是欧洲舞蹈美学的经典之作。19世纪欧洲浪漫主义思潮也影响了舞蹈美学思想的发展。“情感论”风行一时。著名的舞蹈家邓肯坚决抛弃僵硬的芭蕾之美，寻求发自内心冲动、身心合一、人体与大自然相融的舞蹈之美，对后世舞蹈美学思想有巨大影响。西方现代舞蹈家如拉班、魏格曼、韩芙丽、格雷姆、坎宁汉等在他们的言论、著述和创作中都显示了对舞蹈审美活动的独特理解。

当代舞蹈美学的研究对象主要为舞蹈的审美本质、特征、价值、规律、趣味等。研究方法则与一般美学相似，分为哲学的、心理学的、社会学的方法。研究者分为两类人，一是学者，在研究中占主导；二是舞蹈家，论述多带有鲜明的个性。较重要的著述有：约翰·马丁《舞蹈概论》，杰伊·弗里德曼《舞蹈家与其他审美对象》，苏珊·福斯特《读舞》，马歇尔·科恩等《舞蹈哲学论文集》，万斯洛夫等《舞剧论文集》，卡琳娜·多勃罗沃尔斯卡娅《舞蹈、哑剧、舞剧》，吴晓邦《舞蹈新论》，隆荫培、徐尔充等《人体律动的诗篇——舞蹈》等。

【舞蹈人类学】用人类学的方法和观点研究舞蹈的科学。是人类学的一个分支，又是舞蹈边缘性学科研究的一门学问。19世纪末由人类学家亨利·斯库克拉夫特、刘易斯·亨利·摩根等人在美国开始初建，逐渐形成人类学研究中的一个分支。主要研究对象为人类社会生活和行为中的舞蹈现象，舞蹈在人与人相互关系和社会结构、文化传统中的位置及作用等。至今未有权威性的理论体系，但在近百年的研究历史中，依时间顺序先后形成了五个流派，采用了不同的研究方法：（1）进化论方法。主要为19世纪末以前

的一些人类学家所采用。他们特别注重原始舞蹈,研究在西方文明社会之外的、带有原始形态特征的部落的生活。在原始的仪式、宗教活动中,把舞蹈作为原始文化的一部分,寻找其进化的特性。(2)文化特征论的方法。主要为19世纪末至20世纪初的一些人类学家所采用。他们认为特定的文化是历史与环境相结合并经长期发展的唯一结果,舞蹈是这结果的一种形象表征。研究舞蹈正是为提取那一特定文化的主要特征。(3)心理个性和文化结构的方法。19世纪20年代后,受弗洛伊德和一些心理学家们的影响,一些人类学家采用此法研究舞蹈,认为舞蹈是社会生活中个性的心理倾向与文化的原型结构的表现——一种解释了文化心理的个性化、结构化了的表現。(4)复杂、多元社会中定向选题的方法。主要为19世纪30—50年代的一些人类学家采用。30年代后,人类学研究从原始部落扩展到文明社会。在大都市的形成过程中,在多元化社会特别是西方工业化社会生活中,舞蹈与戏剧结合,反映了人类行为的变化趋势。人类学家注重研究戏剧化舞蹈中所新包含的意义。(5)舞蹈唯一论的方法,即把舞蹈作为一种单纯的、唯一的現象给予关注的方法。主要为60年代后的一些人类学家采用。他们认为舞蹈的形成存在是它的唯一的性质,注重研究舞蹈自身的意义,而并非去研究舞蹈要告诉人们什么。上述各方法和派别有继承和互相反向而行的特征。总的说,对舞蹈作出观察、描述、分析,给予人类社会和行为意义上的说明,是各流派一致的态度。

【舞蹈编导学】环绕舞蹈作品创作、排练、表演问题形成的一门学科。20世纪60年代后在美国大学教育中形成。以1964年美国威斯康星大学增设舞蹈编导及演技的硕士课程为主要标志。主要研

究范围包括舞蹈、舞剧作品的结构,编舞方法,舞蹈创作与音乐、舞台美术设计的关系,舞蹈作品的排练指导,舞蹈创作与表演的过程及本质等课题。人类舞蹈艺术活动中的编导的最初类型主要是群体而非个人。集体智慧的代表者往往被记录下来,成为最早的编导。《吕氏春秋·仲夏记·古乐》:“帝尧立,乃命质为乐。质……乃拊石击石,以致舞百兽。”舞蹈以舞种形式传播过程中一般没有固定的编导,舞蹈文化变异发生于自然或社会变化之际,新舞种或新形式风格的出现往往是若干年变异积累之得。其中有民间或宫廷中的善舞者会对新风格做出贡献,但他们并非编导。有意识地创作舞蹈作品以表达艺术家对世界的认识,是编导出现的先提条件。17世纪欧洲古典主义芭蕾舞剧时期,出现了第一批知名的编导吕律、莫里哀、博尚等。英国人约翰·威弗1712年出版了《舞蹈历史论集》,开始了对编舞方法的最初探索,是为编导学的滥觞。直至20世纪60年代编导学科正式形成期间,西方各国舞蹈编导人才辈出,各有精彩论述,为编导学奠定了坚实基础。中国约在20世纪30年代前后接受西方现代舞创作思想,吴晓邦首先在国内开始创作舞蹈以表达对国事和社会问题的关注。吴晓邦、戴爱莲、梁伦等人的创作实践为中国编导学的形成迈出了第一步。吴晓邦1949年出版著作《新舞蹈艺术教程》,首次系统论及编导问题。1982年北京舞蹈学院设置编导系,中国编导学科真正形成。中国舞蹈编导的大量艺术实践和经验总结为中国编导学派积累了研究资料,在中外文化交流中该派处举步阶段。

【舞蹈社会学】用社会学的方法和观点研究舞蹈的科学。是社会学的一个分支,又是舞蹈边缘性学科研究的一门学问。20世纪后在美国和欧洲由一些社会学家提出并开始研究工作。其主要研究对

象是各种社会生活中舞蹈的功能、地位和作用，舞蹈与社会各阶层的具体关系，舞蹈所由产生的心理原因和社会需要等。至今未形成完整的理论体系。西方社会学者主要以人类行为科学研究为理论指导，注重研究人与人、群体与群体之间相互交往的原因、结果（社会交往所产生的风俗、制度、组织结构）以及人的行为与性格。舞蹈社会学家注重探讨舞蹈怎样反射着社会组织的不同侧面，怎样联接友谊、爱情，怎样作为自娱和竞赛的工具，怎样表现宗教的仪式和现世的美学理想。20 世纪 50 年代前，舞蹈社会学常以人类心理动机、社会需要解释舞蹈的功能。50 年代后，一些学者更多地注意人的具体行为活动中的舞蹈，对社会功能的分类更加精细。青春期发育、成就感、狩猎、死亡、性冲动等与舞蹈的关系均成为研究的课题。中国的舞蹈社会学研究刚刚起步。此前，对舞蹈的本质、舞蹈的社会功能、舞蹈作为上层建筑中的意识形态与经济基础诸因素之间的关系等问题，学者们以马克思主义为指导发表过大量论述。论述的重点与西方舞蹈社会学关注的对象及各自所用之方法，均有较大不同。

【舞蹈解剖生理学】根据人体的生理构造研究和指导正确地进行舞蹈训练的应用科学。舞蹈作为人体的艺术，它的传情达意是通过训练有素的人体来完成的。人体在空间的腾跃、流动、旋转、起伏、扭拧等等往往以超常的幅度、速度和力量进行。按照不同舞蹈种类的审美、韵律的要求，身体各部位在空间置放呈现着不同的角度和姿态。但无论如何人体的构造无法改变，舞蹈的动作运动依然也受到人体生理建构方面的限制。因此，正确地理解和掌握身体的构造规律，如关节、肌肉、脊椎、韧带等构造规律及其功能，对于更好地发挥人体的能力，更快地发展舞蹈的技术技巧，

并且避免受伤都极其重要。因为人体运动一般都是以人体的骨骼为杠杆，以关节为轴，以肌肉为能，按照其相互之间的关系的协调运作造成人体的姿态和动态。因此，舞蹈解剖生理学所研究的课题主要有：阐明人体的构造及其相互之间的关系（包括脊椎、骨盆、膝关节、腓肠肌、跟腱、肌肉的反射与活动、腿和脚的问题等）；研究正确的科学的训练方法和教学体系以及舞蹈教材；研究对人体构造方面先天或后天畸型带来的不利于舞蹈要求的身体部位的矫正方法；研究由不正确的舞蹈训练带来的受伤的原因及其治疗等。由于舞蹈解剖学的重要作用，现已成为舞蹈教育工作者的一门基础课和必修课。

【舞蹈理论】研究舞蹈艺术的产生与发展规律的一门学科。通常分为两个范畴，一是基础理论研究；二是应用理论研究。基础理论主要研究内容有：舞蹈的起源，舞蹈艺术的定义，舞蹈艺术的基本特征，舞蹈和社会生活的关系，舞蹈的功能和作用，舞蹈的内容和形式，舞蹈的体裁，舞蹈的分类，舞蹈和其他艺术之间的关系以及舞蹈的批评等。应用理论研究的主要内容包括：舞蹈创作理论，即舞蹈创作的选材，创作过程，创作方法，创作技巧以及舞蹈创作要求编导必备的素质等；舞蹈教育理论，即舞蹈人才的选拔，人才的培养和训练，舞蹈教学大纲的设置，教材的制定，以及舞蹈教育的方法等；舞蹈表演理论，即舞蹈演员必备的素质，舞蹈表演的技巧，舞蹈表演过程中演员气质和心理活动对表演的影响等。总之，舞蹈理论的任务在于通过对舞蹈从社会学、民俗学、心理学、生理学、美学、伦理学等多方面角度进行研究，揭示舞蹈艺术发展自身的规律性，繁荣舞蹈创作，培养优秀舞蹈表演人才，提高舞者、创作者以及观众的审美能力和鉴赏能力，把人类

的舞蹈文化乃至身体文化推向进步。

【舞蹈三要素】现代舞基础理论和创作应用理论术语。指舞情、舞律、构图。又称动的表情、动的节奏、动的构图。德国现代舞理论体系中最先使用舞情和舞律的概念分析舞蹈的基本构成元素，后在欧美和日本的现代舞理论中被发展为三要素说。中国舞蹈家吴晓邦首先在国内使用此说，并结合国情做了发展。舞情，指舞蹈创作和表演中由人的内在感情所引发的各种动作和姿态，包括面部表情和动作表情。舞律，指动作的节律。人体舞动在时间和空间中进行，舞情遵循着节奏的规律而运动才能清晰、生动地显现。舞律体现于动作的力度、速度、幅度中，展示为动作的强弱、快慢、动静、虚实、大小、刚柔、抑扬等对比性的变化。构图，指表演者在固定的空间中用动作、姿态和队形所造成的运动轨迹和图形。构图之变化无穷无尽，其核心是艺术家的创作立意，它还受到不同国度、不同民族、不同地区生态环境等因素的影响，反映出不同舞蹈文化传统中的运动思想。吴晓邦指出中国传统舞蹈的艺术构图深受对称的平衡和轴心论运动思想之影响；西方现代舞的构图则受到自然平衡法则和矛盾运动思想的制约。三要素的相互关系是舞情决定了舞律的动势，舞情只能在舞律中得到外化，二者相合产生构图。三要素说原为艺术家们对舞蹈成份所做的客观剖析，吴晓邦将其与人的生理呼吸机制、心理想象机制结合，强调各要素之间的制约关系，使其更接近于音乐的乐理学说。

【动作的八大元素】现代舞理论术语。拉班（1879—1958）人体动律学的重要概念。从运动四大因素中引伸出来，即砍、压、冲、扭、滑动、弹动、点打、浮动。拉班认为人类的任何动作都要在时间

和空间中进行,同时又受到动作重力的影响,产生不同的动作形象。人类动作虽千变万化,但由于受到时、空、重力、流畅度等因素的制约,可以划归为八种动作冲动,因此称之为元素。在动作形成之后它们又可以被看作是8种动作类型。砍,是在时间上属快速的动作元素,属于无阻碍的重力动作。压,属于慢速的动作元素,是受到阻碍的重力动作。冲,直接而快速的动作元素,重而无阻碍。扭,是直接接触性的、受到限制的重力动作。滑动,属于延伸性的快速轻力动作。弹动,是受到限制的动作,但轻而快捷。点打,属于直接性、轻而快受限制动作。浮动,是自由流畅的轻力动作。此8种动作元素无一不是动作力效的具体再现。它们以及它们的变体能构成千变万化的舞蹈动作,在时空和力度上的区别又使它们具有巨大的表现潜能。在8种动作之间可以找到许多级别的中间体。构成无限多样的力效的“式样”,是力效赖以显现的生动形象。

【动作内容】现代舞理论术语。拉班“人体动律学”的主要观点之一。他认为人体动作不是简单的外在符号,也不是芭蕾舞中为表现喜怒哀乐而规范化了的动作程式,而是由“动作内容”与“动作形式”两大部分构成的一种象征。动作内容是动作内部力量变化效应的本质显现。动作力量的变化源于人的内在冲动,内在冲动直接影响了人体动作的力度,它赋予动作活动以特定的含意和表现性。无论是具有鲜明生活目的的“功能性动作”,还是重在揭露身—心历程交互影响的“表现性动作”,都在空间和时间的变化中形成动态现象和节奏现象,这些现象的内在支配性因素就是“力效”——动作根源的内在冲动。力效使动作在重力、时间、空间、流畅度上产生多种变化,形成以形表意的多种效果。拉班将

其概述为“运动的四大要素”和“动作的八大元素”的综合效果。将这一理论贯之于舞蹈创作和表演，即强调动作源于内在意图的变化，挖掘动作力度与特定情感、意念等心理之间的规律性联系，使不同性质的动作成为人的内在心理活动的自觉的表现，避免使舞蹈成为生活的机械性的翻版。由于强调动作与心理活动在“力度”上的联系，拉班即为舞蹈表现抽象的内容和抽象地表现现实开辟道路，促使舞蹈使用一种完全不同于芭蕾舞的新鲜语言，促使其不断创造具有表现功能的新的象征符号。

【动作模式】现代舞理论术语。指在长期的历史发展中所形成的规范化舞蹈语言。如芭蕾舞的动作阿拉贝斯克（Arabesque）或阿迪究（Altituede）。这些在芭蕾舞中集中体现了特定美学理想和趣味的经典性动作，以及在其他舞种中起着同样作用的动作，被现代舞蹈家（以拉班为首）称之为动作模式。在“纯舞蹈理论”体系中，动作模式是人们以形象外化内心感受的媒介，是舞蹈家从中直接捕捉内意味的符号，观众对纯舞蹈的欣赏和理解，则始于对它们的敏感。在这些模式中，动作的时间、空间、力度变化等要素综合在一起，能产生特殊的舞蹈片断，并内含着丰富的表现性和象征意义。

【动作形式】现代舞理论术语。拉班人体动律学的主要观点之一。与“动作内容”相加构成拉班理论体系中的人体动作。拉班通过观察水晶体的光学作用而联想到人体在空间的造型因位置、方向、运动路线不同形成不同的立方体，将其归结为上下、前后、左右三组空间面的对比，即（1）上前下后联成的轮平面；（2）左前右后联成的桌平面；（3）上左下右联成的门平面。由于人体的生理

构造和机能所致，人类的任何动作都将在这三个面所织成的球体空间中进行。动作在此空间中的运动可标为不同的线和点，象一个网状空间。在网状空间的不同区域做同一动作，即产生不同的表现效果。其中包括着动作在空间变化上的各种规律，如同音乐学中的对位法与和声学一样有其形式上的法则可探究和遵循。拉班还将此动作的球体空间分为 12 个点，形成“人体动律 12 方位”的理论。这 12 个点可以向外推离身体，也可收回至身旁。人体从一方位向另一方位过渡就成为有规则的动作。各方位之间所形成的空间则是特定的表演区域。它们为各种力度的动作提供了空间形式。“动作形式”的理论在后来现代舞的发展上有较大影响。成为人们从形式上分析动作的一种有效的方法。

【跌倒与复起】现代舞理论术语。美国现代舞蹈家多丽丝·韩芙莉（1895—1958）提出。她认为舞蹈的源泉来自人民，舞蹈要关心人的价值，舞蹈技巧要根基于人的现实生活和人的自然动作。因为舞蹈应表现人的生命历程，应表现人类与地心引力的相互作用中的现实关系，舞蹈应表现出“生命的戏剧”，这种“戏剧性”是由于人所具有的如尼米所说的“酒神”精神与“太阳神”精神的两重性使然。她认为，这两种精神的矛盾冲突可以在人体的“倒地和恢复立起”之间，在“反重力和平衡”之间的弧线运动中表现出来。她在作品中运用此方法去寻找动作的冲击力量，注重在跌倒与复起的过程中抓取各种姿态和造型，着力在起落过程中给人以强烈的视觉效果和心理感受。借此艺术方法，她在作品中揭示了人类与外部敌意力量的斗争，为平衡而挣扎的人体同时是人类维持生命的象征。韩芙莉认为在这样的运动中不再需要附加的戏剧情节，动作本身即已具备内容，那就是人类在克服外在的和内

部的困难时所显示的顽强的生命意识，向未知前进的勇气，以及带有英雄悲剧性的多种心理体验。此方法使其作品较少戏剧内容，较多地以抽象的方式引起观众的情感共鸣。

【德尔沙特表情体系】现代舞理论流派之一。由法国音乐理论家弗朗克斯·德尔沙特（1811—1871）创建。他在大量观察、分析人体姿态和动作的基础上，将人体分为三个部份：头、躯干和两臂、骨盆和腿脚，认为它们的运动分别代表了智慧、情绪、活力。他还将动作分成三大类型，即偏离重心型、同重心型、普通型。它们分别对应着有力量的、带矛盾冲突意味的“对抗动作”，柔和温顺的、富于抒情意味的“平行动作”，以及显示表里一致特点的“对应律”动作。他还将人体动作姿态的千变万化的影象化分在9种基本规律中，或者说从9个角度分析了人体的千姿百态：（1）态度。如人体因积极或消极的态度而升举或下沉。（2）力量。动作力量的大小显示了主体的强弱，但也有时反其道而出现，如加强力量而显示虚弱。（3）扩张与收缩。心情激动时动作呈扩张态，静思时收缩，示爱时则适中。（4）序列律。即人体姿态的出现是一个序列过程，思考或情绪体验等是原因，面部表情和姿态接着出现，最后结果是由各种动作构成人体语言。（5）方向律。如动作向两侧运行属于宽度动作，往往表示意志力，向前后运行则属于长度动作，往往表示热情的变化等。（6）形式。直线形富于活力，圆形显示智慧，曲线则较活泼和令人愉悦等。（7）速度。动作速度的变化产生了动作波幅的长短，这直接影响着动作表情意义，如慢的、波幅长的动作与庄严气氛和深度情绪有内在关联。（8）反应律。人们对事物的感受引起人体反应，反应的大小与情绪的强弱成正比。极度的反应则倾向于走向相反的状态，如高度集中的

热情也可由爆发转向阻塞。(9) 延伸律。即人体的姿态所延伸的程度与所表达的情绪和意志成正比。延伸的姿态有一种超越空间的意味。德尔沙特以上述研究为依据,建立自己的形体训练体系,将科学分析的思想带进了人体表演艺术。他对中欧现代舞运动的发展有奠基的作用,对美国现代舞蹈家肖恩等学生的训练,实际转变成他对现代舞先驱者们的强有力的影响。

【对比力效】现代舞理论术语。在拉班人体动律学中,主要指在重力、时间、空间、流畅度(运动四大因素)中产生的动作变化效应,它们以对比的形态呈现出来,如轻与重、快与慢、直接与延伸、限制与流畅等。

【对抗动作】现代舞理论术语。德尔沙特在其“表情体系”中将有力量的、带进攻意味的人体空间动作称为对抗动作,它们往往造成较强的戏剧性表情效果。

【舞蹈形象】由舞蹈动作构成并在音乐、服饰和舞台美术等因素辅助下表意抒情的艺术创造体和欣赏对象。作品或民间性表演之内容的主要载体,也是舞蹈形式结构的核心。它在舞蹈表演中整体性地显现,传达相对完整意义,使欣赏者得到独特的体验。直观性和动态性是其外貌特征。即舞蹈形象总是以直观形式出现,其内在意蕴必从直观形式中表露并直接作用于观众的视知觉。另外,舞蹈形象紧紧依附于舞者的表演过程,在动态中被创造和被欣赏。舞蹈形象可以模仿自然的、社会生活的动态之形,但在本质上是抒发情感的形象,是一种主要以抽象化的、程式化的动作传情达意的形象。构成舞蹈形象的动作与其所抒之情、所传之意之间的

关系，不是概念的词语与所述对象之间的一一对应式的关系，而具有鲜明的虚拟、象征的特点。人们通常在两种意义上使用舞蹈形象这个术语。一是指舞蹈中的人物形象，二是指广义的舞蹈动态形象。前者如《天鹅湖》中的奥杰塔公主，《白毛女》中的喜儿、大春。后者如《丰收舞》中人体比拟的麦浪的形象；或如《红色娘子军》中吴青华幕后遭打，台上群舞演员虚拟化地表现“受笞”的形象。舞蹈形象从历史发展的过程看，在相当长的历史时期中主要作为一种民俗性的、以娱神和自娱为目的形象而存在，在父子、师徒的口传心授中代代传衍、发展、消亡。从近代开始，当舞蹈家们进行艺术创造时，舞蹈形象成为具有审美性质的剧场艺术的结晶。根据舞蹈创作中所采用的不同方法，舞蹈形象可大致分为两类。一类以人及其社会生活为中心，在故事情节中塑造出来，表现人的社会关系、人的行为和情感。神话题材的舞蹈作品虽在虚幻境界中完成，但其中或人神共处，或在诸神之形上刻写人生神态，作品是人类历史生活和理想的折射。另一类是以自然界中的花鸟鱼虫、风霜雪月为对象，主要通过拟人化的方式创造的舞蹈形象，如福金根据圣桑大提琴曲创作的芭蕾独舞《天鹅之死》中的动人形象。

【舞蹈语言】舞蹈艺术活动中使用的系列化、规则化的表现性人体动作，是舞蹈传情达意和观众接受舞蹈的交流工具。舞蹈动作是其基本原素。动作的组合、组合的规则是形成语言的必要条件。身法、步法中的韵律所显示的程式化、风格化人体动态是舞蹈语言的特征。丰富的动作词库及技巧体系是其审美表现力的基础。原始社会的舞蹈、一些动作简单和韵律及风格不明显的民间舞蹈、不作审美表现的宗教仪式舞蹈等，均未形成自己的舞蹈语言体系，是

为舞蹈语言的萌芽。成熟的舞蹈语言见于各民族或国家的古典舞形成时期。古典舞与特定民族或国家的历史和传说紧密结合,戏剧性情节和人物塑造等艺术因素促进了舞蹈语言成型。职业编导和演员则使语言的发展可能变为现实。中国古典戏曲舞蹈、印度古典舞、欧洲古典芭蕾舞是成熟的舞蹈语言体系的典范。日本能乐、印度尼西亚巴厘舞以及非洲一些国家的古典舞等,证实了舞蹈语言与特定文化发展的深刻联系。各种舞蹈语言体系均有自己的历史,有的还形成了体系内的多种流派,如芭蕾舞中的丹麦学派、俄罗斯学派等。当代舞蹈进入高度活跃的创作期。现代舞、现代芭蕾、各国的各种新型创作舞蹈,使舞蹈语言日益打破舞种界限,进入综合与多元发展的新阶段。

【舞蹈构图】舞蹈表演中静态造型和队形变化图案所构成的画面。其中静态造型又分单人舞姿构图和群舞构图。起源于原始舞蹈对客观事物的模仿。如许多传统民间舞蹈的圆形群舞构图即为对太阳或月亮运行轨道的再现。中国青海境内土族传统歌舞“安召”,集体排一长蛇队盘旋绕行歌舞,是对土族祖先长途迁徙路线的模仿。原始舞蹈中的许多造型是对图腾崇拜物的摹拟,其构图具象征意义。完成了从原始宗教活动向审美创作活动转变的舞蹈的构图,日益具有抽象的形式美意义。东西方许多传统古典舞和民间舞,采用对称平衡方法构成舞姿和队形,深刻反映着农业文明社会中的中央集权状态,属轴心论运动思想的审美形式的体现。舞蹈构图多呈现一个中心旁的弧形曲线。19世纪以后,舞蹈构图呈现出多中心、多方向、弧形与直线并用的趋势,体现了工业文明社会多维发展、自然法则超出大一统的思想潮流。当代舞蹈构图变化多端,为当代编导创作意图服务,在方法上更趋抽象和注重

个性。

【舞蹈节奏】舞蹈动作在速度上的快慢处理对比，在动态造型上力度强弱的对比，在舞台空间幅度大小的对比以及在舞蹈作品结构安排上的张弛对比的规律。节奏是形成舞蹈艺术的要素，它是表达事物本质，塑造人物、性格，把握作品的情调和风格的关键所在。舞蹈艺术的节奏应分为外在节奏和内在节奏。外在节奏，指自然节奏和物理节奏。例如舞蹈动作的快与慢，它对舞蹈起着衡量时间长度和节拍的制约作用。内在结构则指的是舞蹈动态对时、空、力所采用的态度而在空间形成特定的轨迹，这种存在于空间的人体轨迹带有一种特定的规律性，使得舞蹈表现的这一事物或人物区别于他事物和人物。舞蹈作品结构上的张弛规律，形成了舞蹈作品整体的节奏，它决定着舞蹈作品的总体艺术的氛围力度和效果。舞蹈的节奏是舞蹈家为自己表现生活、思想情感着意创造的，它的安排是否合理和巧妙，决定舞蹈作品的成败。任何事物都具有独特的特性，显现的节奏也带有一定的规律性。舞蹈正是抓住这种可视的或不可视的规律性，将其再现、重复，运用舞蹈的手段表现出来。这种按照有规律的节奏使人体不断地流动，便决定舞蹈的节奏呈“律动性”的特点。它使舞蹈表现的内部心理因素与外部的表现形态和谐统一，展示舞蹈特有的艺术魅力和神韵。

【哑剧手势】舞蹈作品中用来叙事的手势动作。哑剧是不用语言、台词，只通过模仿来表现事物的古老的艺术形式，原始戏剧几乎全为哑剧。现代哑剧是演员有意去掉台词而表演的。舞蹈和舞剧作品中，常有一些需要介绍人物、剧情和表达人物内心活动的地

方，尤其是在情节舞和有戏剧情节的舞剧中，常常借鉴哑剧手势介绍人物，发展剧情表达人物内心活动，扩大舞蹈的表现力。例如古典芭蕾在表现“我爱你”、“你很美”、“跳舞”等意思时都有特定的程式化的手势动作。在印度古典舞中有着一整套手势动作，表达各种各样的事物和感情的意思。中国传统舞蹈常用歌舞演故事，哑剧手势便是表情达意的手段之一。现代舞蹈注重舞蹈艺术独立性的探索，力求使舞蹈从其他艺术的束缚中解放出来，有些舞蹈编导，尽量摒弃哑剧手势，但哑剧手势从整体意义上说，仍是舞蹈表现的手段之一，它常常起到抽象舞蹈动作所无法完成的作用，使作品面貌和线索清晰、明了。美国现代舞蹈家查尔斯·韦德曼在阐述他相信哑剧式舞剧的威力时对“哑剧”作了如下解释：它是将思想输入了动作，将思想背后的感情活力输入了动作，使得所有的逗号和句号，所有的潜台词的无声时刻突然间变成了动作的真实。

【舞谱】用文字、图像或抽象符号对舞蹈所做的书面记录。原始社会中人们刻画在岩洞和山崖石壁上的舞蹈图形即是最初的舞蹈记录。古埃及人曾用象形文字记述舞蹈。中国敦煌石窟中曾藏有晚唐、五代舞谱残卷，以专用术语记录舞蹈，如“据”、“送”、“摇”等字词记叙舞蹈的动作与姿态变化。宋代德寿宫舞谱、明代朱载堉的《灵星小舞谱》等也多用专门术语记舞。西方从15世纪起用横线或竖线以及字母记录舞蹈，后来出现了配有各种图示符号的舞谱体系。其中，较为人知的有在三线谱上标记符号的莫里斯体系，采用五线谱的贝尼什体系，以色列人发明的埃什克体系。中国武季梅、高椿林发明了“定位法”舞谱（采用五线谱），力求达到对人体动作的唯一性描述。至今在世界许多地方特别是欧美

被广泛应用的是拉班舞谱——一种三条线的垂直谱，匈牙利人鲁道夫·拉班设计并因此为该谱命名。舞蹈与计算机的联用是当代舞谱学研究中的主要课题。

【舞蹈场记】舞蹈作品的书面记录。运用文字、照片、图表、各种抽象符号、棒形小人象等手段，综合性地记录舞蹈的台本、音乐、动作、队形、场面、服装、道具等。在中国舞蹈界中广泛运用。

【歌舞】音乐舞蹈艺术的一种表演形式。歌舞是载歌载舞的艺术形式，它以歌与舞并重的方式共同完成塑造艺术形象和表达思想感情的任务，它以听觉和视觉艺术的优长，给人以感官享受，它以歌舞互补的形式完成了单一的艺术形式所无法完成的叙事和抒情的任务，它具有较强的艺术表现力，深受人们的喜爱。载歌载舞的艺术形式有着深厚悠久的传统，在世界各地的民族民间舞蹈中是最常见的表演形式。中国民族民间舞中的采茶灯、打花鼓、唱春牛、打莲湘、弦子舞、安代舞等均属此类。在现代民族民间舞蹈表演中也常用此种形式，再现民族民间艺术的纯朴、通俗、声情并茂的特色，例如《黄河儿女情》等作品均运用此种形式。歌舞往往还包括诗歌艺术在内，扩大其抒情和叙事的表现力。歌舞艺术源于人类艺术的最初雏形——诗舞乐一体的艺术形式，后随着人类文明的发展分支为音乐、舞蹈、诗歌、戏剧等，但歌舞艺术以其永久的魅力仍活跃在人类文化生活中，并孕育出它的变体艺术如歌剧、歌舞戏等。

【音乐舞蹈史诗】歌、舞、诗、乐综合为一体的艺术形式。一般有如下特点：（1）在表现的题材和主题方面，一般均属重大题材和

主题；(2) 在作品的结构上一般比较复杂而多样；(3) 在艺术形式方面呈综合性质；(4) 在规模和气势上比较恢宏。例如大型音乐舞蹈史诗《东方红》便是集中了音乐、舞蹈、诗歌、美术等多种艺术形式，创造了一曲中国革命的颂歌，它以 18 段诗朗诵、39 首歌曲、35 段歌舞和舞蹈片断，高度概括地表现了中国革命从中国共产党的诞生到中华人民共和国成立的光辉战斗历程。它以恢宏的场面，缤纷的艺术色彩以及动人心弦的气势给人以强烈的艺术感染，使其永载中国当代艺术史册。1984 年上演的大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》亦属同类作品。

【情绪舞】舞蹈艺术的体裁之一。指不表现完整的故事情节、主要抒发某一类情感的小型舞蹈作品。多采用特定文化传统中风格鲜明的舞蹈动作构成，特别善于表现人类高度类型化、典型化的感情和情绪。作品的结构和手法多样、灵活，注重艺术意境的创造，具有与抒情诗相似的艺术风格。如《红绸舞》、《天鹅之死》。情绪舞所塑造的舞蹈形象往往以其情蕴集中、形象单纯、动作洗练为主要特征。

【情节舞】舞蹈艺术的体裁之一。情节舞一般指具有一定的情节和特定人物的舞蹈作品。它常通过舞蹈的具体事件和人物来反映生活。它和以直接抒发内心情感和情绪的情绪舞是相对的。情节舞蹈的创作一般注重情节安排的合理性，人物感情的发展、性格特征的鲜明性，在舞蹈的形象塑造上注重艺术真实与生活真实的统一性，但情节舞不等于哑剧和用手势讲故事，它类似叙事诗，以概括的语言，通过叙事和抒情的手段，塑造血肉丰满的舞蹈形象。在古典芭蕾中情节舞往往指情节芭蕾。情节芭蕾的创始人是法国

舞蹈家诺维尔,他主张把哑剧手势与纯芭蕾舞动作结合在一起,并运用面部的表情,表现剧情,真实地表现生活,表现人的感情。中国舞蹈艺术中,情节舞蹈十分常见,当代舞蹈中的《洗衣歌》、《金山战鼓》等均属于情节性舞蹈。《红色娘子军》、《小刀会》、《三圣母》等均为有戏剧情节的舞剧作品。

【交响诗舞】舞蹈艺术的体裁之一。又称交响舞蹈,欧美称音乐芭蕾或交响芭蕾。指借鉴交响乐作曲方法和原则,运用“交响编舞法”创作的舞蹈作品。一般无固定的情节和戏剧式矛盾冲突,舞蹈分若干片断进行,每段落有提示性标题,动作与音乐力求意境与情调的统一。产生于本世纪30年代,与欧美现代艺术和苏联芭蕾舞创作的革新有渊源关系。邓肯在贝多芬、肖邦的交响乐伴奏下自由起舞开交响诗舞之先河。巴兰钦的大量创作使交响诗舞得到举世公认。70年代后在全世界各大芭蕾舞团中广泛出现。交响诗舞的艺术表现手法自由灵活,作品中模仿性动作与抽象性动作随时互相转换,艺术形象大多具浓厚的音乐抒情气质,编导对动作的处理类似交响乐的织体结构,节奏丰富,空间丰满。

【舞剧】舞蹈艺术的体裁之一。以舞动为主要表现手段,在音乐、舞美等因素的配合下展现故事情节和塑造舞蹈形象的戏剧性演出。主要艺术成份有情节舞、表演舞、哑剧、音乐主题及其变奏、服装和舞台美术设置等。在古典舞剧中,情节舞的任务是交待和推动该舞剧情节发展,刻划戏剧冲突,塑造人物,表达舞蹈形象的思想涵意,是舞剧编导构思的主要体现者,是舞剧结构的骨架所在。情节舞的动作多由程式化、风格化的古典舞语言组成,特定舞蹈形象的戏剧性动机推动其向前发展。表演舞的任务主要是

交待舞剧的规定情景，点明民族、时代、地理等环境特点，烘托艺术氛围，多采用民间舞语言组成，对舞剧风格有积极作用。优秀的舞剧音乐，如柴柯夫斯基的《天鹅湖》，具备鲜明的主题和丰富的变奏，是舞剧形象创作和欣赏的重要基础。音乐形象与舞蹈形象的完美统一是舞剧经典作品共有的特点。服装和舞美设置在舞剧中也深深参与艺术创作活动，为舞剧提供文化的、戏剧空间背景的依据。成功的服装和舞美能作为一种艺术语言而融合在舞蹈形象中。舞剧编导还常采用哑剧——经过提炼和变形的生活动作交待剧中情节，表达人物的内心。戏剧冲突、音乐、舞蹈是一出舞剧中的三大基本力量。使三者在上艺术上和谐运动是舞剧编导的主要任务。对三种力量的不同偏爱形成了舞剧创作史上重情节的“话剧型舞剧”、重音乐写意的“交响型舞剧”之间的区别。“以戏为主”和“以舞为主”是舞剧创作中不同艺术观的两种口号，各自拥有一些成功之作。

18 世纪末舞剧艺术在欧洲兴起，产生了古典主义风格的经典作品《关不住的女儿》，芭蕾舞剧趋于成熟。其后，浪漫主义名作《吉赛尔》、《天鹅湖》问世。当代有《欧根·奥涅金》、《乡村一月》、《斯巴达克》等一大批现实主义风格或音乐交响诗风格的舞剧问世，舞剧在西方文化史上因此独立成章，形成多种表演学派，造就了著名编导如彼季帕、伊万诺夫、福金、麦克米伦、格里格罗维奇等，推出了著名演员如乌兰诺娃、巴瑞什尼柯夫等。中国早在汉代就产生了用歌舞演故事的戏剧形式，戏曲史上有舞蹈性明显的戏曲片断如《舞判》。作为独立艺术而存在的中国民族舞剧萌发于 20 世纪 40 年代，成型于 50 年代，勃兴于 80 年代，先后出现了一些优秀剧目，如《宝莲灯》、《小刀会》、《丝路花雨》、《悲鸣三部曲》等。芭蕾舞剧艺术于 50 年代传入中国，欧洲名作

受到中国人民喜爱，中国艺术家则创作了《红色娘子军》、《白毛女》、《祝福》、《梁祝》等优秀剧目。

【舞蹈编导】舞蹈、舞剧作品的创作者和排练者。舞蹈编导的专业任务是运用人体动作创造舞蹈艺术形象，塑造人物，组织舞蹈情节，表达情感，创造出舞蹈作品的“台本”。然后通过组织演员进行排练，指导演员进行二度创作，完成舞蹈作品的创造。舞蹈编导集舞蹈创作与舞蹈导演为一身，因而要求舞蹈编导必须具备全面的专业知识和全面的艺术素养。首先，舞蹈编导必须具备对生活的敏感的感受力和深刻的洞察力，善于及时准确地捕捉鲜明生动的艺术形象。其次，舞蹈编导要具备一定的结构作品的能力，组织素材，进行选择。第三，舞蹈编导必须有舞蹈形象思维的能力，即运用动作语言表述情感的艺术表现力。第四，舞蹈编导必须掌握一定的编舞技术技巧，在对舞蹈的时间、空间和重力的运用上具有一定的专业技能。第五，舞蹈编导还必须具备多种艺术的综合素养，如较高的文学素养、音乐素养、美术素养等，运用多种艺术手段，增强所创作品表现力。此外，舞蹈编导还必须具备较高的审美能力，懂得舞蹈表演的规律，具备组织排练、综合舞美合成以及组织演出的能力，才能使舞蹈创作顺利地开展和完成。舞蹈编导作为舞蹈作品的创作、排练和演出的组织者，在不同时代和地方有不同的称呼。原始部落一般由“酋长”或“巫”担任，中国古时唐代称其为“执事者”，近现代称为“编导”或“导演”，西方则称其为“舞蹈大师”或“艺术指导”等。

【舞蹈演员】舞蹈作品得以在舞台展现的体现者。舞蹈演员的专业任务是表演舞蹈作品，在艺术作品的创作中主要是完成二度创作

的任务，因此舞蹈演员必须具备如下条件：（1）具备舞蹈演员的形体条件，即修长的四肢，良好的肌肉线条，柔韧的关节韧带等；（2）具备舞蹈演员专业所需要的良好的平衡器官和迅捷的反映能力以及运动感知能力；（3）具备舞蹈演员必需的艺术感觉以及表达情感和思想的表现力。舞蹈表演的任务在于以人体的动作、造型和技巧，将舞蹈作品的思想内蕴转化为立体直观可视的可感的舞蹈形象。这需要通过演员技与艺结合，形与神兼备地表演来达到。因此，一般专业的舞蹈演员均需经过长期、艰苦的专业技术技能的训练。中等专业人才一般经过 5—7 年的训练，才开始进入舞台，高等专业人才至少经过 10 年以上的专业训练。舞蹈演员必须具备如下专业技能和素养：（1）具备舞蹈专业的基本功能力，包括身体各部位的控制能力，跳跃能力，和旋转能力；（2）身体的肌肉和面部的表情能力；（3）各种舞蹈风格的掌握和表现能力；（4）对角色体验、对作品理解和把握能力；（5）对音乐的感受和把握作品节奏的能力；（6）塑造人物和作品形象的创造能力。总之，舞蹈演员作为舞蹈表演的主体，他们不只是体现编导意图的工具，更是舞蹈艺术作品的积极创造者，是在舞蹈艺术创造中不可缺少的重要组成部分。

【舞蹈文学】舞蹈作品的文学台本或以舞蹈为题材的文学作品。舞蹈作品的文学台本主要分为两类，一是由舞蹈编导或其他作者为舞蹈或舞剧在构思阶段撰写的文字台本。它包括舞蹈表现的内容、情节、地点、时间、人物、分场（分段）的场景，主题思想及各部分的艺术处理等，为舞蹈编导在创作时提供了一个艺术想象的基础。二是舞剧改编文学、戏剧、史诗等名著或舞蹈改编诗歌、散文、小说等而根据舞蹈表现的需要和要求重新改写的舞蹈（剧）文

字台本。它们有的忠实于原著，以使原著的主题、情节、意蕴再现；有的则只忠于原著的精神，而不拘其余部分的变化；有的则属于借题发挥。有时文学的一些因素和手段通过字幕、话外音，幕前报幕、朗读诗和歌词等形式，直接对深化舞蹈的主题，增强舞蹈的表现力起着重要的作用。由于文学台本转化为舞蹈（剧）台本是两种艺术的转换，因而往往舞蹈台本的最终面貌和文学台本会出现多多少少的距离和修改。关于以舞蹈为题材的文学作品，则是属于文学艺术的范畴。它主要指文学作品描写的人和事是发生在舞蹈演员和舞蹈团体之中，必然紧密地围绕着舞蹈专业的工作性质，专业特点等，并带有大量的舞蹈训练，排练、演出的描写和对舞蹈作品的介绍及其评论等。这类舞蹈文学一般以舞界名人传记为多。

【舞曲】为舞蹈所写或为舞蹈所用的乐曲。舞曲一般分古典舞曲、民族舞曲和社交舞曲。舞曲主要指用于自娱性的舞蹈的曲调。一般带有鲜明的时代、民族和舞蹈的风格特色。民族舞曲主要是流传于民间舞蹈所用的器乐曲或声乐曲。早在原始社会，歌、舞、乐三者是紧密结为一体的，由于物质文明和精神文明的不发达状况，舞蹈多为简单的“打击乐”伴奏，如敲击身体的部位，或敲击石块和铁块、利用衣上的饰物发出的响声进行伴奏等。随着舞蹈发展为独立的艺术门类，其他艺术相应地发展，舞蹈的伴奏逐渐有了声乐曲和器乐曲。但一般来说民间舞曲多数节奏比较鲜明，所使用的乐器比较单纯，常常使用具有民族特色的乐器和演唱使其民风浓郁。随着民间舞蹈和民间乐曲进入宫廷，并按照宫廷审美趣味进行雅化，形成历史上的古典乐曲。例如风行于欧洲 17 世纪有小步舞曲，18 世纪有苏格兰舞曲、连德勒舞曲等；19 世纪风行

的有马祖卡、波尔卡，尤其是圆舞曲等。进入 19 世纪末 20 世纪初，随着欧洲宫廷的衰微。宫廷舞会逐渐减少。城市舞厅不断涌现，社交舞风行，欧洲和拉丁美洲的一些民间舞涌入城市，不少民族舞曲也随之被发现，被音乐家运用和注目。和许多风行于欧美和世界的交谊舞种一样，探戈、桑巴、伦巴、狐步舞、一步舞、康加、恰恰、查尔斯顿、布鲁斯、摇滚、林蒂等舞曲也风靡一时。舞曲通常以单纯鲜明的节奏和旋律贯彻始终，并加以不断地重复，如舞蹈一样便于舞者接受和掌握，并使之迅速流行开来。舞曲的节奏和风格往往对舞蹈的风格起着决定性的影响，例如维也纳华尔兹节奏在慢华尔兹的基础上加快，使典雅的圆舞曲舞步更加活泼、矫健，从而符合现代人的审美要求。再如，切分音的出现，导致了现代交谊舞中节奏的变化，也铸成了现代舞厅舞蹈长短步交错、变幻不定和错综复杂的舞步以及快慢相间，带着锐角的动态形象和都市人潇洒、健美的风格特征。如探戈舞曲、伦巴舞曲、查尔斯顿、爵士舞曲等都深受人们的欢迎。

【舞蹈美术】舞蹈艺术表现的综合性艺术因素之一。舞蹈美术是舞蹈艺术表现的重要辅助手段，它包括舞蹈布景，舞蹈灯光，舞蹈服装，舞蹈化妆，舞蹈道具等。舞台美术的各个组成部分的任务是完成舞蹈所需要的舞台造型。因此，它的创作必须服从舞蹈创作的创作意图和创作要求，以简练、含蓄、高度概括的艺术造型，创造舞蹈艺术的舞台空间；增强人物形象的艺术感染力；烘托舞蹈艺术的舞台氛围；揭示舞蹈艺术形象的内蕴，它们以风格统一，相互配合的综合性艺术效果，对舞蹈形象的创造起着重要的作用，并成为舞蹈形象的一个重要组成部分。参见“舞蹈布景”、“舞蹈灯光”、“舞蹈服装”、“舞蹈道具”。

【舞蹈音乐】作曲家为舞蹈（舞剧）所写的器乐曲或声乐曲，或者舞者为舞蹈选用的音乐作品。舞蹈和音乐在原始状态是合二为一的。随着人类文明的发展，舞蹈和音乐各自发展为独立的艺术门类。在民间歌舞中，人们常常采用民歌、民乐伴着舞蹈演奏、歌唱。随着宫廷艺术的兴起，民间舞蹈被宫廷收集、整理、加工，或重创，变成宫廷社交礼仪，娱乐享受的一个重要组成部分。中国古代宫廷制礼作乐，以维护统治阶级王权的利益，制定了一整套雅乐舞形式，即将乐和舞融为一体，歌中有舞，舞中有乐，前者以舞伴歌，后者以乐伴舞。随着舞蹈艺术不断地发展，舞蹈的专业化程度越来越强，因而为满足舞蹈表现的要求和旋律、节奏的特点常需要作曲家为舞蹈专门作曲。例如唐代的著名舞蹈《霓裳羽衣舞》、《叹百年》等都是根据为舞蹈作的曲调编排的舞蹈。在欧洲宫廷，舞蹈最初也是和音乐、诗歌、哑剧等混合在一起演出。

欧洲古典舞——芭蕾舞即是戏剧、音乐和舞蹈相结合的产物。由于欧洲宫廷的舞蹈教师大多由小提琴手、音乐家兼任，故宫廷芭蕾舞便一开始就有专门音乐伴奏。如17世纪的法国皇家舞蹈研究院院长，作曲家兼舞蹈家吕利便曾为20多部芭蕾写过音乐。芭蕾进入剧场后不久，芭蕾曾被引入歌剧，作为歌剧的插舞，因而相对地减弱了舞蹈的独立性，加之芭蕾自身开始注重技巧的炫耀和矫揉造作的表演而缺少生气，导致一些为宫廷豢养的作曲家采取“曲库”的形式为芭蕾作曲，即平日里随意地写下各种不同的节奏类型的音乐片断，一旦哪段舞蹈需要，根据其要求（快板或慢板等）取出一段，稍加整理便付之使用。随着芭蕾的不断革命，18世纪芭蕾成为反映社会生活和人生的严肃的剧场艺术，又逐渐有作曲家关注芭蕾。其中有著名音乐家：格鲁克、莫扎特、贝多

芬均为芭蕾写过音乐。使“音乐是舞蹈的灵魂”之说出现的是柴柯夫斯基，古典舞剧三大名著《睡美人》、《天鹅湖》、《胡桃夹子》，均出自于他的手。他天才的想象力使音乐为舞蹈创作提供了广阔的表现时空和力度，从此，音乐在芭蕾中占据了不可动摇的主导地位。

现代舞蹈采用的音乐大致可分为如下几种：（1）作曲家根据舞蹈家的创作意图和构思写出的舞蹈音乐；（2）舞蹈家为自己的舞蹈选用的和自己的舞蹈情调相吻合的音乐伴奏；（3）舞蹈家根据音乐作品改编的舞蹈所用的音乐作品；（4）舞蹈家为自己的舞蹈的需要经过剪辑和拼帖而成的伴奏；（5）舞蹈家为自己舞蹈选用的背景音乐（不一定和自己舞蹈情调吻合，甚至是相反）。舞蹈音乐的创作一般要求以舞蹈为主体，一方面要适合舞蹈表现内容的需求；一方面要符合舞蹈在形式、节奏上运动和变化的要求；此外，还要符合舞蹈表现风格方面的要求等。虽然，在现代，音乐在舞蹈中仅作为综合艺术的一种手段，但其在舞蹈中对舞蹈的表现力依然起着不可忽视的强化作用。音乐对于舞蹈的变革，也曾经作出重要的促进作用。如自从柴柯夫斯基的交响音乐进入芭蕾，也使音乐的结构方式以及主题发展、变奏、对位、和声、复调等表现手法和技法引入舞蹈，使舞剧出现“交响化”。“现代芭蕾”的兴起，也正起源于“交响芭蕾”的出现。美国现代作曲家凯奇的“偶然音乐”启发他的挚友舞蹈家默斯·堪宁汉创造了“机遇舞蹈”。有些舞蹈家还常常以自己舞蹈对音乐来用的态度表示自己对舞蹈自身规律性的探索。但无论如何，音乐在舞蹈中都具有极其重要的作用。它以听觉艺术的优长和视觉艺术结合起来强化着舞蹈的感染力。

【舞蹈服装】构成舞蹈作品的综合艺术因素之一。舞蹈是以人体表达人类的思想感情的艺术，因此，服装不仅作为人体必不可少的装饰，它主要不是为了完成日常人类服装遮羞、御寒、装饰的目的和任务，而主要是服务于舞蹈特定的人物身份和表情达意的需要。优秀的服装设计，通过款式的细微变化，表明人物的民族、性别、年龄、职业及其性格特征；通过色彩的明暗，制造或强化舞蹈所需要的某种情调和氛围。舞蹈服装一般由专业舞蹈服装设计师根据舞蹈编导提供的舞蹈创作意图或直接提供的舞蹈作品形象设计出来，由专业裁缝根据演员身材精心制作出来。舞蹈服装的设计与制作有如下要求：一是必须艺术化，因为舞蹈服装不同于生活服装，它应服从视觉艺术和舞台艺术的规律，注重其在舞台空间，在观众视觉中的效果。因而，舞蹈服装常常比生活服装有许多夸张的处理。有时为了在空间形成强烈的色彩对比，而选用日常生活中不多用的颜色；有时为延长或增加在空间的形式，夸张运用款式的某些部位，如长袖、披风、缩短或延长衣裙等。二是服装必须舞蹈化。因为舞蹈是运用训练有素的人体。运用大大夸张、变形了的人体动作进行艺术创造，因而服装必须遵循人体运动的规律，不仅剪裁制作要合体，款式、造型要适合人体运动的要求，并且质料拥有一定的弹力和韧度。因此，服装设计也是舞蹈作品成败的关键一环。例如西方芭蕾舞的按曲线剪裁制作出的紧身芭蕾舞裙，不仅表现了西方古典艺术的高贵、典雅的风貌，也铸就了芭蕾舞独具魅力的形式美。东方古典舞直线形的剪裁方法和服装设计，常以宽袖长袍形式出现，表现出东方艺术的潇洒和神秘，也形成了东方艺术的含蓄、自然的美感。舞蹈服装作为舞台美术的一部分对舞蹈作品起着重要的作用。

【舞蹈布景】构成舞蹈艺术作品的综合艺术因素之一。舞蹈布景一般是根据舞蹈表现内容、形式以及在空间造型的需要，由专业舞美设计师设计的舞台美术作品，它作为舞蹈形象创造的不可缺少的辅助手段，为舞蹈说明特定的时间（主要指在景物中体现的时代特征和季节特点等）、地点、环境等等，并为舞蹈提供特定的情感氛围或借景抒情的艺术契机，使舞蹈达到情景交融的艺术境界，也使舞蹈的厚度和气势得以增强。舞台布景主要有如下类别。如由木框和画布制成的硬景，一般表现的是墙壁、房屋、花丛、草木以及山石等，通常置于舞台的前演区的角落或后演区部位。由沙网和画布构成的软景，常表现的是树木（或树的上部）或较高位置的景物，整幅巨大的画幕有时被用在大幕前，作为幕启之前渲染舞蹈氛围的先声，或用在天幕区，创造出舞蹈的环境气氛，当然，在天幕区更多地使用的是幻灯投影，交待舞蹈的环境的远景，或用光色变化强化舞蹈的情感力度。作为舞蹈布景，要求它必须考虑服从舞蹈的表现，并给舞者留下广阔、自由舞动的空间。由此带来了舞蹈布景设计的一些十分重要显著的特点而区别于戏剧布景，这就是造型的简洁、概括性，表意的抽象性和象征性；以及风格上和舞蹈表现的风格一体性。舞台布景和舞美其他造型因素（服装、道具、灯光）等一起扩大了舞蹈的表现力，形成了舞蹈形象的创造的完整性。

【舞蹈灯光】构成舞蹈艺术形象的综合艺术因素之一。舞蹈灯光在舞蹈中不仅起着照明作用，更主要的它是舞台艺术的造型手段之一。舞蹈常常运用灯光在舞台立体的空间寻求自身表现所需要的独特的艺术效果，如利用灯光的不同强度和色彩分割不同的艺术时空；借鉴电影蒙太奇的手法，实现事件的连接和人物内心情感

的转换；运用灯光的特写，强调舞蹈的关键人物和中心环节，运用灯光的色调，渲染艺术氛围或外化人物内心；运用灯光的照射角度，达成人体的剪影和或高或低、或远或近的效果；以及运用灯光达到人体造型夸张、变形等。灯光的运用，除在需要时用以模拟大自然的阳光、闪电、树影、灯光等外，更多地是被用于强化或减弱舞蹈的气氛和节奏，增强舞蹈艺术的内涵和艺术魅力。它常通过灯光的强弱对比，色彩的细微或显著的变化，而促成舞蹈的对比、和谐、连贯或跃进。舞蹈的灯光还常常具有象征体的意味，外化舞蹈中人的理想与现实之间失衡产生的内心的矛盾冲突。舞蹈的灯光色彩变化，不仅增强了舞台色彩的美感，它还常照亮了人体动作的明暗度，让那些裸露或罩在薄纱下的肌体的运动的质感传达出来，使之具有强烈的艺术感染力。它是舞蹈作为视觉艺术在创造艺术形象时不可缺少的手段之一。

【舞蹈道具】舞蹈舞台美术的造型手段之一。道具常常作为创造舞蹈形象的有机组成部分，在舞蹈造型中起着重要的作用。作为演员在舞蹈表演中使用的道具具有许多种类。如有拿在手上的生活用具或劳动用具（草帽、镰刀等），它们常与舞蹈表现的内容有着非常密切的联系，并对舞蹈动作的样式起着重要的影响。还有些道具比较抽象，如纱巾、水袖、长绸等，它们往往构成某种象征意义，表达人的情感的起伏或者在空间构成不同的图案和景色，构成某种特定的艺术形象。还有类似扇子、手绢、三弦、鼓锣之类的道具，多来自民间舞蹈固有的形式，它们在舞蹈中作为民族风俗和文化的积淀物，有着极强的表情达意的功能。另外有些道具系在演员身上，由演员扮演特定的事物。如《哑子背疯》和《猪八戒背媳妇》等舞蹈均由一位演员背着道具扮演着两个角色，使

舞蹈产生戏剧性的效果。此外,还有些道具则为演员身外之物,对剧情发展埋下伏笔,或作为展现矛盾冲突的突破口,或成为塑造人物的手段。如爱情舞蹈里的信物等。道具在舞蹈中具有重要的作用,它不仅能够说明人物身份,表明舞蹈特定的环境,更重要的是能够增强舞蹈表情的感染力。道具的功用,能够创造出独具魅力的艺术形象,道具可作为多种抽象的象征体,暗蕴着宽泛的象征内涵。道具的娴熟运用,可增加舞蹈形式的美感。由于舞蹈道具是舞蹈表现的重要辅助工具,它也必须遵循舞台艺术的要求,美化、简洁、形象化,又便于舞动。

【原始舞蹈】人类原始时期的舞蹈。属于原始文化形态,反映着原始人类生活的各个方面。世界各地以及中国少数民族地区均有原始舞蹈遗存。关于原始舞蹈的起源有多种说法,诸如:游戏说、性爱说、劳动说、巫术说等。原始舞蹈一般是诗歌、音乐、舞蹈三位一体的形式。原始舞蹈有多种类别:(1)反映劳动生产的舞蹈,如:在内蒙古阴山、甘肃黑山、广西花山等地的岩画上均有反映原始狩猎生活的舞蹈形象。云南纳西族人跳“阿仁仁”舞,最初是来自于狩猎场面的模拟。傈僳族“开火山地舞”表现耕种的程序。史料记载神农氏《扶犁》是反映农耕生活的舞蹈。(2)反映爱情生活的舞蹈,如:内蒙乌兰察布岩画上有反映性爱生殖内容的形象。新疆呼图壁县天山深处有康家石门子巨型生殖崇拜岩画。上面刻有表现性爱的舞蹈人物形象和场面。南方少数民族的“跳花”(苗族)、“打歌”(佤族)、“绕山林”(白族)、“跳月”(彝族)等歌舞活动都反映了这方面的情况。(3)表现各种祭祀仪式的舞蹈,如:各种祭祀日、月、山川、星辰和祖宗的仪式舞蹈。古代《雩舞》是祈雨祭祀仪式中所跳的舞蹈,山东曲阜有最大的

“舞雩坛”。云南西盟佤族有祈求种族繁衍和谷物丰收的“祭头舞”、“剽牛舞”。澳洲西北部有用石块或黄沙堆成堆，在顶端放一块魔石，唸咒环绕而舞的“求雨舞”。云南哀牢山彝族有祭祖仪式舞蹈和祭神的“十二兽神舞”。(4) 反映战争内容的舞蹈，如：中国传说的“刑天舞干戚”。独龙族的“拉姆舞”，表演者挥刀持弓，再现追杀敌人的情况。陕西汉中地区的“羊角舞”相传与古代氐、羌部落征战有关，舞者在鼓声呼号中伴以腰胯部位的急促扭转舞动。斐济群岛上有专门反映战争的群舞。(5) 治病的巫术性质舞蹈，如：中国少数民族中流传的“跳神”，古代传说中的“阴康氏之舞”是驱除阴湿之气，治愈疾病的舞蹈。海南黎族的“跳娘”，内蒙古蒙族的“安代舞”都属这一类舞蹈。

在表现形式上原始舞蹈有形象型和非形象型的舞蹈。形象型原始舞蹈具有模拟性，如：南非洲马鲁特（Marute）人在旅途中唱船夫曲时，身不由己地做起划船动作，意念转化为动作。安达曼人表演龟舞时，竭力弯腰，背部与地面平行，双手举到颈处，慢速曲膝地模拟龟的动作。澳洲土著人有“青蛙舞”、“蝴蝶舞”、“袋鼠舞”等形象型的舞蹈。非形象型的原始舞蹈具有象征性，如：巫师行医时的各种仪式以及环绕病者而舞，直跳到舞者处于狂热状态时，才认为制服了病魔。古巴西部落跳战争舞蹈时，赤身战士围绕酋长跳环舞，酋长以长筒烟袋向战士们喷烟，以使他们获得克敌制胜的力量。

中国青海省大通县上孙家寨出土的舞蹈纹饰彩陶盆，是迄今为止出土文物中可确定年代最古老的原始舞蹈文物，它反映了5800多年前的舞蹈情况，上面的舞人有头饰和尾饰，拉手而舞，动作整齐。盘古是中国古代传说中的创造神，许多民族都有过与此相关的葫芦崇拜，以祭葫芦象征祭祀创造神，如云南哀牢山“祭

祖灵”仪式，其中有表现原始生活情况的舞蹈。广西瑶族的“长鼓舞”源于纪念盘古功绩，舞蹈表现了原始时期的刀耕火种的生活。在中国东北大兴安岭地区有原始舞蹈的遗存，如：鄂温克人的“爱达哈喜楞”双人舞表现了两只野猪的搏斗。满族祭天的“萨满”跳神时，头戴神帽，腰系法铃，手击皮鼓，击鼓而舞。

据史料记载，中国原始舞蹈有反映神农氏时代农耕生活的《扶犁》，反映伏羲氏发明结网捕鱼的《扶来》，反映黄帝部族图腾崇拜的《云门》。东部夷人民族部落的少皞氏的乐舞《九渊》是祭祀用的巫舞，颛顼高阳氏的祭祀乐舞叫《六茎》。

原始舞蹈特点：舞蹈是群众性活动。舞者多赤上身，涂面、纹身、戴面具等。饰鸟羽兽角，穿草裙、兽皮。动作简单，模拟性强，多重复，“击石拊石”为伴奏，乐器简单，载歌载舞。

原始舞蹈除了具有娱乐审美作用外，主要是具有社会作用。它可以传授生产经验和组织劳动，锻炼武士，教育儿童，训练猎手。同时也担负着记录历史，向氏族后代进行传统教育的任务。

【祭祀舞蹈】按照舞蹈功能划分的舞蹈种类之一。祭礼舞蹈起源于原始社会的图腾崇拜舞蹈和巫术仪式舞蹈。在原始宗教中，人们把与自己氏族有密切联系的动物和植物作为自己氏族的族徽或图腾标志，把其奉为自己的祖先或保护神，在图腾崇拜的仪式中，人们用舞蹈颂扬祖先和神明的功绩，以求神明的庇祐。例如：《凤来》、《网罟》是颂扬伏羲发明网罟，教民捕鸟捉兽之功；《充乐》是歌颂女娲教民嫁娶、婚配之绩的舞蹈；《扶犁》、《丰年》歌颂神农教民播五谷的功绩等等。源于巫术的蜡祭是一种在岁末以舞蹈祈祝来年丰收，酬谢神祇的祭典。蜡祭诸神有八：先啬（神农氏）；司啬（后稷）；农（农神）；邮、表、畷（管理农田的官）；猫、

虎（神）；坊（堤神）；水（河道神）；百种（百谷神）等等。除此之外，巫术活动中还有“雩祭”、“雉祭”和“祀高”，分别是以舞蹈求雨、驱疫、求子的巫术仪式活动。“雩祭”由巫率众舞蹈在天旱时求雨，如求雨不至，女巫常遭“曝”和“焚”的惩罚。“雉祭”是一种在每年岁末，戴着面具，由“方相氏”带领舞蹈在室内驱赶鬼、疫的舞蹈活动。“祀高媒”则是在每年春季举行的以择偶、置婚配为目的的歌舞活动。历代统治阶级，为巩固自己的统治地区，常借宗教仪式愚弄人民，标榜自己“真龙天子”的地位。周代整理的六代舞便是祭祖的舞蹈。后代的宫廷“雅乐”也通常用于封建帝王祭祖、祭天、地、山、川之神以及佛、道、儒等宗教活动之中。在少数民族宗教活动中，有代表性的古老宗教舞蹈有“东巴教舞蹈”、“喇嘛教舞蹈”、“萨满教舞蹈”、“梅山教舞蹈”（师公舞）等。总之，在原始和古老的宗教和巫术仪式中，舞蹈是其重要的不可缺少的组成部分，“以舞通神”是其重要的环节和其重要作用所在，它常使教徒和舞者进入颠狂状态，也使舞蹈艺术得到了不断地发展。

【宫廷舞蹈】古代社会中的宫廷宴享娱乐之舞。具有明确的封建文化色彩。内容多为统治者歌功颂德，并以声色娱人。由宫廷中的专业艺人表演。宫廷舞蹈形式多样，其中许多原本是民间舞，由进贡、采风等渠道进入宫廷，经加工或翻制而立于宫廷。表演时结构严谨，服饰华丽，舞姿工整，有的具备一定的技巧性。宫廷舞蹈可向纯表演舞方向发展，也可对特定国家之戏剧产生潜移默化的影响。中国唐代的十部乐，宋元时代的宫廷队舞，欧洲的宫廷芭蕾、朝鲜的乡乐等均可涵盖在内。

【欧洲宫廷舞蹈】欧洲古代宫廷特定的艺术形式。在经过欧洲漫长的中世纪，宗教对人性的严重压抑之后，15—16 世纪，一种规模巨大的舞蹈运动横扫欧洲宫廷，主要表现为，一是创造了各种新的宫廷舞蹈样式，二是举行一些重大的宴会和娱乐，最后形成了芭蕾艺术。舞蹈等艺术形式是人类精神生活中不可缺少的活动，即使在严格禁欲的中世纪，在宗教节日里，或在秘密的场所，人们也通过各种方式举行舞蹈狂欢和戏剧表演。而当文艺复兴时期，欧洲宫廷则都把舞蹈当作每天生活的必需了。贵族们把舞蹈作为贵族阶层的娱乐以及社交的手段。英国皇后伊丽莎白曾因为哈顿能跳完美无缺的“孔雀舞”，而不考虑他在法律方面有何特殊智慧委任他为大臣。这时先后流行的舞蹈有：莎塔雷洛舞、帕凡舞、加里亚德舞、阿勒曼德舞、库朗舞、萨拉班德舞、基格舞、小步舞、勃朗舞以及 18 世纪后期至 19 世纪末风行宫廷的华尔兹舞。世界舞蹈史上，曾将 1500—1650 称为《加里亚德舞》时代；将 1650—1750 称为《小步舞》时代；将 1750—1900 称为《华尔兹舞》时代。由于舞蹈成为宫廷的重要娱乐形式，在意大利常常在宴会席间举行大型席间歌舞活动。席间歌舞大多取材于希腊神话，并且每个舞蹈与歌唱场面都巧妙地烘托着席间的欢乐气氛，芭蕾史将此期称为“宴会芭蕾”时期。1581 年在法国宫廷主持下在法国近郊枫丹白露演出了第一部芭蕾作品《皇后的喜剧芭蕾》。全剧围绕着代表美德与智慧的众神如何战胜代表邪恶的女妖的主题，演出了五个半小时。从此，芭蕾成为欧洲宫廷的典范形式。贵族阶级追求繁缛的礼节、傲慢的高雅、矫揉造作的风度、豪华的布景、绮丽的服饰以及壮观多彩的场面，长期影响着芭蕾的审美趣味。法王路易十四是个舞蹈爱好者，他曾在芭蕾中扮演阿波罗而被称为“太阳王”。由于他的推崇和资助，法国宫廷芭蕾发展到鼎盛时期。

17 世纪末，由路易十四授权在巴黎成立歌剧院，允许芭蕾舞在皇宫以外演出，同时贵族退出公开表演，芭蕾进入剧场艺术，虽然宫廷芭蕾的黄金时代宣告结束，但芭蕾作为高雅的欣赏艺术，依然作为宫廷贵族的特权。芭蕾从选材到表现关注的均是宫廷贵族们的生活和趣味，芭蕾成为仅供贵族消闲解闷娱乐的装饰物。直到 18 世纪欧洲启蒙运动兴起，影响了芭蕾进行改革，使芭蕾开始成为表现现实生活，富有教育意义的艺术，芭蕾逐渐变为平民艺术。此外，随着欧洲宫廷的衰落，现代城市舞厅的兴起，欧洲宫廷舞蹈便逐渐消亡。

【古典舞蹈】历代职业舞蹈家创编，在特定场所表演的具有典范性的传统舞蹈。一般从民间舞蹈发展而来，屡经艺术提炼和加工而风格渐成，并世代相传。艺术特征是有成套的动作体系，严谨的表演形式和高度的技巧性。其内容主要有民族历史、神话传说、帝王故事、宗教寓言等。大多在宫廷的戏台或寺院、庙宇的大殿、场院中演出，能为国家的或宗教的重大活动添色。招待贵客、娱悦君臣、弘扬教义。世界许多国家和民族都有自己的古典舞蹈，集中体现着特定的人体文化观念。如印度古典舞四大流派之一的婆罗多舞，由寺院供养的职业舞女表演，在祭神的歌声和鼓乐中利用头、颈、眉眼、四肢动作以及非常丰富的手势述说有关神的故事。古典舞蹈的产生、传播、消亡受到战争、民族迁徙、文化交流、政治联姻等因素的影响和制约。如芭蕾舞作为一种起源于意大利，成熟于法国宫廷的古典舞而最终传遍世界的经历就是如此。由于拥有丰富的表现手段和传统题材，古典舞蹈往往与特定国家的戏剧发展史联系密切，有的古典舞蹈实质上是那一国家的主要戏剧形式，如印度古典舞、日本的能乐、印度尼西亚的巴厘舞。这

类古典舞蹈的表演往往渗透着浓浓的伦理色彩，表达鲜明的道德观和美学趣味。表演者须服从角色需要，为达到表演的至上境界必经过数十年的刻苦学习和表演锤炼。当代舞蹈家常从古典舞蹈中提取语言和美学理想，创作新古典舞。中国古典舞蹈多保存在戏曲特别是京剧艺术中。1949年后经专业舞蹈工作者整理，舍唱、念而自成体系，追求形神合一、周身配合、韵味十足、圆转流动的美学风格。

【戏曲舞蹈】戏曲艺术中重要的表现手段。宋以前，中国宫廷舞蹈曾得到高度的发展，宋以降，尤其是元以后，戏曲艺术的兴起，取代了舞蹈在人们艺术生活中的位置，舞蹈逐渐被戏曲吸收，成为戏曲表演的一个组成部分。最初，舞蹈和戏曲串演，舞蹈在其中仅起到开场子或表演一些和剧情无关的插舞的作用。随戏曲艺术不断成熟，和表现手段的完备，舞蹈被融进戏曲表演，为其塑造人物，表现戏剧情节服务。在其“唱、念、做、打”戏曲四大艺术手段中，以“做、打”两项在戏曲中占有其重要的地位。戏曲舞蹈的重要特点在于一以舞蹈化的生活动作表情、叙事、介绍人物、转换场景，与唱、念紧密结合，揭示人物性格和内心情感。二是舞蹈动作高度程式化。如生、旦、净、末、丑均有不同的舞姿、身段套路，即为“行当专属”。戏曲舞蹈有“文舞”、“武舞”之分。文舞主要持扇、帕、伞、水袖等，武舞是十八般兵器和毯子功技巧。另外，在戏曲的表演体系中还包括翎子功、翅子功、帔功等戏曲独有的表现技巧。戏曲舞蹈还具有极高的虚拟写意的特点，以一当十，以小胜多，以无喻有，以静示动，具有丰富的表现力，由于它来自中国古典舞和中国民间舞，并不断从中汲取新的养份，因此它具有浓郁的民族神韵，并成为中国文化的精萃。它不仅使中

国古代舞蹈的精华在其中得到保存,并且使其得到一定的发展。并为中国古典舞在现代的发展提供了一份极其宝贵的遗产。外国学者中常有人把戏曲舞蹈称为中国的古典舞蹈。

【舞会舞蹈】自娱性的社交舞蹈。舞会舞蹈兴起于文艺复兴以后的欧洲宫廷。为满足于贵族上层社会声色娱乐的需要,为了养成朝臣贵族高雅的礼仪风范,宫廷拥有专业舞蹈教师,教习舞蹈步态。各种生动活泼的民间舞走进宫廷,被按照宫廷礼仪需要和贵族审美习惯加以改造、规范,变成具有严格规定的舞步和程序的舞蹈,和原来的民间舞蹈已大相径庭。宫廷舞会严格地保持着舞蹈者的等级身份,从国王、皇后、王子、贵族大臣、贵妇人一级级递次排列进行表演。舞会舞蹈的动作、风格、风度、姿势不断地得以规范,为欧洲古典舞——古典芭蕾舞的技术体系和动作体系的建立打下了基础。16世纪风行于宫廷的舞蹈中最具代表性的舞蹈是“布郎儿”,17世纪最具代表性的舞蹈据说是由“布郎儿”变化而来的“小步舞”。18世纪流行的舞蹈有“连德勒”和“波罗奈兹”等。19世纪有“马祖卡”、“波儿卡”等,但风靡宫廷最受欢迎则是“华尔兹”了。17世纪后期,在英国出现了公共舞厅,跳交谊舞这王公贵族的特权逐渐也被中产阶级、乃至平民阶层所共享,随着王室贵族的衰落,资产阶级作为新兴阶级兴起。公共舞厅逐渐取代宫廷舞会,成为社交活动的重要手段和场所。20世纪初,舞会舞蹈进入现代交谊舞时代,也被称为“探戈舞”时代。其间,拉格泰姆、狐步舞、林蒂舞、探戈舞、伦巴、桑巴、曼特、恰恰、爵士、摇滚、摇摆、迪斯科、哈叟等都征服过现代舞厅。舞会舞的形式自由,舞步单纯,参与者可即兴和尽情地表达情感,受到现代城市公众的热烈欢迎,成为现代都市文化娱乐生活中的不可缺

少的部分。

【性爱舞蹈】表现人类男女之爱或生殖的舞蹈。此处主要指远古社会人类的性爱舞蹈。原始人类生产力水平低下，人类的生存极为困难，男女之间的性爱和生殖崇拜紧密相连。因此，在原始部落的生殖崇拜的舞蹈中，舞蹈的高潮往往是直接导致做爱，这在远古社会遗存下的岩画中均有反映。据学者专家在现存的原始部落中考察，有些为青年举行成年礼的仪式上，性爱舞蹈往往是其中一项重要内容，作为生殖教育的手段。《周礼·地官、媒氏》中记载视高媒活动时言“……中春之月，令会男女；于是时也，奔者不禁。”说的便是一种原始部族的群婚遗风。苗人婚礼称“跳月”，清·陆次方《跳月记》说：“跳月者，及春月跳舞求偶也。”清人黄钧宰《金壶古墨·瑶人》则载：“岁以十月朔，祭都贝大王，男女杂遯，连袂歌舞，歌皆七言，取义比兴，以致慕悦之意，彼此既相得，则男子负女入岩洞，插柳避人……”今日苗族跳乐（月）、黎族三月三均是这原始舞蹈的遗风。这类的舞蹈现象在世界各处都能找到范例。在西班牙东部莱里达省科各地方的第三纪末期的岩石壁画上，曾有刻画着9个盛装的女人围绕着一个赤裸裸的男人跳舞。据著名音乐史家、舞蹈史家在《世界舞蹈史》中记载：在较早的文化时期，哥伦比亚的乌依吐吐人在跳舞时，每个男人都备有一根长而粗的棍子，他们的棍子有节奏地敲打地面，每敲打一次，女人们则做出反应呼叫一声。澳大利亚西部的沃昌迪人在春季中期就开始庆祝卡洛节。为履行繁殖后代的重要职责做好准备工作。“在节日的晚上，妇女和儿童们从男人群里退出……留下的男人们在地上掘一个大洞……他们围着地洞边跳边喊边唱通宵达旦……地洞的挖法和小树枝的装饰非常像女人的阴

部。在跳舞过程中，他们在身前握着一根长矛以代表阴茎，绕着地洞跳舞时用长矛刺进洞内象征着他们的生殖能力，并继续唱：‘不是地洞，不是地洞，是阴户！’”在爪哇，男舞蹈者以前要亲吻他的舞伴，女舞者送飞吻给男子并跳着舞向他走去，第三者在他俩的头上盖一块布。他们在布下边接吻边跳舞。达科他人则毫无遮盖地接吻；而东非的阿康巴人跳舞时喜欢紧贴脸颊。接吻动作甚至在晚期欧洲舞蹈中已成为一种习以为常的礼节。随着社会文明的不断发展，性爱舞蹈的原始面貌已消失，已逐渐演变成了风俗性、娱乐性的舞蹈形式。

【战争舞蹈】原始社会或古代用于训练士兵和祀求战争胜利的祭祀活动。自从人类社会建立以来，战争便伴随着人类为争取生存而奋斗的历史。用舞蹈训练士兵的身体和掌握手中武器以及祀求神明保佑取得战争的胜利便是各原始部落中的重要事情。据史料载：在新爱尔兰，跳舞者组成双行或多行，每个人手持在战场上常用的长矛，刺向假想的敌人，做得十分认真。1593年德国出版的《巴西航海史》的插图中，赤身裸体，赤手空拳的战士们围绕着酋长跳着环舞，酋长在噪耳的葫芦响声中从一支长筒烟管向战士们喷烟，并高喊：“吸取神灵的力量，你们就可克敌制胜。”舞蹈有时用于战争，对敌人产生威慑力量。中国古代周武王，即在战场中以宏大的舞蹈阵势让敌人丧魂落魄，因而获得了“以文德绥天下”的美名。战争舞蹈还常用于宫廷祭祀乐舞中，象帝王之功，展示威武雄壮的阵势，显示国力或为统治者歌功颂德。中国唐朝李世民作曲与参与创作的《破阵乐》即以120人披金戴甲，变化着各种战阵，造成威震四海的声势，歌颂了秦王李世民的历史功绩，展示了唐王朝雄厚的国力。现代战争舞蹈主要就表现的题材而

言，例如德国现代舞名作《绿桌》，苏联芭蕾《斯马达克斯》等。

【体育舞蹈】用于锻炼身体、体育教育和体育比赛的舞蹈。舞蹈在其发生的源头便具有壮体强身的作用。在现代教育中也常常将其列入体育课目。通过舞蹈教育，使学生达到身心协调，体质康健的良好状态。随着人类物质水平的提高和精神生活水平的提高，人们日益重视自身的健康状况，舞蹈亦被引入中老年健身、健美的领域，深受人们的喜爱。舞蹈不断地被列入体育和体育结合，创造出“艺术体操”、“花样游泳”、“冰上舞蹈”等舞蹈和体育联姻的亚艺术或新的体育项目。舞蹈还常常被借鉴进入体操、溜冰、游泳等训练之中，训练和强化运动员的美感。20世纪现代交谊舞、舞厅舞风靡全世界，英国舞蹈教育界近年来将一些舞厅舞、舞会舞、交谊舞进行规范化，统一节奏、步伐和要求，形成“国际标准交谊舞”，并将争取使其列入国际奥林匹克运动会项目。

【游戏舞蹈】游戏的一个种类或舞蹈的一个功能。从有益于身心愉悦的角度说，游戏和舞蹈都具有这种共同的特性。游戏舞蹈便指的是具有这一基本功能的舞蹈。这种舞蹈以自娱为主要目的，因此，它在进行过程中不注重表现，而注重参与，不注重结果，而注重参与的过程。换句话说，它是以舞蹈的形式达到游戏的目的。例如儿童舞蹈中的《找朋友》便是属于游戏舞蹈的范畴。现代交际舞，除了社交的目的之外，也有游戏的功能。民族民间舞在摆脱了它的宗教目的和实用的功利目的之后，变成纯风俗性的民俗活动和娱乐活动时，往往也行使着游戏的功能。舞蹈发生学上有关于舞蹈起源于游戏之说，便基于舞蹈和游戏之间的这种共性或近亲关系。

【礼仪舞蹈】用于祭祀、庆典、外交活动的舞蹈仪式。它们一般被使用于较为严肃的场合。而非一般社交场合和娱乐场合所使用。例如中国古时唐朝便有作为仪式典礼之用的《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》，在当时也被称为《燕乐》。这些乐舞的设置是建立在昭示唐王朝国力强大，四方归服的政治意义之上的，因此，它仅用于朝会大典、宫廷大宴或皇帝恩准的场合。并且它们演出的规模、人员、形式都具有严格的规定，例如《立部伎》，规模宏大，气势雄伟。《坐部伎》人员不多，精巧细致，在室内演出。还如周朝统治者制定的乐舞制度规定，凡文舞执龠翟；凡武舞，其舞具执干戚。六大舞祭祀的对象是：《云门》祭天神；《咸池》祭地示；《大韶》祀四望；《大夏》祭山川；《大濩》享先妣（已故母亲）；《大武》享先祖。而就乐队而言，规定天子用“宫悬”（即四百乐队）；诸侯用“轩悬”（三面乐队）；大夫用“判悬”（两面乐队）；士用“特悬”（一面乐队）。在舞队方面，则规定王用八佾（即八人的行列为一佾）；诸侯用六佾；大夫用四佾；士用两佾。春秋战国时鲁国的大夫在家庙中使用了天子用的八佾舞队，使得孔夫子惊呼“是可忍，孰不可忍”。周幽王会合诸侯于淮水之上时，不奏雅乐正音而奏郑卫之声，因而被视为“礼崩乐坏”了。礼仪舞蹈有时还用于其他场合。非洲的奥英地方的布须曼人在他们的发情期典礼中跳舞；澳大利亚人在入社礼仪上环绕火焰跳舞；加利福尼亚州的印第安人环绕刚成熟的少女跳舞；澳大利亚人环绕即将获得批准入社的男孩子们跳舞。目的在于使其获得某种性爱活动的特有能力和保证部落有健康的后代。礼仪舞蹈种类繁多。例如至今新疆的一些少数民族在欢迎贵客来临时依然跳着欢快的迎宾礼仪舞。

【社交舞蹈】用于人与人之间交往的舞蹈。又称交谊舞。社交舞从古老的民间舞蹈发展而来。14 世纪末至 15 世纪初叶，朴素、热情的民间舞进入欧洲宫廷，15 世纪末成为上层社会社交的一种手段。最初交谊舞属于集体舞样式，以庄严华丽的队列式舞步出现，后来逐渐演变，风行双人交谊舞。17 世纪中叶，社交舞逐渐趋向轻快、活泼的格调。现代社会流行于公共舞厅的舞蹈均来自 18 世纪以后的宫廷舞蹈和交谊舞蹈。例如源于美国黑人民间的带有忧伤、缓慢情调的“布鲁斯”；来自奥地利和德国民间舞带有轻快旋律和急速旋转的“华尔兹”；来自古巴的柔韧而带着重心转换动态的“伦巴”；来自巴西农民模仿棕榈树的树枝随风摇曳的动态而创造的“桑巴”；由美国民间舞变化而来的洋溢着活力的“吉特巴”；在快四步和慢四步之间发展而来的快慢相间，舞步多变，流畅不断推进的“狐步”舞，热情、奔放的“恰恰舞”；以及来自阿根廷民间舞的在顿促中显现出潇洒和健美的“探戈舞”。20 世纪，爵士乐的出现，切分音的使用，使社交舞进入了一个新的时期。舞厅舞会舞不断创新，不仅出现了一些舞蹈变奏，而且出现了一些新的舞蹈样式。例如：迪斯科舞、摇滚、爵士等等。社交舞是一种融舞蹈、体育、音乐、游戏为一体的自娱性舞蹈样式，它有益于增进人与人之间的了解和友谊，有利于增进人的身心健康。中国古代早有社交舞的形式，据史载，汉代起便有宴会席间“以舞相属”的习俗。现代中国流行的社交舞蹈除少数为社交活动的组织者创编的“集体舞”之外，基本上均为来自西方的社交舞，或称舞厅舞。

中国舞蹈

【六代舞】周代雅乐主要组成部分。属于官方祭祀乐舞。又称六乐、六舞、六大舞。“六代舞”汇集了古代中国黄帝、唐尧、虞舜、夏、商、周六代的祭祀乐舞。有黄帝时代的乐舞《云门》，唐尧时代的乐舞《大章》（有说是《咸池》），虞舜时代的《大韶》，夏禹时代的《大夏》，商汤时代的《大护》，周代的《大武》。“六代舞”用在宫廷各大典礼和祭祀仪式中。综合了诗、舞、乐三部份组成。乐舞体现了周代的等级制度和统治思想，如：表演人数的多少，乐器的排列，音调的使用等，都按照等级制度严明规定，不能违反。舞诗有一定教化内容，舞队有一定象征意义。动作规范化。“六代舞”中前四个乐舞划为文舞，后两个乐舞划为武舞。文舞表演手执翥翟（一种吹管乐器和一种鸟羽），武舞表演手执干戚（盾牌和斧钺）。文舞象征统治者以文德治天下，武舞象征统治者以武功定天下。文治武功是统治者的美德。春秋战国以后，“六代舞”失散。秦汉以来，历代王朝统治阶级都尽量恢复以“六代舞”为标志的宫廷雅乐，制作文舞和武舞，象征文治武功两种统治方略，并以文舞和武舞做为宫廷典礼和祭祀仪式的内容。文舞武舞所代表的宫廷雅乐成为正统仪曲，一直延续到封建王朝末期。

【雅乐】中国古代社会宫廷中专门用于朝会、宴享、出征、祭祀等典礼仪式中的传统乐舞。它以西周“六代舞”为代表，是雅乐发展的最高阶段。“六代舞”包括了黄帝的《云门》、唐尧的《大

章》、虞舜的《大韶》、大禹的《大夏》、商汤的《大护》、周武王的《大武》等六个乐舞。《大夏》以上为文舞，《大夏》以下为武舞。文舞表示以文德得天下，武舞表示以武功得天下。文舞的舞者手执翥（乐器）翟（鸟羽），武舞的舞者手执干（盾牌）戚（斧钺）。动作具有礼仪性和程式化的特点。周化雅乐还包括“小舞”，即：《帔舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》，它们是专门用于教育贵族子弟的。周代雅乐的内容、演出仪制等都有明文规定、不能随意更改。雅乐音律的确定，乐队规模，诗文内容、动作形式，队形安排，舞人多少，道具使用等，都与等级制度相对应。雅乐以诗、舞、乐的综合为表现形式，诗、舞、乐各部位担负一定的社会伦理道德观念和统治思想。春秋战国以后，雅乐衰落。秦汉以降，历代封建社会宫廷以恢复雅乐为名誉，制作文、武舞形式的雅乐，标志各朝统治者的文治武功。如：汉高祖时有文舞《文始》、武舞《五行》；唐太宗有文舞《庆善乐》、武舞《破阵乐》；宋太祖有文舞《文德》、武舞《武功》等，雅乐成为正统仪典，一直持续到清代末年。

【小舞】周代统治阶级用来教育贵族子弟的乐舞，属于周代雅乐的一部份。同时也用于祭祀。包括了《帔舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》六个乐舞。由宫廷乐师掌管并教习。是贵族子弟必修的课程。《帔舞》，用以祭后稷。表演者持顶端扎鸟羽（后演化为五彩帛条）的竿子而舞。《羽舞》，用以祭四方。表演者持鸟羽而舞。《皇舞》，用以祈雨。表演者持彩色鸟羽，戴鸟冠，身着鸟羽衣而舞。《旄舞》，用以祭辟雍（西周王朝所设之大学）。表演者持旄牛尾装饰的舞具而舞。《干舞》，用以祭山川（有说用于兵事）。表演者持盾牌而舞。《人舞》，用以祭星辰（有说用

于祭宗庙)。表演者徒手而舞。

【巫舞】巫觋祭祀活动中的舞蹈。巫产生于原始社会，奴隶社会时已有了专业的巫人。巫觋的职司之一，是掌管占卜祭祀，以乐舞娱神。殷商时期，巫觋直接参与国家政治活动。秦汉以后，儒教盛行，佛教传入，道教形成，巫术逐渐隐退，流传在民间。巫舞在巫术活动中进行，有巫词、咒语和特殊的仪式伴随。舞蹈特点是步态特殊，盘旋飘逸、神情肃穆。动作硬直，多棱角，幅度大。有的巫舞有程式化的动作，如祭祀性巫舞。有的巫舞是在即兴发挥中自由表现，如“跳大神”。现存民间的巫舞，以湖南沅湘流域的比较有代表性。这一地区的巫舞可分3类：（1）祈神降福许愿为内容的巫舞；（2）酬神还愿的巫舞；（3）治病驱邪的“跳大神”。有单人和双人舞蹈形式。巫舞带有浓厚的神秘色彩。现存少数民族中的师公舞（壮族）、萨满舞（满族、达斡尔族、鄂温克族等）、东巴舞（纳西族）等，都属于巫舞。原始舞蹈大多有巫舞性质。周代酬神的“蜡祭”也属于巫舞活动。商代已有专门祀雨的官方巫舞。屈原的《九歌》记载了巫舞表演的情况。

【傩舞】祭祀舞蹈。后逐渐发展变化成为娱乐性民间舞蹈。流传于中国广大地区，如：江西、湖南、湖北、贵州、安徽、山东等地。傩舞用于驱疫逐鬼，舞者戴面具而舞。形象狰狞恐怖。关于傩祭的记载，最早可追溯到殷商甲骨卜辞。周代宫廷有傩祭仪式，有专门领导傩祭的官，“方相氏”。作舞时，舞者头戴面具，执戈扬盾，跳跃呼号。汉代傩祭规模大，有一百二十个“傩子”（10—12岁的儿童）执鼗和乐而舞。跳“十二兽神舞”“方相舞”。唐代傩祭规模壮观，傩舞的内容形式变化不大。宋代傩舞中原“方相

氏”、“十二兽神”等逐渐消失，出现了“将军”、“钟馗”、“小妹”、“灶神”的角色，受到戏曲发展的影响。明代“大傩”继承古老的形式，宫廷行“傩”礼，有“方相氏”、“傩子”等角色，为逐鬼妖而舞。清代傩舞没有前代那么严肃恐怖，面具有发展。出现了乞丐跳傩舞。近世傩舞，20世纪50年代前，保留着驱疫逐鬼的内容，50年代后发展变化成为农村娱乐活动形式。各地傩舞名称不同，如：鬼舞、跳傩、傩戏、傩堂戏等。现代傩舞内容形式较为简单。多为单人舞和双人舞。现存剧目较多，如《盘古开山》、《孟姜女》、《董永》、《纺织女》、《柳毅》、《李斯操兵》、《关公斩貂蝉》、《张飞闯辕门》等。

【百戏】中国古代的一种综合性的艺术串演形式。古老的百戏类似“摔跤”的活动，人们头戴牛角，两两相抵。因此，被称为“角抵”、“大角抵”或“角抵奇戏”。秦代时，秦二世曾在甘泉宫“作角抵俳優之观”，汉代扩大了秦代的“乐府”机构，大力采集民间乐舞，并将其用于宫廷祭祀和享乐。角抵年年增多，内容日趋丰富，角抵发展为百戏，将杂技、武术、幻术、滑稽表演、音乐演奏舞蹈等多种民间技艺综合串演。是汉代最重要的表演形式。据史料记载，当时百戏的内容有杂技（寻橦、跳丸、冲狭、走索等），幻术（吞刀、吐火、易牛马头等），武打（棍舞、刀舞、剑舞、对打等），假形舞蹈（龙舞、鱼舞、凤舞等），舞蹈（巾舞、鞞舞、长袖舞、巴渝舞、盘鼓舞、铎舞、鞞舞、建鼓舞等）以及有情节的《东海黄公》等。南北朝后，有时把“百戏”称为“散乐”，是对多种民间舞蹈和表演技艺的泛称。唐代舞蹈发展成为独立的表演艺术，“百戏”与“散乐”就作为对杂技、幻术等技艺的泛称。元以后，戏曲兴盛，各种艺术均有专名，“百戏”、“散乐”

作为多种技艺的统称便渐少使用了。

【乐舞】中国古代音乐舞蹈的综合性艺术形式。由于人类艺术的最初形式便是歌、舞、乐一体的艺术。这一艺术形式在中国古代艺术史上占有重要的地位。乐舞通常是融器乐演奏、舞蹈以致于歌唱为一体的综合性演出。在远古帝尧时便有“击石拊石，百兽率舞”的图腾乐舞的场面。周王朝的六代舞，也是整理了前代帝王遗存的乐舞而成，在举行大祭之际，由按照等级设置的乐队伴奏，由大司乐率领着贵族子弟表演舞蹈。汉代的百戏、隋朝的七部伎、唐朝的九部伎、十部伎、坐部伎、立部伎，以及大曲都属于乐舞形式，此后宋代的队舞也是乐舞艺术的延续。乐舞在中国古代有雅乐舞、俗乐舞之分。雅乐舞广义指宫廷乐舞。狭义的雅乐特指宫廷祭祀乐舞。雅乐舞的功能有如下之分：用于祭祀的雅乐，其目的为“舞以像功”，即像帝王之功，为统治者歌功颂德。用于满足贵族声色享乐社交礼仪以及自娱的乐舞是宴乐。俗乐舞则指流传在民间的各种乐舞形式。例如春秋战国时的“郑卫之声”、汉代的“四夷乐舞”、以及宋代活跃在民间各种舞队表演的舞蹈等。中华民族古老的乐舞文化，是在各族乐舞文化不断交融中形成的，因此它不仅丰富多彩，并得到高度的发展。

【盘鼓舞】汉代舞蹈。源于民间，后流入宫廷用于宴享。表演时，以盘、鼓置于地面，舞人踏盘、鼓而舞，并以鼓为节，表演各种技巧。有七盘一鼓，名为《七盘舞》；有鼓无盘，名为《鼓舞》。盘与鼓的数目不定。有独舞、群舞形式。舞蹈以舞袖折腰和下肢技巧为主，与杂技技巧结合，具有一定难度。山东历城汉画像石有《七盘舞》形象，舞人为女性，长袖细腰，头戴花冠，脚踏七盘一

鼓而舞，两袖翻飞。山东沂南汉画像石有《七盘舞》形象，舞人为男性，长袍，戴冠，大弓步于盘鼓上飞跳。四川彭县汉画像砖有《盘鼓舞》形象，六盘二鼓，女性舞人，长袖细腰，腾跳于盘鼓上。汉代傅毅的《舞赋》，东汉张衡的《七盘舞赋》均有对此舞的描述。《盘鼓舞》常同百戏中的弄丸、跳剑、走索等杂技一同演出。有歌伴唱和乐队伴奏。

【巴渝舞】汉代舞蹈。初为汉代少数民族“板楯蛮夷”的舞蹈。“板楯蛮夷”，又称“冢人”，居住巴郡渝水边（今四川境内）。刘邦攻打关中地区时，“冢人”曾为前锋，作战勇猛，并善歌舞。刘邦赏识“冢人”的劲勇，并欣赏其歌舞，认为“冢人”的歌舞似周代武王伐商纣的歌舞，于是令其乐工学习并传授。汉代乐府设有巴渝鼓员，是《巴渝舞》的专业艺人。曹魏、晋、南朝各代皆沿用《巴渝舞》做为宫廷祭祀武舞。曹魏时，改《巴渝舞》为《昭武舞》，晋代改名为《宣武舞》，南朝梁代沿用《巴渝舞》，隋文帝时废止《巴渝舞》，唐代时《巴渝舞》又流传。从汉代至唐代，此舞流传千年。表演时，以鼓为伴奏。舞者身披盔甲，手执弩箭，口唱战歌，边歌边舞。据记载有舞曲《矛渝本歌曲》、《弩渝本歌曲》、《安台本歌曲》、《行辞本歌曲》四篇。汉代百戏中有《巴渝舞》表演。

【巾舞】手执长巾或短巾而舞的舞蹈。与长绸舞类似。汉代著名舞蹈之一。舞人手舞双巾，姿态生动。已出土的汉画像石上有巾舞形象，如：山东安邱县汉画像石上的女子巾舞形象；山东滕县汉画像石上的双手舞短巾的形象等。

【拂舞】手执舞器“拂子”（即尘尾）而舞的舞蹈。初来自江南吴地，后传入宫廷。晋代有“拂舞曲”五篇。隋朝时，《拂舞》去掉了所执的“拂”。唐代李白作有《拂舞歌辞》。

【杯盘舞】盛行于西晋太康年间（280—289）。原为民间舞蹈，后传入宫廷，用以歌颂世道太平。舞者手执杯盘而舞，左旋右转不相失，具有技巧性。

【公莫舞】魏晋时期的舞蹈。一般认为是表现“鸿门宴”故事内容的舞蹈。同时也是汉代巾舞的流传。项羽宴请刘邦，席间项庄拔剑起舞，欲乘机刺杀刘邦，项伯即离座起舞，并以袖相隔，说道：“公莫！”表演者以舞巾模拟项伯舞袖。唐代诗人李贺作有《公莫舞歌》。

【杂舞】汉魏时期俗舞的总称。这些舞蹈源自民间，后流入宫廷。包括了鞞舞、铎舞、巾舞、拂舞、杯盘舞、公莫舞、白紵舞、巴渝舞等。鞞舞：执扇形小鼓而舞的舞蹈。这种舞器最早来自军中。此舞形制已不可考。汉章帝曾作有鞞舞歌《关东有贤女》五篇。汉代曹植作有鞞舞歌五篇：“圣皇篇”、“灵芝篇”、“大魏篇”、“精微篇”、“孟冬篇”。歌词描写了当时礼仪、郊猎、宫廷宴享和百戏表演的情景。铎舞、执铎而舞的舞蹈。铎，形如大铃的乐器，最初是古代军中的传令工具。汉代著名舞蹈之一。晋代傅玄作有铎舞曲《云门篇》。

【文舞】古代宫廷雅乐的组成部份。与武舞相对。用在宫廷典礼仪式和祭祀仪式中。文舞最早来自周代宫廷“六代舞”，“六代舞”包

括了《云门》、《大章》、《大韶》、《大夏》、《大护》、《大武》六个乐舞，前四个乐舞因是歌颂帝王以文德治天下，故称作文舞。表演时，舞者手执翥翟（一种吹管乐器和一种以野鸡尾装饰的舞具）而舞，动作徐缓，节奏缓慢。动作具有礼仪性，舞蹈表演程式化。伴奏乐器有钟、磬、鎛、铙、铎、琴、瑟等。表演溶诗、舞、乐为一体。秦汉以来，历代宫廷制作不同名目的文舞，以标榜本朝统治者的文德和授命于天。

【武舞】古代宫廷雅乐的组成部份。与文舞相对。用在宫廷典礼仪式和祭祀仪式中。武舞最早来自周代宫廷“六代舞”，其中《大护》、《大武》因是歌颂帝王以武功定天下，故称作武舞。表演时，舞者手执干戚（兵器）而舞。动作猛厉，节奏铿锵。舞蹈表演程式化。伴奏乐器有钟、磬、鎛、铙、铎、琴、瑟等。表演溶诗、舞、乐为一体。秦汉以来，历代王朝宫廷都制作不同名目的武舞，以标榜本朝统治者武功定天下的功德。

【白纛舞】古代六朝时期的著名舞蹈。初来自三国时期的吴国地区，后盛行于六朝。女子舞蹈。舞者穿轻纱的白纛制成的长袖舞衣而舞。以手、袖动作为主。舞姿轻盈，服饰华丽，（佩有钗、环、珰、珮等各种宝饰）。眉目传情，后逐渐成为轻浮绮靡的宫中艳舞，梁武帝曾亲自作《白纛舞歌》。此舞有独舞、对舞、群舞等形式。有弦管、笳琴、钟磬等乐器伴奏。隋唐时期，《白纛舞》列入“清商乐”。从晋到唐代，《白纛舞》流传数百年，各代诗人对此舞都留下过赞叹的诗篇。

【十部乐】唐代宫廷宴乐。用于宫廷朝会大典。隋代初，宫廷制作

了七部乐：《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》。隋大业中（605—608）增加了《康国伎》、《疏勒伎》，并改《国伎》为《西凉》，为九部乐。唐代对九部乐又进行了增删，形成十部乐：《燕乐》、《清商乐》、《西凉乐》、《天竺乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》。

十部乐是用于宴享典礼的成套乐舞。各乐舞风格不同。演出有严格的规定。十部乐汇集了自南北朝以来传入中原的各民族乐舞以及中原乐舞。乐舞地方色彩浓厚。如：《西凉乐》是通往西域的交通要道西凉一带的乐舞；《天竺乐》是古印度的乐舞；《高丽乐》是朝鲜国的乐舞；《龟兹乐》是新疆乐舞；《安国乐》是中亚布哈拉一带的乐舞；《疏勒乐》是新疆喀什一带的乐舞；《高国乐》是中亚撒马尔罕一带的乐舞；《高昌乐》是新疆吐鲁番一带的乐舞。《燕乐》、《清商乐》是中原地区的乐舞。

【坐部伎】唐代宫廷宴乐的类别之一。与立部伎相对。在堂上表演。规模小，技巧性强，表演者数人至十几人。舞蹈文雅。有独舞、双人舞和群舞等形式。用丝竹细乐伴奏。坐部伎的乐舞节目有：《燕乐》、《长寿乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《景云乐》、《小破阵乐》、《天授乐》、《庆善乐》等。坐部伎的技巧水平高于立部伎。其中《鸟歌万岁乐》、《天授乐》、《龙池乐》比较有代表性。《鸟歌万岁乐》，武则天时期的乐舞。当时宫中养鸟，能学人说话，常喊“万岁”，于是便编制了这部乐舞。舞者穿鸟纹衣，冠作鸟形而舞。《天授乐》，歌颂武则天称帝的乐舞。舞人穿画衣，戴五彩凤冠而舞。《龙池乐》，歌颂唐玄宗的乐舞。舞人戴莲花冠穿蹀履（无跟舞鞋）而舞。舞步细碎，轻巧移动，仿佛水面上漂浮的莲花。用

曲调优雅的雅乐伴奏。

【立部伎】唐代宫廷宴乐的类别之一。与坐部伎相对。在堂下表演（或庭院、广场）。规模大、场面豪华，表演人数多至上百人。舞姿雄壮，多用集体舞形式表演。伴奏乐器多用鼓、钲等，音量宏大。立部伎中的乐舞节目有：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《圣寿乐》、《庆善乐》、《光圣乐》、《上元乐》、《大定乐》等。内容均为歌颂皇帝的文治与武功。其中《破阵乐》和《庆善乐》具有代表性。《破阵乐》，又名《七德舞》。根据《秦王破阵乐曲》编制。歌颂李世民统一国家的武功。舞者披甲执戟而舞。队形左圆右方，犹如战阵之形。以大鼓等乐器伴奏和雄壮的歌声配合。舞蹈分三段，每段四个阵式。音乐吸收了汉族清商乐和龟兹音乐的成份。《庆善乐》，歌颂皇帝文德的乐舞。舞蹈安徐娴雅。表演多是儿童，以表现和平安祥的气氛。《圣寿乐》，为皇帝祝寿的舞蹈。以字舞形式编排，运用集体舞蹈形式摆出“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”等字。

【软舞】唐代表演性舞蹈。流行在宫廷、贵族士大夫家宴及民间。初来自民间，后用于宴享。“软舞”动作柔婉，节奏舒缓。演出规模较小。“软舞”是对某类舞蹈的泛称，其中舞蹈节目不是固定的。据《教坊记》和《乐府杂录》记载，“软舞”有《春莺啭》、《垂手罗》、《回波乐》、《绿腰》、《乌夜啼》等十几个节目。《绿腰》又名《六么》、《录要》。女子独舞。舞者穿有修长衣襟的长袖舞衣。以舞袖动作为主，腰姿动作柔美，步态轻盈，节奏由慢渐快，舞至高潮时长袖飘逸，体如游龙。五代画家顾闳中绘制的《韩熙载夜宴图》中，有舞姬王屋山表演《六么》的形象场面。宋代时期，

《绿腰》被吸收到杂剧中。《春莺啭》，此舞音乐有模拟黄莺的音调，舞蹈轻柔。此舞在史书上所记载的不多，具体的舞姿动作难以考证。《春莺啭》曾传入朝鲜和日本。据朝鲜李朝仪轨厅刻印的《进馔仪轨》记载，此舞是女子独舞、舞伎立席上，进退旋转而舞。据日本的《舞乐图》记载，此舞是男子舞蹈，舞者戴鸟冠，穿大袖袍而舞。《乌夜啼》，原是南朝流行的“清商乐”中的一个乐舞节目，唐代纳入“软舞”类。《凉州》，又名《梁州》，具有地方色彩的“软舞”。凉州即今甘肃武威地区。唐代诗人张祜的《悖拏儿舞》一诗描述，此舞是手执金碗表演的舞蹈。宋代时，著名宫廷艺人菊夫人善舞《凉州》。宋代杂剧中有以《凉州》为名的调令，如《诗曲梁州》、《四僧梁州》、《绿腰》、《春莺啭》、《凉州》等，是“软舞”类有代表性的舞蹈节目。

【健舞】唐代表演性舞蹈。流行在宫廷、贵族士大夫家宴及民间。大多是初来自民间，后用于宴享。“健舞”动作矫捷雄健，节奏明快。演出规模较小，多是独舞和双人舞。“健舞”一般是对某类舞蹈的泛称，其中的舞蹈节目不是固定的。据《教坊记》、《乐府杂录》记载，“健舞”有：《柘枝》、《胡腾》、《胡旋》、《剑器》等10几个节目。《胡腾》是著名的西域舞蹈。从西域石国《原苏联塔什干一带》传入中原地区。舞者头戴缀珠尖顶蕃帽，身穿“胡衫”，并将衣襟卷起。以跳跃和急促多变的腾踏步为特点，舞步多变，欢腾跳跃，配合面部及眼神的表达。表演者多为男性。《胡旋》是著名的西域舞蹈。从丝绸之路传入中原。舞蹈以快速、轻盈的旋转动作为特点。舞者腰间束带、披纱巾。表演时，节奏明快，轻捷飞旋，衣带飞扬。唐明皇的宠妃杨玉环，节度使安禄山都是舞《胡旋》的能手。《柘枝舞》是著名的西域舞蹈。多为女子独舞。舞

者穿轻薄罗衫，戴珍珠花帽。腰部动作和脚下的踏步结合，刚健明快和柔美多姿相互辉映，配合眼神的表达，以鼓为伴奏乐器。唐代有专门表演《柘枝》的艺人叫“柘枝伎”，可见此舞是有特殊技巧的舞蹈。宋代宫廷队舞中有“醉胡腾队”和“柘枝队”。《胡腾》、《胡旋》、《柘枝》是“健舞”中有代表性的舞蹈。

【霓裳羽衣】唐代大型乐舞套曲。综合了音乐、舞蹈和诗歌。它的结构分3部份：（1）散序，器乐演奏部份，由数段乐曲组成，节奏自由，缓慢抒情。散序的结尾是“鞞”，即过渡到下一部份的乐段。散序部份没有舞蹈。（2）中序，由数段乐曲组成，有歌有舞，慢板节奏。舞蹈以表现仙女形象为主。服饰华丽典雅，舞姿轻盈飘逸。中序的结尾是“攗”或“正攗”，即以较快的速度过渡到下一部份。（3）“破”（或“舞遍”），由数段乐曲组成，节奏逐渐加快，至极快。舞蹈为主，是整个乐舞的高潮部份。《霓裳羽衣》中有独舞、双人舞和群舞。舞蹈结合了中原传统舞姿和西域舞蹈的成份，着重表现仙人仙境。由皇家乐队——梨园演奏。唐明皇亲自编曲，吸收了西域音乐成份。宠妃杨玉环的独舞表演最著名。音乐清丽。技巧性强。是唐代有代表性的乐舞。唐文宗和唐宣宗时期，宫廷有大型的群舞《霓裳羽衣》。五代时期，南唐李后主的昭惠皇后，曾得到此乐舞的残谱，并加以整理。宋代宫廷队舞有“拂霓裳队”。

【队舞】宋代宫廷歌舞表演形式。属于群舞。歌舞队是表演主体。戏曲因素在队舞中明显发展，如：出现了角色分类、表演。表演时有致词、歌唱、舞蹈等。一般认为，队舞是在隋唐燕乐基础上演变而来的，在皇帝生日，节日庆典等活动中演出。也同百戏、杂

技同台表演。表演时，先由报幕人（称“竹竿子”或“参军色”）向观众介绍节目内容，用四六对句的骈体文，称“致语”；然后引导歌舞队上场表演，称“勾队”；歌舞表演完后，报幕人再度引导全体歌舞队上场，如同谢幕，称“放队”（或“遣队”）。领舞演员称“花心”，常担任独舞。负责唸口号的称“杖子头”，乐队称“后行”。宋代队舞分小儿队和女弟子队。小儿队的节目有：《柘枝队》、《剑器队》、《婆罗门队》、《醉胡腾队》等。女弟子队的节目有：《菩萨蛮队》、《抛球乐队》、《采莲队》、《佳人剪牡丹队》等。舞蹈设计复杂多样，表现一定的故事情节。结构上继承发展了唐代大曲的结构式样，将多段体的大型歌舞套曲——“大曲”进行摘选演出。

【舞队】宋代民间舞蹈表演的一种组织形式。综合性庞大表演队伍。一般在新年、清明节、元宵节等节日中，举行民间舞蹈表演。舞队包括了多种节目，名目繁多，比较有代表性的有：《村田乐》，描写农家生活的小型歌舞。《抱锣》，喷火特技的假面舞蹈。《划旱船》，宋代龙船竞渡的风气很盛，此舞是在陆地上表演竞渡。《讶鼓》，扮各种角色的小型歌舞。《舞判》，又称跳判官，表现钟馗的节目。《十斋郎》，带有滑稽性的人物表演。另外还有《耍和尚》、《扑蝴蝶》、《蛮牌》、《竹马》等许多节目。不少节目至今仍在民间流传。表演时，舞队纵贯十余里，张灯结彩，敲锣打鼓，时间持续几天。各舞队间通过表演，互相竞争，炫耀绝技。这种民间舞蹈表演形式一直延续至今。

【踏歌】自唐宋流传至今的传统民间舞蹈形式。群众集体歌舞，舞者联臂或拉手，踏足而歌舞。歌舞结合，随歌曲节奏踏、跺、走、

跳，并伴随一定的身体摆动，以下肢动作为主。速度自由，随歌曲而定。史书中较早的关于踏歌的记载见于《西京杂记》，唐宋以来，历代皆有记载。唐代时期，踏歌不仅是民间自娱性舞蹈活动，而且传入宫廷，被改造为宫廷舞蹈，出现繚踏歌、踏金莲、踏歌辞等宫廷舞乐。唐睿宗时，皇家举行过有千余妇女参加的踏歌会。唐代诗人刘禹锡的《踏歌词》描述：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。”宋代马远的《踏歌图》有当时踏歌的形象场面，并题诗：“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城，丰年人乐业，垆上踏歌行。”明代邝湛若的《赤雅》记载了当时瑶族的“蹋谣”。清代桂馥的《札朴》记载了当时西南少数民族的“蹋歌”。现今，西南及南方的少数民族地区，仍流传这种歌舞形式，如：纳西族的“阿哩哩”，彝族的“打跳”，苗族的“跳月”等。

【十六天魔舞】又称天魔舞。元代宫廷舞蹈，用于佛事或宴享。由十六名宫女表演，扮成天魔女，头戴象牙佛冠，披缨络，手执法器“噶布喇完”而舞。另有乐队用佛曲伴奏。元顺帝至正十四年（1354），宫廷舞伎三圣奴、妙乐奴、六殊奴等十六人表演“十六天魔舞”，受到皇帝的赏赐。元人张昱的《辘下曲》诗描述此舞“西天法曲曼声长，璎珞垂衣移艳妆”。《元典章·刑部》曾禁止民间表演此舞。宫中非受秘密戒的宫官不能观看此舞。

【中国古典舞】中国传统舞蹈样式。古典舞蹈本意是具有典范意义的传统舞蹈。但中国古典舞蹈的概念则呈现较为复杂的状况。这种复杂状况主要是由于中国古代舞蹈发展的曲折性而造成的，中国古代舞蹈曾经经过周代、汉代和唐代达到一个颠峰状态，但随着封建王朝的衰落，依赖于宫廷，为宫廷享乐服务的舞蹈也逐渐

衰弱。戏曲艺术兴起后，舞蹈被戏曲吸收，舞蹈作为一种独特的表演艺术（不包括民间舞）基本上从舞台上消失了。因此中国古典舞在现代的指称有三。一是指古代以宫廷为主的城市舞蹈。以周、汉、唐的高度发展的舞蹈为代表。（参见“中国古代舞蹈条”）。二是指戏曲舞蹈（参见“戏曲舞蹈”）。三是指 50 年代开始，中华人民共和国成立后，一代舞蹈工作者在弘扬民族文化的精神指引下，根据当时中央戏剧学院院长欧阳予倩提出在戏曲舞蹈的基础上发掘、加工、整理、发展建立中国古典舞体系的倡导，经过 10 年努力，建立的一套古典舞的训练体系和艺术法则。今天我们常用的中国古典舞的概念和舞台上中国古典舞的表演主要是属于这一部分舞蹈，当然它和前二者有着千丝万缕、不可分割的血缘关系。最初，它以中国戏曲舞蹈的步伐、身段、开打和毯子功技巧作为基础，并借鉴西方古典舞——芭蕾舞的动作程式和训练法则进行变化，规范，发展而成。根据这一语言创作的代表舞剧作品有：《宝莲灯》、《小刀会》等。1979 年，甘肃省歌舞团演出《丝路花雨》则对发掘中国古典舞的途径的探索是一个重大的突破，它使中国古典舞的研究突破戏曲舞蹈单一的范畴。它不仅建立起敦煌舞蹈流派，它还将中国古典舞研究的视线引向广阔的领域，如中国古代各代有代表性的舞蹈，尤其是周、汉、唐三大高峰时期；各时期留下的乐舞、文物、壁画等资料；武术、太极拳、剑等等。并且积极吸收世界当代舞坛的艺术和科学成果，使中国古典舞得到了进一步的发展。近期代表作品有《黄河魂》、《黄河》、《长城》、《铜雀伎》（舞剧）、《仿唐乐舞》（组歌舞）、《新婚别》、《梁祝》、《江河水》等。

【民间舞蹈】普通人而非专职艺术家创造和世代相传，在日常生活

场所表演的传统舞蹈。广泛存在于世界上各民族的艺术活动中,并与各种民俗、宗教文化紧密联系。一般起源于农牧业文明时代,反映人类的劳动和斗争生活。原始祭祀舞、战争舞、性爱舞对民间舞蹈的内容和形式有很深影响,有的民间舞蹈即是原始舞蹈的转化形态。民间舞蹈是真正寄寓普通人的情趣、理想和欲望的舞蹈形式,具有广泛的内容和多样化的主题,如模仿日常劳作过程、讲述民族历史和传说、刻画爱情心理、庆祝丰收和渡过婚丧嫁娶之仪等。民间舞蹈多数与当地的民歌、民间美术、民间服饰、民间小戏有亲缘关系,共同构成有地域色彩的民间文化。民间舞蹈表演形式极其繁多,动作和音乐、歌曲多成龙配套,形象来自现实生活。某一动作可反复出现,在经世代加工后能形成独特的风格化动律,富有蕴味。与各地历史生活、风俗习性、自然环境的结合所形成的文化基调,是民间舞蹈受人民喜爱而千百年传承的主要原因。民间舞蹈可以因文化的传播性而从原生地向周边播布,并在多种因素作用下产生局部或整体的变异。民间舞蹈有许多别称,如土风舞、乡村舞、流行舞。古代社会的宫廷舞和许多民族的古典舞与民间舞蹈有密切关系,其中有的是民间舞蹈的变体,如英国都铎王朝的“伏尔他舞”。民间舞蹈的另一大类变体是都市交际舞,如华尔兹、桑巴、伦巴等。那些被称作社交舞、公共舞厅舞的舞蹈种类多从民间舞蹈演变而来,是民间舞蹈文化与都市文明相融合的产物。大工业文明对民间舞蹈具有相当大的破坏力。当代舞蹈家一方面从民间舞蹈中汲取创作营养,另一方面将民间舞蹈引入当代剧场,成为有保存性的艺术。中国各民族之民间舞蹈历史久远,种类繁多,风格多样,享有世界声誉。载歌载舞、善用道具、娱乐性强、韵味浓厚为其特征。汉族“秧歌”、蒙族“安代”、朝族“农乐”、维族“赛乃姆”、藏族“弦子”等均有突出的

代表性。

【剑舞】汉族民间舞蹈。现多保存在武术和传统戏曲中。舞者持双剑或单剑而舞，剑穗有的长达一米，舞动时剑的寒刀闪烁和穗的飞卷飘流，形成刚柔相济，丰富多变的视觉效果，配合舞者英武的姿势和刚劲的动作，颇具特色。剑有单剑、双剑和刀型短剑之分。从表演动作风格上看，有“站剑”和“行剑”两类。“站剑”动作迅速敏捷，“行剑”动作连绵不断。剑舞的历史久远。秦汉时期已普遍流传。汉代已有《剑道》38篇，是剑术的专著，河南南阳的汉画像石上有表现鸿门宴上项伯与项庄舞剑的形象场面。山东嘉祥的汉画像石和四川彭县的汉画像石上，都有舞剑的舞蹈形象。唐代时期，剑舞流行广泛，技巧水平高。唐代著名诗人杜甫、李白、岑参等，都留下了描绘剑舞的诗篇，尤其是杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗，记述了剑舞的神采和气派。宋代时期，宫廷队舞中有“剑器队”。宋代以后，剑舞除了作为独立的表演形式广泛流传外，一部份被吸收到戏曲表演中，成为刻画人物和表现剧情的手段。近代戏曲中，梅兰芳表演的《霸王别姬》里，有精彩的剑舞。在民间武术中，剑舞的种类更为丰富。有龙行剑、达摩剑、昆仑剑、龙凤双剑、群拦剑、太极十三剑、白鹤剑等。剑舞中常用的动作有点、刺、劈、撩、格等，一般的要领是快慢从容、准确有力、干净利落。

【秧歌】中国汉族具有代表性的一种民间舞蹈形式。它起源于插秧和耕田的农业劳动生活，最早是一种“歌唱”的形式，后来才出现了“舞蹈”和“戏剧”的表演形式。现在这三种形式的秧歌广泛流行于全国各地并以陕北秧歌、东北秧歌、河北地秧歌、山东

海阳秧歌、胶州秧歌和鼓子秧歌最具代表性。有的地区将花鼓、采茶灯、旱船、竹马等民间舞蹈形式都泛称秧歌。也有的将高跷称为高跷秧歌，把一般的秧歌叫“地秧歌”。秧歌的突出特点是内容丰富、形式多样，能扮演各种不同的人物，又有一定的情节，既有两三人表演的小场子，又有上百人欢舞的大场面。

【龙舞】中国民间舞蹈形式。龙起源于古代的图腾，先民把它视为消灾降福的神物，进入农业社会后，人们又用舞龙来祝愿风调雨顺，以祈求丰收。龙舞通过广场活动流传在民间，已发展成为许多不同风格的品种，据普查现有 100 多种，常见的有龙灯、布龙、草龙、百叶龙等。一般说在北方的舞龙，龙体多是 7 节到 13 节，龙的形象比较粗犷、浑实；而在南方表演则比较细腻、灵活，并富有江南水乡的特色。

【狮舞】中国民间舞蹈形式。又称舞狮子、狮灯。二人或单人扮狮子而舞的民间表演。二人狮舞合披一张假狮皮，各扮头尾，俗称太狮。单人狮舞俗称少狮。舞时有武士或大头和尚等人物手持绣球、拂尘等物逗引。起源无详考。秦汉间成书的《尔雅》中有“狻麈”一词，晋人郭璞注解为狮子，出自西域。汉代已有明确的狮子形象。汉代百戏中的“曼延之戏”即扮兽而表演。《汉书·礼乐志》有“象人”之名，三国魏人孟康注曰：“若今戏鱼、虾、狮子者”，说明至迟在魏晋时已有确定的舞狮表演。南北朝时，佛教兴盛，狮子形象作为佛之乘座流传开来，具有特殊意义。狮舞更加隆重。唐朝以后，狮舞传入宫廷，宴飨时供人娱乐，名为“太平乐”，又名“五方狮子舞”。宋元以后狮舞广泛传于民间歌舞活动中，直至今天。狮子在中国传统文化中代表吉祥，狮舞的根本

出发点是祝愿太平，恭庆吉祥，始于庆典礼仪活动，逐渐成为单纯的表演舞蹈。狮舞主要流传在中国黄河、长江、珠江流域以及云南、四川等地。在港、台和东南亚、日本、美国等华人居住区内，每逢节庆，也有舞狮习俗。狮舞在其发展演变过程中，主要形成两种表演流派。“武狮”表演受到中国武术的深刻影响，注重武功和技艺，动作勇猛，技巧高雅，扑、跃、滚、翻、跳等均有武术健身之形，爬高、踩球、过跷板等惊险动人。“文狮”表演以戏弄、逗趣为艺，模仿打滚、搔痒、瞌睡、舐毛等动作。中国各地狮舞代代相传，有的也形成自己独特的风格。北京地区舞狮动作以摔跌扑滚见长，武气贯穿，又重狮之神态。其狮头很重，有的可达近百斤，扮演者必须有强劲体力和功底。另如河北之狮舞讲究攀高，最高者可抵达5张八仙桌上；安徽有狮身内置燃烛的独特风俗，称为火狮，四川的“高脚狮子”、“地浪狮子”在表演中加入破阵之意，动作惊险。除广大汉族居住区外，湘西苗族、甘肃藏族、新疆维族居住区内也有狮舞流传。狮舞表演一般配以锣鼓、琐呐等乐器，节奏鲜明，表演场面热烈、紧张。中华人民共和国成立后，专业文艺工作者将狮舞搬上舞台表演，受到中外观众喜爱。杂技团体也将其列为传统保留剧目，并作出国访问演出，获很高赞誉。

【灯舞】中国民间舞蹈形式。表演者持灯而舞，形式繁多。作为固定品种的灯舞，其起源无详考，但与人类原始的崇拜火之舞蹈有联系，又与图腾崇拜之舞有渊源关系。初始用作祭祀。沿海地区渔民有出海前舞渔灯以求平安、丰收之习。舞龙灯求雨也具长久的历史。道教仪式中有持灯而舞的记述，蒙族喇嘛教仪式中也有用灯舞祈愿的形式。灯舞主要在元宵灯节中表演。汉代已有元宵

夜张灯庆贺、歌舞通霄的习俗。隋代的灯节中的歌舞大为兴盛，京都之城常搭起高棚，歌舞、杂技、幻术竞相扮演。唐宋时期，灯节中的灯舞成为定名节目，宋代著名诗人辛弃疾有《青玉案·元夕》词云：“东风夜放花千树，更吹落，星如雨。……玉壶光转，一夜鱼龙舞。”此处所舞即鱼灯、龙灯之舞。明清之后，灯节中的灯舞在全国汉族居住地域内成为固定节目，广泛流传，品种繁多，兴盛之极。表演形式主要为群舞，男女舞者左手持灯，右手持绢帕、绸巾，变化各种步法而舞。有的则将灯提在手中，或缀于腿部，顶在头上、肩上，或挂在腰间。有的灯舞将灯固定于地上，舞者围绕或绕灯行舞，如著名的“黄河九曲灯”。有的灯舞为单人表演，有的摆阵行走。

灯舞所持灯具，绝大部份带有自然模仿性，可见图腾崇拜之舞的痕迹。如模拟动物之形的龙灯、鱼灯、蚌灯、鹤灯、百鸟灯等，模拟植物之形的荷花灯、花灯、茶篮灯等；另有灯形取之于人类生活密切相关者，如云灯、伞灯、车灯、船灯、绣球灯、提篮灯等。

灯舞大多没有复杂的上身动作，以步法为主，变幻身姿，盘旋绕身。因忌灯灭，所以动作平稳、舒缓。明清之后，灯舞逐渐与各种地方风俗活动中的歌舞、小戏相互兼容，产生多种灯舞变体，存活于各地民间秧歌表演中。有时舞者将灯具放弃，徒手而舞，以更丰富的动作传情表意，甚至扮演小戏，因此形成秧歌走会中的歌舞新形式，如云南花鼓，安徽花鼓灯，以及广泛流行于云、贵、川等省和湘江流域汉、侗、苗、布依、土家族中的花灯歌舞。民国之后，灯舞渐衰。现尚有遗存。当代艺术家寻其源而编创舞蹈作品，引入当代剧场表演中，并获成功，如戴爱莲所编《荷花舞》、杨丽萍所编《灯舞》。

【绸舞】中国民间舞蹈形式。以表演者挥长绸而舞得名，起源无详考。中国原始社会舞蹈形式中已有手执牛尾、稻穗而舞的形象。这对绸舞的出现当有深刻影响。早在商代，中国中原地区便已有蚕丝生产，丝绸是当时及后来相当长的历史时期中的名贵物品，用于宫廷典仪和生活中。周代的“帔舞”属六个“小舞”之一，舞者持竹竿，上挑一种丝绸长条，舞时用以祭祀后稷，是可考的绸舞初型。秦汉时期，执巾、拂、鞞、铎而舞，被称为杂舞。“巾舞”是著名的四大杂舞之一。四川杨子山出土汉代乐舞百戏画像砖、河南南阳汉画像石上都有“巾舞”形象，舞者多身穿宽袖衣服，双手执长条细巾舞动。有的巾长丈余，旋绕飞动，显示高超的舞艺。巾多用丝绸制成，实为一种绸舞。汉代“巾舞”与汉代舞蹈中大量存在的舞袖现象有深刻的亲缘关系，“长袖善舞”形象说明了秦汉间表演性舞蹈中的重要特点。晋代有著名的“白紵舞”，《宋书·乐志》记：“白紵舞群有巾、袍之言，紵本吴地所出，宜是吴舞。”舞者持轻如云，色如银的白紵做柔缓、流动的动作。该舞盛行于世，享有赞誉。南北朝时期，“白紵舞”广泛流传在宫廷和民间，它得到许多文人学子的喜爱，因此出现大量描写白紵舞的诗词。隋唐、宋代的宫廷宴享活动中，“白紵得以充分发展并得到人们的普遍欢迎。舞风以质朴转向奢华。元代以后，各种名称的绸舞逐渐被戏曲表演艺术吸收。另外，在广大的农村田舍旁，绸舞与各地民俗相结合不断获得生命力。汉族民间舞“秧歌”中多包括舞短绸的小段绸舞。一手执绸，一手执扇，为许多秧歌舞的基本形态。有的舞者单手或双手执长绸而舞，其中最长者可达6、7米。舞时将绸系于短木棍上，舞者甩动木棍带动绸舞。绸舞讲究舞出绸花，如“小八字”、“大八字”、“波浪花”等。中国传

统戏曲艺术中继承了许多绸舞动作，并与袖舞相配合，在一定程度上影响了戏曲艺术的表演风格。1951年，吉林省长春市歌舞团把长绸舞与东北秧歌的动律相结合，创作《红绸舞》，开一代绸舞新风，并作为中华人民共和国的代表性舞蹈多次出访演出于世界各地。绸舞至今还在不断变化和发展，存活于中国的广大农村和城市剧场中。

【高跷】一种舞者双足踩着木跷起舞，在灯节，庙会等传统节日里，受到群众热烈欢迎的一种民间舞蹈形式。高跷的表演技艺性很强，要求演员具有很好的武功基础。各地舞者踩的木跷高矮不一，矮的两尺左右，高者达五六尺。有的地区将其分为文、武两种，“文高跷”着重于踩、扭和人物情节的表演，“武高跷”除一般的动作表演外，主要是特技表演。高跷舞队中扮演的人物，各个地区都不同，在表演形式上也是多样的，有在行进中和广场上边舞边走各种队形的大场；还有各种特技表演和歌舞小戏。

【旱船】汉族民间舞蹈形式。流传于中国广大地区。多在春节、元宵节和其他喜庆日子里表演。道具船多用竹、木、秫秸扎成船形，蒙上布或纸，饰以彩绸和纸花。道具船套系在舞者腰间或系在肩上，如坐船状。另一人手持木桨。二人扮成渔家夫妇或父女，表演行船、捕鱼等劳动生活。载歌载舞，有一些技巧性动作，如“虎跳”、“旋子”、“扫荡腿”等动作，用以表现船在风浪中行进的情景。据传，旱船的起源与祭祀有关。人们为了纪念爱国诗人屈原投江自尽，每年端午节时，以在江中赛龙船的形式表示纪念。湖北的彩莲船，别具一格，以歌伴舞即兴编唱，一人领唱，众人合唱。北京延庆县的旱船，又叫“大船”或“一只船”。船有两米长，

一米宽，重七八十斤。两个青年驾船，一人扮白娘子驾船头，一人扮许仙在船尾。另一人扮划船人。三人配合表演。另有一种形式叫“三只船”，表演白蛇、青蛇、许仙游西湖的故事。三个角色各驾一只船，船体较小，约四十斤重。表演时可跑出各种队形图案，你追我赶。还有一种形式叫“九只船”，是在“三只船”基础上发展起来的。三组“三只船”结合起来表演。表演民间传说“八仙”向“老寿星”拜寿的故事。场面大，队形图案丰富多变，颇具特色。一般用打击乐和琐呐伴奏。道具船的造型别致，又可做为精美的工艺品。早在唐、宋时期，已有旱船这种民间表演形式。宋代宫廷队舞中有“采莲船”。清代北京“走会”中也有《旱船》表演。旱船有不同的表现形式，如：“跑旱船”、“荡湖船”、“打渔船”、“采莲船”、“采龙船”、“花船灯”、“水船”等。

【安代舞】蒙古族民间舞蹈形式。源于内蒙古哲里木盟的库伦旗，至今已沿袭相传 300 多年。跳安代舞时，舞者围在一起双手执绸巾，由一人领唱，众人相和，边唱边舞。旧时带有宗教色彩，有呼唤、诱导、询问、劝谕、安慰、祝颂等内容，但因人因时因地而异。近年来已发展成表现热烈欢快，喜悦活泼情绪的群众性集体舞蹈，常在节日表演。

【芦笙舞】又称跳芦笙、踩芦笙。主要流行于云南、贵州、广西等地苗族。舞蹈形式丰富多样，既有舞者围成一圈或数圈，至少有两名或多名男舞者吹芦笙序曲领舞，男女舞者随音乐曲调节拍跃然起舞。又有两个芦笙舞队轮流作集体或个人表演，带有竞技性质。还有踏芦笙，吹奏芦笙者仅伴奏不舞，女舞者按照音乐的节拍起舞。

【鼓舞】以鼓为主要伴奏乐器或道具的舞蹈。起源于原始社会。中国鼓的记载在甲骨文中已出现。在公元前 21 世纪时已经用于乐舞。中国与美索不达米亚、古埃及、印度等国为世界上鼓的最早发源地，鼓舞则同时产生。早期的鼓舞主要用于祈神、求雨、祛邪驱鬼、宗教仪式、战事和庆典活动中，隆重盛大。后期鼓舞则主要作为一种节庆时的民间艺术在世界各地广泛流传，并具有风俗文化的鲜明特征。中国汉族民间鼓舞主要有“太平鼓舞”、“腰鼓舞”、“花鼓舞”、“大鼓凉伞”等。少数民族的著名鼓舞有广泛流传于中国南方及西南地区的彝、苗、壮、瑶、水、布依等族的“铜鼓舞”，苗族的“木鼓舞”、“踩鼓舞”、“猴儿鼓舞”，瑶族的长鼓舞，哈尼族的“跳鼓”，傣族的“象脚鼓舞”，维吾尔族的“手鼓舞”，藏族的“卓”、“卓谐”，朝鲜族的“长鼓舞”，羌族的“跳皮鼓”等。东南亚国家的许多舞蹈也具有鼓舞的属性，如朝鲜的“长鼓舞”，缅甸的“瑞波大鼓”等。印度古典舞、日本的“神乐”等在表演时也必用鼓伴奏，可说是鼓舞的变体。古代埃及的各种祭神、节庆之舞多以鼓为主要伴奏乐器；现代埃及的著名女子舞蹈“东方舞”则以阿拉伯盆鼓为主导。非洲黑舞蹈大多数都有鼓舞特征。鼓与歌唱相伴，是非洲黑人传统的礼仪舞蹈和民间自娱之舞的主要伴奏，形成节奏鲜明而复杂多变、充满生命活力的特征。在欧洲则有用铃鼓伴奏的民间舞“塔兰泰拉舞”，鼓舞至广泛流传于世界各地，并随着民俗的发展而产生多样的形式。

【腰鼓】汉族民间舞蹈形式。又称打腰鼓。主要流行在陕北地区。舞者将椭圆形腰鼓挂在腰间，双手各执一鼓槌边击边舞。多变的鼓点与矫健的舞姿配合。有单人、双人、多人和集体的表演形式。

一般在喜庆的日子里同秧歌、高跷、旱船、狮子舞等民间舞蹈一同演出。

腰鼓按表演风格可分为文腰鼓和武腰鼓两类。文腰鼓表演温和，技巧性强，以单人表演为主。武腰鼓表演粗犷，节奏急促强烈，以集体表演为主。腰鼓舞的鼓点与动作的配合，形成许多固定名称的动作姿势，如：“十字步”、“三步一停”、“四步一望”、“左右侧蹬腿”等。还有一些有特色的场地动作，如：“马步大缠腰”“单腿盖耳”、“连身转”、“老虎洗脸”等。腰鼓舞的队形变化也有固定名称，如：“卷白菜”、“九连环”、“十枝梅”、“丹凤展翅”等。腰鼓舞中最有代表性的是“安塞腰鼓”。它源于古代驻守边塞骑旅操练和征战生活。以集体舞形式表演，热烈激越。它的特点是快速、腾空、摆头花哨，加上喊声，形成气势壮观的场面。舞者在舞动中不禁微摇身体，内在激情同外在动作形成潇洒挺拔的形象。跳跃时“狠”、“蛮”、“猛”、“虎”。动律奔放，双臂舒展，节奏急促。

1949年第二届世界青年与学生和平友谊联欢节上，中国专业舞蹈工作者编演的《胜利腰鼓》曾获金质奖章。

【铜鼓舞】以铜鼓为道具的中国民间舞蹈。流传于南方以及西南地区的苗族、彝族、壮族、瑶族、水族、布依族等少数民族中，铜鼓最早用作炊具。在古代南方民族做为礼器，是权力的象征。铜鼓也被视为吉祥之物。在云南晋宁石寨山出土的汉代文物上，已有男子击铜鼓而舞的形象。铜鼓舞一般是在婚丧礼仪以及其他重大活动中表演。

在《唐书·南蛮列传》中已有记载。流行在广西瑶族地区的铜鼓舞，表演时将一面大皮鼓挂放在架上，由一人双手各持鼓槌，

从头上、脚下或翻身做各种击鼓动作，另有两人在旁边击打不同音调的铜鼓，其他数名伴舞者手持瑶带、藤圈、草帽，绕鼓而舞。另有一种舞法是将数面铜鼓悬于木架上，数名鼓手敲击铜鼓。同时，一名舞者双后持鼓槌，围绕一大木鼓敲击而舞。另一人持木桶，随鼓点节奏将木桶送向铜鼓口，取其共鸣。场面壮观。苗族铜鼓舞，舞时钹鼓悬起，一人持木棒击鼓，边击边舞，众人环绕而舞，节奏多变，加以击掌呼喊助兴，动作多是模仿狩猎和农事活动的动作。水族的铜鼓舞比较简单，一般是敲铜鼓载歌载舞。布依族的铜鼓舞是男女青年，手持刷把或竹竿，合着铜鼓节奏互相敲击而舞。壮族的铜鼓舞表演时，悬挂公鼓和母鼓两面铜鼓作为伴奏，一人敲击大皮鼓而舞。也有在农闲时，相聚山头，以赛铜鼓为娱乐的活动。广西、云南的彝族铜鼓舞，在众人围绕铜鼓而舞时，另有男子抱小铜鼓敲击舞动。

【孔雀舞】傣族民间舞蹈。居住在富饶美丽的瑞丽江畔的傣族人民把孔雀作为自己民族的象征，把孔雀的美丽、纯洁、善良、优雅比作自己的美德，因此孔雀凝聚着傣族人民深厚的民族情感。他们常用孔雀的羽翎装饰家庭和日用品，五光十色的孔雀图案更是成为傣族织物上最受喜爱的图案。特别是孔雀舞，则是傣族人民娱乐和抒发崇高民族感情的一种不可缺少的形式。每当静谧的夜幕降临，村寨边就响起清扬悦耳的笛声或者芒锣和象脚鼓声，一对对青年男女相约，一家家男女老少前往村边的河畔和林边空地跳起孔雀舞。傣族民间跳孔雀舞时多带着高大的孔雀面具，身上架着硕大的孔雀形架。两臂装着大翅膀，身上背着扇形的长尾，表演者大多表现的是孔雀开屏、孔雀飞翔、孔雀吸水和嬉戏等孔雀生活的动态。舞蹈常由跳孔雀舞的高手表演，跳到精彩处，群情

激奋，观众也便合着鼓声跳起舞来，直到尽兴而散。傣族居住在亚热带，四季如春，是孔雀集聚的地方，傣家常常看到孔雀三五成群地飞来往去，觅食、喝水、洗澡，并经常欢快地跳起舞来，有时甚至还出现一只孔雀在中间“独舞”，周围一圈孔雀“伴舞”的场景。傣族人民之所以喜爱孔雀，不仅是由于它是他们身边的尤物，更由于他们认为孔雀是最美丽、最善良、最聪明并酷爱和平之鸟。这些都可在傣族那些古老而动人的传说中找到依据，在传说中，那些会跳舞的孔雀公主或孔雀姑娘常常给人们带来美好、吉祥，带来和平和幸福。因此，现实生活中的傣家人为纪念它们，每七天就要聚在一起跳一次孔雀舞。孔雀舞不仅作为一种艺术形式并且成为一种精神象征体一直紧密地伴随着傣族人民世代代的生活。

【卓】藏族民间舞蹈形式之一。泛指表演性强的集体舞。包括了后藏的卓（大鼓舞）、山南和拉萨一带的卓谐（扁形腰鼓舞）、热巴卓（铃鼓舞）、拉姆夏卓（藏戏舞蹈）、孔雀舞等。这类舞蹈重技巧表演，歌与舞穿插进行。其中热巴卓和卓谐比较有代表性。热巴是一种包括了说、唱、舞和杂技的一种综合表演艺术。主要流传在昌都、工布地区和四川、云南藏族聚居区。热巴卓则是专指热巴中的一种铃鼓舞。表演时，男性执铜铃，女性持扁鼓，载歌载舞。同时还有女子集体表演鼓技和男子个人表演不同的技巧。每组鼓点节奏都有一套技巧动作。各地区的热巴又有不同的特点。

【堆谐】属于“谐”这类藏族自娱性集体歌舞中的一种表演形式。“堆谐”有两种含意：其一是指雅鲁藏布江上游的昂仁、定日、拉孜、萨迦、阿里等地区的农村圈舞；其二是指上述农村圈舞传入

拉萨后，经过加工又形成的踢踏舞。由于一种六弦琴的出现，使得农村圈舞结构发生变化，产生了纯音乐段落，如前奏、间奏、尾声部份。在这些音乐段落里，产生了灵活多变的各种步法，逐渐构成了踢踏舞的雏形。五世达赖时期，在每年的雪顿节里，各地剧团到拉萨献艺，这种踢踏舞的表演受到人们的欢迎。以后经过不断加工改编形成固定程式的踢踏舞。节奏特点是 2/4 拍，后半拍起步。有各种步法。用洋琴、笛子、京胡、六弦琴（札木聂）、串铃等乐器伴奏。有慢歌（降谐）、歌头（谐个）、快板歌舞（觉谐）、尾声（谐休）组成，结构完整。逐渐从自娱性舞蹈过渡到表演性舞蹈。

【卓谐】一种鼓舞。流传在拉萨和山南地区。多在喜庆的日子里表演。舞者持扁形腰鼓而舞，多在膝部或腰间拴一串铃铛，舞动时叮铛作响。舞蹈分三段，第一段是纯舞，第二段是徒歌，第三段是击鼓载歌载舞。西藏山南地区的卓舞有报幕与说道白的角色，叫“阿热”。另有鼓师和鼓手数名。鼓点有六种，即：一鼓点、二鼓点、三鼓点、五鼓点、七鼓点、九鼓点。舞蹈动作多是模拟动物的动作，如：“大象斜膺”、“狮子腾空”、“乌鸦行金刚步”、“雄鹰展翅”、“虎狮相斗”、“野牛角斗”等动作。舞姿粗犷、矫健。日喀则色玛村的“卓”，表演时，舞者由男性组成，以鼓为伴奏，随着平稳的节奏，击鼓唱歌，反复绕场而舞。有平地、鹿、乌鸦、盘旋、孔雀、跳空等名称的动作表现。

【锅庄】藏族民间舞蹈。锅庄一词是圆圈歌舞的意思。又称果卓。属于自娱性集体歌舞。农区锅庄主要流行在昌都、川西等地区，它由慢板歌舞和快板歌舞两部份组成。先由男女分列拉手走圈，轮

歌，并甩袖踏步载歌载舞。随后节奏变化，侧身拧腰，舞步加快，在热烈快速中结束。牧区锅庄主要流传在藏北、青海、川西等地区，结构同农区锅庄相似。歌唱性强，动作幅度较小。快速段落时，动作雄健，擦地跳跃，前顿步接左右翻身。林区锅庄主要流传在西藏工布地区，仍是慢速和快速两段组成。舞蹈节奏感强，舞蹈中多有狩猎生活动作和模拟飞鸟的动作。锅庄的动作健壮奔放，曲调高亢，每首曲子配以不同的舞步。歌词内容多表现自然景物、爱情生活和宗教思想等。擅长表现山鹰的各种形态。地方风格突出。

【花儿】汉族民间舞蹈形式。按其动作性质来说，可以说是属于秧歌的一种。该舞蹈流传于青海、甘肃、宁夏的回族、汉族以及撒拉、东乡、保安等多民族居住的地区。当地的人称其为“Zai”（即扭的意思）。动作的特点是左手叉腰、右手拿扇。脚步自由地进前退后，右手中的扇在右身体的上、下、左、右、前、后摆扇。该种民间舞是载歌载舞的形式。歌曲最常采用的是四季歌、五更鼓等，歌词内容十分丰富，大多是表现爱情生活的。动作单纯，朴素，动作健康，明朗，表现了西北高原人民洒脱、豪爽的性格和气质。在民间，一些家喻户晓的歌一旦唱起来，人们就身不由己地扭起来，在这里舞是歌者表达情感时的必要辅助手段。民间的“花儿”歌舞起来是没有什么固定内容的，随着歌者心情的变化，歌词经常变换但前后又有关联，舞蹈则固定不变，只作为一种形式和气氛上的“伴舞”。1956年由章民新编舞，朱促禄作词，吕冰编曲，把这一民间舞蹈艺术形式进行加工、整理、再创作，并取名为《花儿与少年》，舞蹈以朴素，豪爽的情调，歌颂了解放后青海高原的景色，歌颂了生活在这样美丽景色中的人民的幸福、美

好的爱情。舞蹈作为优秀作品广为流传。于是原被称“Zai”的舞蹈就被叫做《花儿与少年》，“花儿”便成了这种舞蹈样式的简称。

【萨满】俗称萨满跳神。是萨满教巫师在祈神、祭祀、驱邪、治病等活动中跳的舞蹈。属于巫舞。这种舞蹈表现了萨满教信奉万物有灵与图腾崇拜的宗教思想。它是从萨满教仪式中保存和发展而来的。主要流传在中国北方各民族中，如蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、满族、锡伯族等民族。萨满舞源于原始的狩猎和渔猎生活。它的表演是在祷词、咒语、歌唱和鼓声中进行，充满了神秘色彩。鼓既是舞中道具，又是伴奏乐器。蒙古族巫师跳萨满舞时，头戴神帽，腰坠铜镜，左手持单鼓，右手持鼓槌，在请神驱邪的仪式中起舞。高潮时，鼓声激烈，双脚高跳，连续旋转。同时，还表演踩火炭、舔烙铁等绝技。满族萨满分家萨满和职业萨满两种。家萨满主要是主持本族的祭祖、祭神，职业萨满主要是为人驱邪、治病。满族巫师萨满舞蹈时，腰间系有长形腰铃，手持哈马刀和铜铃神鼓等法器表演。在请神、送神等仪式中有不同的舞蹈表演。如：请神时，以唱腔和鼓点为主，走简单的路线图案。放神时，是表演高潮，巫师表演不同神的动作神态。在中国西北地区的维吾尔、哈萨克、柯尔克孜等民族中，仍保留着一些萨满教习俗的巫师治病活动。在治病仪式中有跳舞的表演，先由巫师跳，后由病人跳，表示驱除病邪。舞蹈神秘肃穆。

东北三省的汉族单鼓舞，也属于这类舞蹈。领舞者（称“掌坛的”）舞艺出众，舞至高潮时，能施展一整套鼓舞及气功术（巫术）。40年代，内蒙古科尔沁草原的著名女萨满，可在旋转中或奔跑时，接住各个方向抛掷的鼓。达斡尔族萨满舞到高潮时，能舞煽鼓、飞鼓，当鼓腾空而转之际，萨满于鼓下转圈后再接鼓而舞。

鄂伦春族萨满表演时，击鼓跳跃，边跳边舞，直到嘴唇哆嗦，牙齿格格作响，神情恍惚时，才被确认为是神灵降临。

1949年以后，舞蹈工作者对萨满舞蹈进行了收集、整理和加工，创作了新的形式的民族民间舞蹈，如：蒙古族的《安代舞》、满族的《单鼓舞》、《腰铃舞》、锡伯族的《抓鼓舞》等。

【师公舞】祭祀性舞蹈。流传于中国南方壮族、毛南族、仫佬族、侗族、瑶族等少数民族中。一般在祀神、祭祖、驱邪或传统节日里表演。师公舞与原始宗教仪式有着深刻渊源关系，保持着巫术的基本特征。壮族师公舞一般在“作斋”、“打醮”等祭祀活动中表演。巫师头戴面具，手持法器表演跳神或各种舞蹈，比如：罗伞舞、明灯舞、筛米舞、绸带舞、法器舞以及手持刀枪棍棒的兵器舞和一些生活舞蹈。有的师公舞以表演诸神的故事为主，有比较完整的跳神套路，表演者头戴不同的面具，扮演各种神祇。一般有乐队和唱队配合表演。有鼓、锣、镲等乐器伴奏。以膝部的屈伸、颤动为主要动作特征，步法带有武术的成份，手的动作柔和，配合肩部的顺势摇摆和头部的轻晃，形成特殊风格。师公舞中所表现的神多是民间传说中的英雄人物或人格化的自然现象，如：日、月、星、风、雨、雷电，以及飞禽走兽等。毛南族、仫佬族的师公舞、瑶族的巫公舞、侗族的祭祀舞蹈等，与壮族师公舞相似同时又具有本民族的特色。现在，师公舞基本上成为一种带有宗教色彩的群众性的娱乐活动。

【边疆舞蹈大会】中国现代民族民间舞蹈大型晚会。由育才学校师生演出于1946年3月。1944年底，重庆新华社为纪念创刊7周年举行庆祝会，从延安来的艺术团体演出了大秧歌和《兄妹开荒》等

秧歌剧。那些纯朴、粗犷，充分表现了解放区坚毅开朗的性格和精神风貌的舞蹈给戴爱莲等人十分强烈的感染和鼓舞。戴随即向延安文艺工作者学习了秧歌舞，并以此创作了小歌舞《朱大嫂送鸡蛋》。随后，在任教的育才舞蹈组作出决定：“要把发展民族舞蹈作为教学和创作的目标，首先要深入民间采集、整理、加工、改编出新的舞蹈节目，然后再回到民间去。1954年夏天，戴爱莲同叶浅予先生以及育才学校的师生深入到川北、西康等少数民族地区，经过1年多的努力，1946年3月在重庆青年馆，由中国民间乐舞研究会、中央大学边疆研究会、西藏文化促进会、新疆同学会主办，戴爱莲指导，育才师生协助演出了《边疆音乐舞蹈大会》。叶浅予先生为其设计了海报。晚会演出了《瑶人之鼓》、《嘉戏酒会》、《羌民端公驱鬼》、《哑子背疯》、《倮倮情歌》、《巴安弦子》、《春游》、《青春舞曲》、《坎巴尔汗》等10多个舞蹈。这是首次在中国舞台上公演了瑶、彝、羌、藏、维等少数民族的舞蹈，轰动了整个山城。随之，在青年学生中掀起了跳边疆舞的热潮。

【延安新秧歌运动】中国现代革命文艺史上一次向民间艺术学习的热潮。1942年毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，解放区的文艺工作者开始按照毛主席所指出的文艺方向深入生活和向民间艺术学习。在延安地区很快便形成了学习秧歌、研究秧歌、加工发展秧歌，并用秧歌的形式进行新的艺术创造的热潮。不久便发展成为波及整个解放区的轰轰烈烈的新秧歌运动。由于艺术家的整理和创造，使秧歌从形式到内容都有了巨大的变化，以其崭新的面貌出现。它在解放区作为宣传群众、鼓舞抗战、开展大生产以及开展拥政爱民、拥军优属等活动都起到了巨大的推动作用。秧歌深受人民喜爱，优秀剧目层出不穷，如《兄妹开

荒》、《白毛女》、《翻身秧歌》、《斗争秧歌》、《胜利腰鼓》、《打花鼓》、《龙灯》、《小车》、《旱船》、《挑花篮》、《张公背张婆》、《生产舞》、《运盐》等。解放区的新秧歌运动对国统区的爱国进步舞蹈家产生了积极的影响。1944年底重庆新华社为纪念创刊7周年举行庆祝会，延安的剧团演出了秧歌舞和《兄妹开荒》等秧歌剧。英国华裔舞蹈家戴爱莲和育才学校的部分师生及在重庆的一些文艺界人士受周恩来之邀，观看了演出，受其启发国统区的戴爱莲在育才学校的协助下演出了《边疆音乐舞蹈大会》。解放战争时期，随着解放大军的节节胜利，秧歌、腰鼓跳遍了中国大陆城市和乡村，几乎成了“胜利”、“解放”的象征。1949年，从解放区带来的《大秧歌》、《腰鼓舞》作为中国人民获得翻身解放和欢庆人民胜利象征的民间舞蹈作品，参加了在匈牙利布达佩斯举行的第二届世界青年联欢节的演出，并荣获了特等奖。

外国舞蹈

【朝鲜古典舞】封建王朝统治时期的朝鲜宫廷舞蹈，它是在宗教祭祀上表演的基础上发展起来的，据今已有千多年的历史，其中一些一直流传至今，据1902年出版的《进馔仪轨》记载，公元4—7世纪朝鲜半岛处于高句丽、百济和新罗三国的分而治之时期，舞蹈艺术便异常繁盛，今存的高句丽古墓壁画中，当时歌舞并举的场面依然历历在目。5—6世纪传入中国，在隋唐时期成为中国统治阶层的常设乐舞，名为“高丽乐”。每逢重大宗教及庆典节日，宫廷内均有盛大的舞乐活动，表演者挥舞长袖、摇动裙带，姿态

典雅精细，舞步沉缓稳重，富于韵律感。朝鲜宫廷舞一般分为宴会舞和仪式舞两种。宴会舞又有“唐乐呈才”和“乡乐呈才”之分，前者使用的是中国唐代音乐，舞蹈中的念白也是中文，表演者边舞边诵，以舞队形式由被称为“竹杆子”的持杖人引入；后者则使用本族音乐和语言，表演者均为男性，分文舞和武舞，以8、6、4行等不同的方阵进行。这类舞蹈有：《王母队舞》、《佾舞》、《献仙桃》、《寿延长》和《舞鼓》、《踏行歌舞》等。由于封建帝王对音乐舞蹈有极高的兴趣，因而朝鲜古曲舞不断得到发展，演出所用的服饰在样式和色彩上都有固定的要求，在设计上也能看出浓厚的封建色彩，朝鲜古典舞是诗、乐、舞三位一体的，整体感十分强，有强烈而独到的艺术特色和魅力。

【能】日本最古老的假面舞剧。约形成于公元13世纪，是后来兴盛一时的日本歌舞伎艺术的母体。能的产生与中国文化的影响有很大关系，唐朝的百戏（如戏法、武术、滑稽表演和木偶戏等）传入日本后，称之为“散乐”，它与发源于民间田乐的节奏性舞蹈（后成为以鼓为主伴奏的宫廷舞蹈）结合之后，经不断发展衍化，最终形成了“能”这一极受统制阶层喜爱的新歌舞剧艺术。观阿弥和世阿弥父子是能的奠基人。他们在音乐、词章、演技、导演和理论等方面做出了极大的贡献，使能成为人们喜爱的艺术形式。能是戴着面具表演的舞剧形式，所使用的面具不是套头式的，而是遮住面部正面的盘式面具。面具主要戴在主要人物的脸上，分男女老少和神鬼异类等不同的形象。它的制作是以木头雕刻再涂以油料而成的，在设计上线条简捷，构图匀称，工艺非常精细，有如艺术品。不戴面具的次要人物则称之为“直面”或“清水脸”。能最初虽源于民间，但形成程式化的表演之后却已离生活颇远，成

为一项固定了的程式性艺术形式,它的一招一式都非常准确凝炼,演员运用这些优美的程式化舞蹈语汇加上不能变换表情的面具,表现剧中人物丰富的情感。能的舞台设计完全是写意的,各种情景均靠演员的精湛表演来传达时空的概念。它的题材大多是中国和日本的古代故事传说,如《昭群出塞》、《四面楚歌》、《杨贵妃》等都是能的传统剧目。能的表演节奏十分舒缓,但由于其在演技上的丰富表现力和极富诗意美的韵白,使得这种雕塑般的形式,有着极强的艺术感染力。它的音乐动听而典雅,伴奏乐器由笛子、太鼓、大鼓和小鼓等组成。

【暹罗舞】 泰国古代舞蹈。暹罗,于公元1238年由苏可泰王朝建立,位于今天泰国中部一带。暹罗王国兴盛一时,由于注意广泛汲取外来文化的优长,形成了十分灿烂的暹罗文化。暹罗舞就是在这个时期逐渐产生的宫廷及民间舞蹈。暹罗舞对后世的影响很大,虽然它本身作为一种艺术形式今天已不复存在,但在今天的泰国和缅甸的一些戏剧和歌舞节目中,依然可以看到它们的踪迹。缅甸的舞蹈有缅式古典舞和暹罗式古典舞之分,缅甸暹罗舞显然是受了暹罗舞的极其重要的影响。它强调身体的柔软,舞姿文雅修长细巧。最为著名的是“古典舞十二段”,分为“细六段”和“粗六段”,分别表示细巧和粗犷的不同类型。细六段的舞姿包括:(1)正冠;(2)照镜子;(3)插花;(4)抱儿;(5)拾石子;(6)束发。粗六段的舞步包括:(1)“拚亲”步;(2)“拚泼—亚泼—亚”步;(3)大却步;(4)小却步;(5)象“格比”和马“格比”步;(6)魔鬼“格扬”步。缅甸阿迎戏中的《女子单人舞》,便是由女角表演的典型的缅甸暹罗舞。这是一个结合歌诗内容表演了古典舞的“粗细六段”的舞蹈,细六段舞姿造型和动作

在慢板的节奏中连接得从容流畅，一左一右规范对称，进入快板，缅甸暹罗舞的行进舞步大多荟萃其中。它的主要特色是舞姿弯曲度大，柔软缠绵，动作连贯不断，仪容温文尔雅，属于软舞、文舞的类型。

【孔】泰国假面舞剧的统称，至今已有 300 年的历史。它源自泰国的皮影戏艺术是泰国皮影的变体和进一步发展。从它今天的舞蹈语汇、面具和装饰看，它与泰国历史悠久的皮影戏有着很多的相似之处。“孔”有哑剧的意思，在泰国是专门表演史诗《拉玛坚》的，它是印度史诗《罗摩衍那》在传入泰国之后的泰文译名。孔的表演形式曾经多彩多样，但今天只有五种流传下来，包括：广场假面剧、民间假面剧、幕前假面剧、宫廷假面剧、现代假面剧。最后一种与前四种略有不同，需分场进行，并加入了灯和景的效果。孔剧演员的基本功训练十分严格，因为孔剧的姿态和动作都是经过了规范化、程式化了的，其中手语作为演员表情传意的重要手段，一招一式都是严谨而优美并且具有一定意义的。孔的舞蹈姿态共有 68 式，包括神仙合十、梵天造物、深林走虎、孔雀开屏等。孔剧中的角色有很多，除了生、旦之外，其他角色都要戴上表示人物身份的面具，其中神猴哈努曼就有面具达 30 多种，有的角色的面具甚至多达百种。孔剧的服装也是琳琅满目，色彩鲜艳，但同中国的戏曲一样，每个角色必须穿固定的服装。孔剧的著名剧目有：《诱拐息达》、《漂尸》、《填海筑路》、《拉玛坚在森林中》等。乐队由著名的“五件乐”组成：笛子、套锣、木琴、鼓和响铃。音乐旋律有暹罗音乐的遗风，并配以泰文诗体韵白伴唱。

【巴厘古典舞】印度尼西亚流行于巴厘岛上的传统古典舞蹈。巴厘

岛是印尼的一级行政区，位于爪哇岛的东端，岛上居民不分男女老幼，十分喜爱音乐舞蹈；村落乡寨不分大小，均有乐队舞队终年活动。每逢佳节和各种庆典活动，巴厘岛人便载歌载舞，演出一幕幕富有特色的歌舞节目。巴厘古典舞蹈的传统剧目，绝大多数取自于印度史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》中的故事和其他文学作品。舞蹈动作风格也受到印度古典舞的影响，并在发展的过程中，依靠世代相传的舞蹈家的不断努力，逐渐形成了别具一格的艺术特色，如：无论是在站立或是在半蹲的舞蹈姿态上，均要求舞蹈者上下肢保持成一定的角度，头部自由摆动，双眼左右流波，顾盼生姿，双手动作圆中带棱角，婀娜妩媚，摇曳灵巧，和着独有特点的音乐，变幻出无穷的艺术魅力。由于多数舞蹈是具有一定故事内容的，因而在这类作品中表演者往往口中念念有词，时而对话，时而独白，介绍剧情，有时也配以音乐伴奏。在巴厘传统古典舞蹈中历史最为久远的是《山哈央舞》，这是一个古老的宗教舞蹈，像中国的“傩舞”一样在驱疫消灾时进行；同时又有“巫舞”的性质，能通人通神，似神灵附体。另外如《列冈舞》也是巴厘传统古典舞蹈的代表作品，舞蹈表演拉森姆王和达哈的故事，还有如《班耐舞》、《扎克舞》、《格巴耶尔舞》、《藏额尔舞》、《巴里斯舞》等，都是既优美而又有典故的宗教仪式性舞蹈。

【爪哇古典舞】印度尼西亚爪哇岛的传统古典舞蹈，流传在中爪哇和西爪哇一带。约在公元10世纪左右，该地区的音乐舞蹈活动开始得到蓬勃的发展，爪哇古典舞也在这个时期开始有了一定的规模。最初，这些舞蹈以模仿动物形象为主，直至今今天仍能看到类似的舞蹈，如《鸟格尔·卡迦·蛾林》，就是模仿大象形态的舞蹈，再如《安路达》，就是吸取了鹭鸟的一些动作特征。12世纪以后，

爪哇古典舞开始表现某些古典文学作品中的情节和素材，后来又逐渐发展为将完整的故事表演出来，并开始注意表达故事中人物的思想感情和情感世界。这些舞蹈大都受到印度文化的影响，因为在题材上以表现印度史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》中的故事为多，这些故事原是由哇扬戏（即皮影戏）首先采用的，表演者在这个基础上将其改编成舞蹈，因而舞蹈的风格在造型和动作上都与皮影戏有十分相像之处。它的动作要求两腿保持半蹲，腰不能前弯后仰，头部僵直，眼睛始终保持在一定的水平线之下（战争题材的舞蹈此点例外），手的动作也很重要，一招一式都十分严格，都具有固定的含义。1918年以前，爪哇古典舞大都只在宫廷中表演，到第一次世界大战末期，它才开始步出宫廷，在人民群众之中广为流传。爪哇古典舞的主要剧目有：《色里姆比》、《男勇士舞》等。这些舞蹈对印度尼西亚舞蹈艺术的发展，有着十分重要的影响。

【婆罗多舞】印度古典舞派之一。产生于南印度泰米尔纳德邦一带，是印度古典舞蹈各流派中最著名、最有代表性的一种。早期的婆罗多舞叫“达西阿塔姆”，表演者在寺庙中被称做神的侍女，每到宗教节日，她们便在神像前或在祭神的行列中翩翩起舞，久而久之形成了该舞的雏形。18世纪以后，婆罗多传入宫廷，经过专家长期的加工整理，逐渐成为今天人们所看到的这种形式。婆罗多是一个表演时间相当长的舞蹈系列，每次表演下来少则3小时，长则多达5—6个钟头。大多数情况下只由一名女舞者完成全场表演。它在动作上对演员的要求十分高，讲究张弛有度、整体和谐，很像中国传统戏曲要求手、眼、身、法、步的完美配合，舞蹈技巧十分高超，因而难度很大。它的动作快而有力，棱角分明，变

化多端，充满张力。学习婆罗多舞的舞蹈学员，一般要经过许多年的专业的艰苦训练，方能在表演上胜任该舞。婆罗多舞共由六个段落组成。第一段叫“阿拉瑞普”，是一段短短的开场白，表示对神的崇敬和对观众的致意；第二段叫“贾提斯瓦拉姆”，是一个舞蹈性较强的段落；第三段叫“沙布达姆”，用哑剧的形式来赞颂神或国王的功德；第四段叫“瓦尔纳姆”，是戏剧性、舞蹈性最强的一个段落，舞者要同时扮几个角色，交代剧情，表演技巧；第五段叫“巴达姆”，是较为抒情、较为轻松的一个段落；最后一段叫“提拉那”，是一段动感很强、变化不尽的高潮舞段，技巧性强，情绪高涨，使全舞在昂扬的气氛中结束。

【卡塔克舞】印度古典舞派之一。“卡塔克”的意思是“讲故事的人”。这种舞蹈在印度北部地区广为流传，最初是由吟诵神话史诗的职业说书人发明的，他们边说边唱边动，慢慢地形成了卡塔克舞，后来该舞又传入宫廷，并受到穆斯林文化的影响，逐渐演变成目前这种形式。卡塔克舞又内分两派：以表情细腻、动作优美见长的是勒克瑙派；而节奏多变、旋转性强、脚部技巧复杂的则是斋普尔派。所一致的是两者都基本有同样的模式，由各种不同节奏和气氛的舞段组成全舞，其中包括祈祷部分，起初的造型部分，舞蹈的开始部分；然后是技巧的显示部分，舞蹈表情部分，表现故事情节的部分等。表演者在表演时对舞蹈的段落和内容，既可以自由取舍又可以即兴发挥。卡塔克舞的脚部动作是一大特色，舞者的脚踝处系有100—200个脚铃，舞者做着各式复杂的打点步法，脚铃随之发出清脆悦耳的响声。在表演过程中，舞者还不断地停下来介绍舞段的内容和节奏，并一边吟诵史诗的节奏，一边用自己的舞蹈动作表现出来。有时还与伴奏的鼓手一起做一些相

互交流的竞技性表演，也就是说鼓手即兴地打一段鼓点，由舞者用自己的动作和步法来重复这段节奏；或者舞者在先，鼓手重复。这种相互的竞技性交流，常把演出推向高潮。在重复中不断加快速度，在重复中结束在不同的造型上，一遍又一遍，快速舞动又嘎然静止，艺术效果出其不意，十分感染人。卡塔克舞多是以独舞的形式表演，但也有双人舞、群舞和舞剧的形式。

【卡塔卡利舞】印度主要古曲舞蹈流派之一，发源于 17 世纪初的印度西南部喀拉拉邦的农村。由于它是以丰富的戏剧性为其主要特色，因而也是舞剧的一种形式。就该舞的字面含义来解释，“卡塔”是故事的意思，“卡利”是表演的意思，从而可以看出它是一种舞剧成分很强的舞蹈形式。卡塔卡利舞深受喀拉拉邦古代梵剧的影响，被认为直接继承了古代梵剧的衣钵，在主要形式和风格上都有渊源关系。虽然今天的卡塔卡利舞剧比起古代梵剧来已经有了许多的变化和改进，比如以前的演员自吟自唱改为现在的伴唱；服饰装束也更为华丽讲究。但是卡塔卡利舞仍旧保存着运用梵文演唱的方式，综观印度古典舞蹈各流派，唯有卡塔卡利舞保持着这个特点。舞蹈者在表演该舞时，一般运用 24 个基本手位，加上面部各部位的丰富变化，形成一个复杂的表意情绪系统。在戏剧表演的段与段的间隔中，一般都会有一些舞蹈场面，这时演员会大幅度地舞将起来，如快速飞转、腾踏跳跃、蹲立起伏、双脚打点，充分显示舞蹈的高难技巧，表现出男性舞蹈者的阳刚气质。这类舞蹈是整部舞剧的华彩部分，起到很好的调节作用。卡塔卡利舞多表现神或英雄人物，取材于印度史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》，宗教色彩很浓，演出场地一般在乡村寺庙旁的露天舞台上，演出一般从傍晚开始，一直持续到次日凌晨。若是碰

到重大节日，演出常常连续表演 10 多日。卡塔卡利舞的表演者在乡村是祖辈世袭的，男女解色全由男性扮演。目前在城镇表演时，正剧大大删减，女性也开始加入到表演的行列之中。

【曼尼普利舞】印度著名古典舞蹈流派之一，流传在印度东北角靠近缅甸的曼尼普尔地区一带。与印度半岛其他地区一样，这个地区也是一个歌舞的海洋，舞蹈种类繁多，而且各具风格和魅力。其中几种较为主要的舞蹈是：“拉依·哈诺贝”，这是当地梅特族人的著名传统舞剧，也是该地区历史最为悠久的传统舞剧形式之一，它的含义是“神的节日”，具有浓厚的宗教色彩。该舞于每年的拉依·哈诺贝节日期间在寺庙前的广场上表演，每当这时，全村男女不分长幼，兴致高昂地一齐参与到表演之中。这种演出一般要持续 10 多天；“拉斯·里拉”，这是一个在该地区较为具有代表性的舞蹈，也有宗教色彩。它以大神毗湿奴的化身黑天和牧女罗陀的爱情及其生活趣事为主要内容，舞蹈动作细致典雅，轻柔委婉，善于运用身体语言表达表演者的意图。按照传统的习惯，这个舞蹈在不同的时间和季节表演，有不同的内容，显示出它内涵丰富、内容繁多的特点；“觉韧姆”，这是一种技巧高超、能表现出男性阳刚健美气魄的舞蹈，它又内分几种不同的形式，有以击鼓为主的，有以击掌为主的等，这些舞蹈最初都是由男性舞者表演的，近年来有越来越多的女性演员也开始参与表演这类舞蹈。除上述这些舞蹈外，曼尼普尔地区还有一些以舞剑耍矛为特色的武士舞蹈，以及散见于不同地域的丰富多彩的民间舞蹈。

【奥迪西舞】印度主要古典舞蹈流派之一。发源于印度东部的奥里萨邦一带。在印度教的寺庙中，供奉神祇的侍女们敬神和庆祝节

日时翩翩起舞，姿态优美，仪容妩媚，奥迪西舞就是这样形成的。该舞历史悠久，在奥里萨邦古老神庙的石雕上，就可以看到这个舞蹈的姿容；在印度古代的舞蹈经典著作《戏剧学》和《姿态镜铨》中，也可以读到对这个舞蹈的记载。奥迪西舞的沿革并不是一帆风顺的，据今 150 年前它曾一度衰落，只留下一个较为松散的段落框架。当历史迈入本世纪 50 年代，奥迪西舞获得了新生，它在专业的舞蹈家对其进行综合治理和加工整理之后，形成了一套完整的动作程式。奥迪西舞是由不同的舞蹈段落组成的，其中包括：“曼格拉贾兰”是开场的引子部分、“巴拉维”是进一步展开的部分、“阿皮纳维”是以表演性见长的部分、“慕克沙”是结束的尾声部分。奥迪西舞最典型的艺术特色是舞者的身体呈“三道弯”的动态造型，表演起来细腻柔软，摇曳回旋，是印度教神庙石雕上优美舞姿的动态再现，带给观赏者十分美妙的视觉享受。奥迪西舞的题材来源，大都是反映大神毗湿奴的化身黑天和牧女罗陀之间的爱情故事，表演上美丽传神，十分动人，是印度人民极为喜爱的一种舞蹈样式。奥迪西舞的音乐也很有特色，它兼糅了北印度斯坦和南方卡纳塔克派音乐的成分，并形成了自己的独特风格。

【库吉普迪舞】印度传统古典舞蹈流派之一，产生于印度东南中部的安得拉邦，地处于产生了另外两种著名古典舞蹈婆罗多舞和奥迪西舞的中间地带，由于在该邦的库吉普迪村问世而得名。该舞流传已经有几个世纪了，它最初是以舞剧的形式演出的，剧情大多采用印度教经典《薄伽梵往世书》中的内容，主要描述大神毗湿奴的故事，其中最有名的一段舞剧是《婆玛·卡拉巴》，它描述了毗湿奴的化身黑天与他的情人婆玛相爱的故事。演员一边表演，

一边与报幕员对话，相互补充着对于剧情的交待，这亦是该舞的一大特点。库吉普迪舞不论角色是男是女，一直都是由男子来表演的，最初他们以职业表演的性质在安得拉邦的村村寨寨中巡回演出。随着历史时光的流逝，库吉普迪舞的影响开始广为传播，使得印度其他邦的人民也开始认识并喜爱这一富有特色的地方舞蹈。本世纪中叶，库吉普迪舞开始以独舞的形式出现，女演员也开始加入到这个一向是由男人所垄断的领域之中，所表演的独舞节目，多是选自原舞剧中的舞蹈片断。库吉普迪舞风格性强，气氛热烈，形式活泼，十分感染人，在动作风格上讲究灵巧便捷，非常重视身体的曲线美。近些年来，库吉普迪舞的从业者们勇于创新，整理创作了一些具有库吉普迪舞蹈风格的新的独舞，为人们所称道，从而展示出了它与其他古典舞相异的、系统开放的特质。

【加沃特】于16世纪初产生的法国民间轮舞。很多人认为它是在法国另一种民间舞蹈“布朗里”的基础上变化而来的。16世纪的加沃特并当时并没有得到广泛的普及，甚至很快被人遗忘。它是在17—18世纪交替之时开始获得它的第二次生命的，并且很快便取得在舞蹈中的重要地位。当然，这首先还要归功于作曲家们，他们创作了大量优美的加沃特旋律，使它们得以置于各式各样的音乐作品之中。加沃特舞蹈的基本队形是打开的或关闭的圆圈，参加者动作表演一致。其中最好的一对舞者通常被选为领舞，领舞的男舞伴可以根据自己的爱好随意变换动作，其他人模仿他继续进行这些动作。18世纪的加沃特已经不完全像它最早的民间形式。由于进入舞会，成为当时人们交际的一种手段，它变得彬彬有礼，甚至矫柔造作，具有很明显的罗可可风格。在形式上改为男女捉对进行，舞蹈动作也明显复杂化了。加沃特走上艺术舞台

在 19 世纪的事情,最为著名的是由舞蹈家及编导维斯特里斯创作的《维斯特里斯加沃特》,它共分四段:男女合跳、男变奏、女变奏、尾声。

【弗拉门科舞】西班牙最具代表性的舞蹈。由吉普赛人所创造。人们一般认为,这些吉普赛人是东印度人的后裔,最早是由亚力山大大帝带出印度的,从他们的舞蹈、音乐、语言和艺术风格中都可以十分容易地看到印度文化的影响。据历史记载,弗拉门科舞作为咖啡馆歌手的伴舞,出现于 19 世纪 40 年代,男女舞蹈表演者之间风格的差异很大,女的以双臂舞动为主,男的则以双足跳动为主,这种风格上的差别持续了半个多世纪。真正的弗拉门科舞并无固定的程式,而是在某种形式或拍子的基础上即兴起舞的,但它却是技术与艺术的完美统一。这个舞蹈要求表演者全身各部位的充分协调,强调每个舞句中起始和终结动作的感觉和神态,并要使顺畅的呼吸贯穿始终,特别是在抬手时要努力吸气,而在落手时则要大口呼气,按这样的要求动作,演员的手与臂才能看上去松弛有度、柔韧有力。手臂的训练在弗拉门拉舞中占有极重要的地位,其难度很大,只有经过多年的磨练才能真正做到在脚跟雨点般地迅速击地的同时,保持手臂及上身的自若完美。使用响板也是弗拉门科舞的一大特点,但真正使用响板的历史并不长,约在 20 世纪 30 年代才逐渐开始。弗拉门科舞以其独特的魅力不仅赢得了世界人民的喜爱,也对世界舞蹈的发展产生过巨大影响,一些国际级的舞蹈家如邓肯等均在艺术上吸收过它的养分。

【轮舞】欧洲最普通、最流行的民间舞蹈。也叫圆圈舞或环舞。它的历史渊源十分悠久,也是迄今世界范围内最普遍、最基本的人

类舞蹈文化现象，并非欧洲所独有。由于不同民族、不同地区人民的生活状态和人文状态的丰富多彩，圆圈舞所负载的内含也极其宽泛。有对丰收的庆贺和乞求、有对婚姻和爱情的赞美和讴歌、有对生命的歌颂、有对神灵的膜拜等。它积淀着人类丰富的情感，它记录着文明的脚步。它的形式一般为群众性的集体舞蹈，所运动的路线队型基本上在圆形的轨道上发展变化，参加的人们手拉手逐个相连，首尾相接便是一个圆，打开来便是一条链，还可以由大圈分裂成几个小圈然后返合一个大圈，以及双圈向相反方向移动，或男女交叉，男女相对等，形式多样，不一而足。在欧洲，轮舞派生出多种不同风格和不同内容的变体。在俄罗斯，轮舞叫做“霍罗沃德”，以女子的轮舞最为著名。在巴而干地区，南斯拉夫有科洛舞，保加利亚有霍罗舞，罗马尼亚有霍拉舞，这些围成圆圈跳的极有生气的轮舞，而且都源于古希腊的霍罗斯舞。在法国，轮舞是传统的卡罗尔舞，在西班牙有加泰罗尼亚的萨尔达纳舞，在挪威有阿泰图尔舞，在意大利有撒丁岛的杜鲁—杜鲁舞……。所有这些舞蹈都是圆圈舞，也即轮舞。它们的历史源流相同，脉络流传一致，是一种极富生命力的民间舞蹈。

【霍拉舞】罗马尼亚民间舞蹈。历史悠久，是巴尔干地区人民极为喜爱的、能反映出他们的精神面貌的大众化娱乐形式。每逢婚礼或节假日，跳霍拉舞成为罗马尼亚人不可缺少的活动内容。霍拉舞的种类很多，最著名的一种叫做“霍拉·麦尔”（意为大霍拉舞）。音乐节奏通常为 6/8 拍子，由吉卜赛乐队在广场上人们围成的圆圈中伴奏，舞蹈先由男青年出场表演，接着由少女加入进来，再下来是已婚者的参与，最后是老年人参加进来。大家一起围成一个大圆圈，集体动作，向前一步、退后一步、向左三步、向右

五步。如此不断重复，反复进行，使得整个大圆圈逆时针方向不断旋转。中间也可以一齐向中心聚拢，然后再撤回原地继续进行。参加者可以多达几百人，舞蹈有时持续几个小时，乐而不疲，尽兴为止。跳霍拉舞还有社会学的意义，青年男女第一次参加大霍拉舞圈，标志着进入了成年期，意味着达到了结婚的年龄。对于参加者来说，必须严格遵守当地的道德规范，若出现失礼的行为，全体参加者会自动停止，直至失礼者自动退出，舞蹈才继续进行。从这个意义上看，它又是人们行为规范的一种教育手段。还有一种霍拉舞与之相反，叫做“雅拉涅阿斯卡”，它只由两对舞伴参加，围成小圆圈，不断地加快舞蹈的速度。霍拉舞在不同的地区有不同的形式，有的围成圆圈，有的连成链状，速度、技巧亦多种多样，是罗马尼亚境内和南斯拉夫部分地区十分常见的民间舞蹈。

【玛祖卡】马祖卡在它的故乡波兰叫做“马祖尔”。产生在马佐维地区，是当地最流行的民间舞蹈，动作风格热烈、活泼而富有骑士风度，节奏以三拍子为主。马祖尔经历了漫长而复杂的演变过程，它最初的形态已经不为人们所知了。大多数波兰舞史专家都认为它是在另一种叫做“奥别列克”前奏部分的基础上发展起来的。马祖尔的结构、步法和花样是靠老百姓逐步丰富起来的，后来得到专业舞蹈人员的加工和普及。玛祖卡作为音乐曲名，现已成为马祖尔和马祖列克的通称。肖邦运用这种伴奏舞曲谱写了52首钢琴曲，称为“玛祖卡”组曲，使这一舞蹈形式有了新的名字。马祖卡进入宫廷以后，风格又有新的变化，较为规格，气质豪迈，带有贵族风范，离民间的马祖尔的舞蹈风格相去甚远。19世纪30—50年代，玛祖卡舞和其他欧洲民间舞蹈一起，先后步入交际场合，成为时髦的舞会社交舞蹈。舞会舞的马祖卡借鉴了宫廷马

祖卡的花样、节奏和表演风格，动作比较连贯，没有过分跳跃的步伐，同时也没有了民间马祖尔质朴、清纯的气息。

【塔兰泰拉】流传在意大利那不勒斯的古老民间舞蹈。形式是以对舞为基础的集体舞。相传在 14 世纪中叶，在意大利的塔兰托港有一种蜘蛛，名叫塔兰图拉，如果人被这种蜘蛛叮咬之后，会患热病。得了这种病的人，必须跳狂热的舞蹈，才能够痊愈恢复健康，塔兰泰拉舞蹈由此而得名，并久而久之形成固定的舞蹈程式和舞曲。塔兰泰拉舞以快三拍子的音乐节奏为主，速度快而连续不断，节奏均匀有致。动作特点强烈急促，腿部动作丰富多变，身体的运动也较为激烈。舞者手持铃鼓，边舞边击打，以强化舞蹈的节奏。到结尾部分，舞蹈的节奏越发加快。由于这种舞蹈具有独特的风格，历来深得音乐家和舞蹈家的钟爱，许多艺术大师都在自己的作品中运用了塔兰泰拉的旋律和舞姿，用它的素材创作了不少的佳作，如芭蕾舞剧《天鹅湖》第三幕中的那不勒斯舞和巴兰钦创作的独舞《塔兰泰拉》等，均是运用这种舞蹈材料创作的优秀作品。

【东方舞】中东阿拉伯地区广泛流行的一种民间舞。俗称肚皮舞。它的历史十分悠久，其产生的源头可以追溯到公元前 1600 年前后的古埃及法老时代。在漫长的奴隶社会和封建社会中，这种舞蹈基本上成了专供王公贵族消遣的“宫廷舞”。近代土耳其人从阿拉伯人处学会该舞，并在土耳其奥斯曼帝国统治下的阿拉伯各国得到普及，成为一种广泛的流行的民间舞蹈。现代，东方舞仍存活在阿拉伯人的家庭和社会生活之中，婚礼、生日等家庭晚会中，“东方舞”表演是一项重要的节目。夜总会、宾馆均为东方舞活动

的场所。阿拉伯的女孩子从小就会扭这种舞蹈。经过多年的发展，以埃及东方舞为更广泛普及，艺术水平最高。最著名的民间舞蹈家是白娣阿·莫莎贝妮、塔西娅·长丽尤卡、夏米娅·贾玛勒、纳吉娃·芙阿德、纳伊玛·莫赫塔等。阿拉伯妇女身体一般比较丰满，尤其是腹部和臀部，这使“东方舞”独具特点：靠肚皮、臀部和大肚有节奏的伸展和扭摆，配合上身的动作，显示女性的人体美。舞蹈的空间幅度和流动较小，在一平方米的空间，可作连续数小时的表演。“东方舞”在长期的发展中形成自己系统的表演法则：头部的动作主要为摆动和甩发；手臂动作常常松弛上举和旁伸；肩、胸动作有翘肩、揉肩、抖肩和抖胸等；身体前后倾仰或旋转回环；胯部动作最丰富，向前后左右的翘胯，横向、竖向的8字揉胯、前后左右抖胯、弹胯等；腹部的各块肌肉颤动；足部常踮半脚尖。舞蹈常由响器伴奏。如铃鼓、扳、撞铃，棍的互击和击地声，击掌、捏指、或弹指的节奏声等。舞女的服饰常裸胸、裸腹，头发常扎长发辫身戴臂环、镯、胯中系流苏等饰物。

【伦巴】现代舞流行的一种南美风格的舞蹈。它起源于古巴的民间舞，20世纪30年代从拉丁美洲传至世界各国，伦巴舞是人们在劳动中头顶重物，行走时脚步的移动，以及因身体重心的转移而摆动的动作，经发展变化而成。其特点是温柔、典雅、轻松而文静。特别是女伴，每横踏一步都有胯部摆动的动作，再配有节奏鲜明而又有赋有特色的音乐，更显得婀娜多姿，优美动人，这种舞蹈因此而受到人们的喜爱。

【探戈】起源于阿根廷牧人舞，由一种米隆加舞演变而成。后来传到了北美和欧洲的舞厅。20世纪20年代后，很快流行到世界各

国，而今已成为全世界流行的交际舞之一。探戈舞分阿根廷探戈和西班牙探戈两种。阿根廷探戈舞步粗犷、健美，西班牙探戈以舞姿优美潇洒常见。这两种探戈，今日只能在舞台上才能见到，而目前在交谊舞中流行的是现代探戈舞。现代探戈舞有两种：一种是四步的，其节奏为慢、慢、快、快；另一种是五步的，其节奏是慢、慢、快、快、慢。

【华尔兹】欧洲宫廷风格的交际舞之一。德文 Waltz 的音译。源于 18 世纪德国民间舞“兰德勒”，意为旋转舞，用 3/4 节拍的乐曲伴奏。动作特点是男女相拥而舞，有节奏地起伏，风格流畅华美。19 世纪在欧洲宫廷中流传开，至今不衰，并有不同风格的变体，如快速旋转的维也纳华尔兹，身体倾斜着流畅滑动的波士顿华尔兹等。

【狐步舞】产生于 20 世纪 20 年代初的美国，是在黑人音乐舞蹈文化的基础上发展起来的。狐步舞巧妙地把慢步和快步溶为一体，因而取代了比较单一的一步舞和两步舞。它变化丰富，花样繁多，跳起来感到快活、有趣。是当今舞会上最主要的交际舞之一。狐步舞最常见的两种节奏是慢、慢、快、快共占六拍音乐和慢、快快共占四拍音乐。

【方阵舞】是美国广场舞的一部分，这种广场舞的场面反映了美国的不拘礼仪的生活的彩色和风俗。基本上，方阵舞的基础动作，形成以及技巧和美国其他舞蹈都有相似之处，但由于方阵舞使用了复杂的顺口溜呼号歌词和五花八门的方言，以及相当多的动作形式去引起舞蹈者的注意和表现舞蹈的技巧，因而成为美国公认的

流行舞蹈。

【国际标准交谊舞】在交谊舞的基础上发展起来的表演性、比赛性舞蹈。于 20 世纪 20 年代，由英国皇家舞蹈协会所规范，具有风格鲜明、动作规范、表现力强等特点。除了表演、比赛外，也可自娱。国标舞包括两类 10 个舞种。一类是现代舞，含华尔兹、探戈、狐步、快步舞、维也纳华尔兹。另一类是拉丁舞，含伦巴、恰恰恰、桑巴、帕索多不莱、牛仔舞。

【拉丁舞】当代国际标准交谊舞中的一大舞系。含伦巴（rumba）、恰恰恰（cha-cha-cha）、桑巴（sumba）、加依夫（jive 又称牛仔舞）、帕索多不莱（pasodoble 又称斗牛舞）五个舞种。拉丁舞起源于拉丁美洲的古巴、巴西、墨西哥等国。音乐热情奔放，节奏感强，舞姿婀娜，舞伴间若即若离，无规定舞蹈路线，为“地位舞”。舞步变化莫测，活泼，表演性强，女伴为主要表现者。

【踢踏舞】一种用脚部击地作响的节奏性舞蹈样式。从爱尔兰和兰开夏的木鞋舞衍化而来。踢踏舞最主要的基本特征是运用脚跟、脚掌、半脚掌、脚尖击打地面，发出疾徐有序的响声，配以各式灵巧的动作，以丰富而复杂的节奏变化成为人们喜爱的一种舞蹈样式。踢踏舞的舞鞋一般在鞋底前掌部位嵌加金属或木制硬片，演员在表演时击地有节，声音清脆而悦耳，动作洒脱而富于绅士风度。踢踏舞于 20 世纪初在美国的杂耍剧场和舞蹈电影中风行一时，一大批以踢踏舞表演为职业的舞蹈演员涌现了出来，像鲁宾逊、鲍威尔、阿斯泰尔、德雷伯等等，都是当时踢踏舞表演的佼佼者，成为人们十分喜受的舞蹈演员。从 20 世纪 70 年代以来，踢

踏舞又再次风行起来，发展上更趋多元，其舞蹈作品既有探索性很强的实验性风格，也有表现性很强的艺术性形式，同时还被列入舞蹈院校的教育课程，成为训练舞蹈学员的一种有效的手段。在中国，踢踏舞一词在舞蹈领域中也常见到。它一般用来泛指用脚部击地并进而做出各种动作的舞蹈形式，如藏族踢踏舞等。

【摇摆舞】世界流行舞蹈形式之一。风行于本世纪五六十年代的摇摆舞蹈，其意思为“摇摇和摆摆”。它最早起源于人们的娱乐和游戏。其舞蹈动作的特点是双肩摇摆、晃动，臀部扭转旋动，动作富有性感并颇具刺激性，由于这一点，当舞蹈兴起之初受到了强烈的反对。但它那轻松愉快的节奏，放松而随心所欲的动作则吸引了许多舞迷。他们彼此间不接触，自己不受拘束地摇摆着，大家随着共同的节奏跳着，气氛十分炽热。据说 60 年代初在纽约举行的一次盛大的招待会时，有数百名贵宾跳起了这种自娱性很强的舞蹈，宁愿推迟会议议程，也不愿立即停下来。电影商们在此期拍摄了不少此类题材的娱乐片，如代表作《日日夜夜跳摇摆》等。在摇摆乐中具有代表性的音乐是 50 年代中期由美国歌手汉克·巴拉德录制的《摇摆舞》。摇摆乐舞和当时同时流行的摇滚乐舞一样，以其强有力地节奏，轻松自由的形式受到人们的欢迎，它那追求新奇和刺激的动态也一定程度上契合了资本主义社会畸型发展导致人受压抑之下的心态。摇摆舞热潮到 60 年代中期后日趋低落了。

【爵士舞】在美国爵士音乐的基础上发展起来的一种舞蹈形式。发源于 19 世纪末美国南方和中西部尤其是新奥尔良一带的下等舞场，而主要动律则是来源于非洲黑人舞蹈。从音乐的角度来看，最

早的爵士乐实际上是刚从奴隶制解放出来的美国南方黑人,运用非洲风格演奏的欧洲音乐,它强烈的切分音节奏非常有性格,而这也成为后来的爵士舞在抑扬顿挫的处理上与众不同的动律特色。爵士舞在身体各部位的使用上,具有全面和夸张的特质,在黑人土风舞摆臀顿足等动律基础上,配以时缓时急的步伐和多种修饰性很强的动作语汇,具有艺术舞蹈所需要的一些本质的内涵。首先将爵士舞融入艺术舞蹈之中的是美国著名芭蕾舞编导巴兰钦。他当时在为纽约百老汇创作《第十条街的屠杀》,其黑人助手将许多黑人舞蹈的动律揉到芭蕾之中,从而使这种舞蹈登上了舞台。爵士舞在发展过程中注意吸收其他舞蹈的优长,把部分现代舞、踢踏舞和芭蕾舞的技巧以及印度舞和拉丁舞的一些特色,统统结合在一起,再伴以在美国颇为走红的节奏鲜明、色彩浓郁的爵士乐和摇滚乐,形成自己十分独特而且大受欢迎的表演风格。尤其是在20世纪40年代,随着美国歌舞片的流行,爵士舞蹈亦得到广泛的传播。至50年代,一大批爵士舞编导和演员成长了起来。随着各种传播媒介和国际性的文化交流,爵士舞走向了世界,并成为世界人民喜爱的一种舞蹈艺术形式。目前,爵士舞已固定化、程式化,成为许多正规舞蹈院校的必修或选修课程,许多芭蕾和现代舞编导也纷纷从中吸取创作灵感。今天,爵士艺术被认为是最具美国特色的艺术品种。

【迪斯科】20世纪后半叶出现的社交娱乐现象。发源于法国的迪斯科特克娱乐场所,后来盛行于世界各国。它以其激越的节奏和高昂的生命感以往任何自娱性舞蹈更让人自由自在,更富于表现力,更允许个性的特征存在。当然它也有一些基本的规律舞步,如独立展体、滑带踢、自由式曼波等。它包括了摇摆舞的感觉,爵士

舞的味道，非洲和拉丁美洲舞蹈的节奏。迪斯科大多是人们互不接触的舞蹈，特别是女舞伴不必男舞伴用眼神和双手传达的运动方向信息，舞时可以说是真正“平等”。

【霹雳舞】70年代末期在美国城市中兴起的一种群众性舞蹈。其英文名字叫布瑞克，字面意思是支离破碎，而引伸在这种特定的舞蹈形式上，就是身体各个部位都能相互独立运动的意思。据说，这种舞蹈为黑人歌星詹姆斯布劳德首创。霹雳舞动作速度快、强度大、技巧性强，滑行的“太空步”，慢镜头的“柔姿舞”，机器人似的“木偶舞”和滑稽式的“哑剧舞”等始终贯注着激昂、热烈、永不衰竭的激情，因而尤其得到广大青少年的喜爱。

【非洲舞蹈】非洲大陆上色彩斑斓、风格各异的舞蹈。由于受到人文、地理、历史和宗教等各种原因的影响，其舞蹈文化也在形式和内容上呈现出多姿多彩的面貌。人们一般根据非洲大陆的人种及其舞蹈的基本特点，把非洲的舞蹈划成两大类：北非的阿拉伯舞蹈，分布在地中海南岸，撒哈拉沙漠以北的阿拉伯人居住区；黑人舞蹈，分布在包括撒哈拉以南，西起塞内加尔河域，东至赤道非洲东海岸（包括邻近岛屿）的整个黑非洲大陆上的苏丹各族和班图各族人地区。当然，在这两大类舞蹈中，有些地区的人种的舞蹈也是各有特色的，如北非的古埃及舞蹈、西北非偏僻山区和沙漠绿洲中至今尚存的柏柏尔人舞蹈、东北非以及红海沿岸的索马里人和埃塞俄比亚人的舞蹈、以及印度洋马达加斯加人舞蹈等。就黑人舞蹈而言，早在6000年以前舞蹈形态便出现在赤道以南布须曼人居住区的岩洞壁画上，虽然早期黑人舞蹈至今并不为世人所认知。黑人舞蹈是在公元3—13世纪由于西非加纳王国的兴起，

大批阿拉伯商人和旅游者逐渐增多，才开始为人所瞩目。15 世纪以后，由于白人的殖民统制，黑人舞蹈被视为异端而遭到破坏，一度走向衰落。直到 20 世纪 50 年代，非洲民族解放运动风起云涌，许多非洲国家相继获得独立，非洲的黑人舞蹈才开始走上恢复和发展之路。总括黑人舞蹈的形式类型可分为两大类：传统的礼仪性舞蹈和民间自娱性舞蹈。前者指在一定的场合、一定的时间、按照一定的程式、为某一具体宗教和祭祀目的而进行的舞蹈。在早期的这类舞蹈中，参加者在动作、服饰、人数、节奏和唱词上均有严格规定，表演者对舞蹈程式和内容烂熟于心，默契配合。这类舞蹈有：敬神舞、驱邪舞、生育舞、割礼舞、葬礼舞、耕种舞、狩猎舞、祈雨舞、丰收舞、战斗舞、庆贺舞等。这些舞蹈在原始社会中起着维护宗教信仰、保持传统习俗、传递生活知识、团结人民等种种社会功能，具有很强的社会内聚力量。这种舞蹈多起源于原始的宗教和迷信，是非洲文化的重要遗产，也是非洲黑人舞蹈的灵魂和精髓。另一类属于民间的自娱性舞蹈，同样也多姿多彩，既有表演性很强的表现性舞蹈，也有竞技式的技巧性舞蹈。非洲人极其善于运用身体的动作和节奏作为语言来表达自己的思想情感和理想渴求。在常年与大自然作斗争和劳作的过程中，他们久而久之建立起了强健的体魄和丰富的身体语言。比如，尼日利亚的舂米舞就是姑娘们从日常简单的舂米劳动中发展创造出的由一系列优美动作组成的民间舞蹈；再如加纳北部的费拉费拉族的猎人们为了吓退野兽而喊叫、跺脚、挥舞棍棒，形成一种节奏性很强的战斗性舞蹈；中非普蒂族的俾格米人，晚饭后随意地随鼓而舞，逐渐形成了通宵达旦的集体舞蹈……。这些民间的自娱性舞蹈，一般都没有固定的程式，也不受时间、场合和人数的限制，有极鲜明的娱乐性和即兴性。久而久之，它们中的一些舞蹈

经过不断的发展和演变，成为一种形式相对固定的传统舞蹈，并成为某种仪式或集会上的保留剧目。与此同时，某些传统的仪式性舞蹈也渐渐演变成表演性很强的民间舞蹈。综观黑人舞蹈的风格特征，最鲜明的莫过于它强烈的节奏感，其多元的节奏处理和精细的体现，使舞蹈显得活泼而热烈，在动作上以头部的甩动、胸部的起伏、腰部的屈伸和胯部的摆动为动作的基本要素，强调动作的整体配合，浑然一体。舞蹈的动作并没有严格的规定，只是在动作的律动和节奏上有着较为一致的模式。另外，就动作的风格而言，各地区的舞蹈由于受不同环境和风俗等因素的影响，彼此间也有很大的差异，有的奔放开朗，有的激烈快捷，有的内在细致，有的充满活力；有的以踢踏为主，有的以腾跳见长，有的注重旋转，有的强调摆动……，它们都充满着强烈的表现力和活力，是对生命意识最有力的张扬和讴歌。黑人舞蹈的主要伴奏乐器是以鼓为主的打击乐器，不同地区的鼓有着不同的形状和音色，配以木棒、竹棍以及手掌敲击出的声响演奏出复杂而又鲜明的节奏。有些地区也有一些伴奏乐器如葫芦、木琴和简单的木管等，再配以各式的歌唱和朗诵以及呐喊，成为一种特色鲜明的伴奏音乐，为舞蹈增添了独特的气氛。这类舞蹈在服饰上大都十分简陋，最常见的为赤身露体，仅在腰间围一遮体物。后来，逐渐地缀上一些小饰物以求吉祥和美化。黑人舞蹈的化妆有着特殊的意义，它最直接的源起是宗教和图腾，在舞蹈中也有渲染和烘托的作用。此外，道具也是黑人舞蹈的一个重要组成部分，是他们表现情感的有利的工具。非洲的黑人舞蹈目前已具有世界意义，16世纪以后，随着大批黑奴的被贩运，非洲黑人歌舞也随之越洋过海，并进而对西方世界的歌舞文化产生重大影响。这在后来的爵士舞、迪斯科以及美国黑人舞蹈家的舞台艺术舞蹈中，都有极为明确的表现。

非洲舞蹈的另一半是北非的阿拉伯舞蹈。北非的尼罗河流域是世界文明的摇篮之一。7 世纪阿拉伯人侵入北非, 17 世纪以后, 大量阿拉伯人迁入并与当地居民相融合, 使这一地区很快完成了阿拉伯化。北非的阿拉伯舞蹈, 主要分布在现今的埃及、苏丹、利比亚、突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥等国以及与其相毗连的地区。这些地区的舞蹈在风格上受到埃及、印度、土耳其以及欧洲文化的影响, 很有自己独特的风格。舞蹈种类多彩多样, 舞蹈语汇丰富传神, 所涉猎的题材也十分广泛。总的看来, 女性舞蹈大都比较注重上肢和腰部的动作, 其中, 动胯是其十分突出的特点, 舞蹈属于轻柔优美的类型; 男性舞蹈则较注重下肢和脚部的踩踏, 强调动作的力度, 慍悍威武, 朴素自然。舞蹈一般用安达卢西亚音乐伴奏, 加上伴唱, 听起来曲调优美, 节奏明快。在装束上受阿拉伯服装影响, 男子多着阿拉伯长袍, 头缠白巾或伊斯兰小帽; 女子一般身穿色泽艳丽的长袍, 腰部围一块丝制彩带, 头披各色纱巾, 佩带各色金银首饰。这类舞蹈中最著名的舞蹈有: 埃及的东方舞和棍子舞、阿尔及利亚的婚礼舞、苏丹的康巴拉舞、突尼斯的罐舞、摩洛哥的骑士舞、利比亚的卡斯卡舞等。

【西方现代舞】20 世纪初在西方兴起的一种与古典芭蕾相对立的舞蹈流派。它是西方现代社会矛盾冲突的直接产物, 是处于西方现代社会中的人们心理活动的表象写照, 鉴于这种缘故, 现代舞又有“当代舞蹈”、“新兴舞蹈”、“现代派舞蹈”等称谓。对于现代舞这个名称, 舞蹈理论家们并不满意, 因为现代舞从根本上讲不是一种固定的舞蹈形式, 它与以往的舞蹈传统相比并不仅在创作方法和训练体系上有所不同, 它强调的是努力发挥艺术的个人特色, 每个舞蹈家都尽力去创造他个人的世界。因而, 它只是一

个涵盖所有这些舞蹈方法的约定俗成的总称。现代舞的创始人公认为美国舞蹈家邓肯，她的自由舞蹈的主张和实践是浪漫主义精神在舞蹈领域中的一次张扬和表现。19世纪末，欧洲古典芭蕾由于越来越远离思想与内容，一味追求形式和技巧，成为一项僵化的艺术形式。显然，芭蕾面临着突破和发展。邓肯的自由舞蹈正是在这个最需要改革的时期出现的，因而她的影响迅速传遍欧洲。邓肯的舞蹈崇尚自由，崇尚自然，她毅然抛弃芭蕾脚尖鞋，脱去紧裹着躯体的芭蕾舞衣，赤足光腿，自由地用肢体语言阐发着对于世界的认识 and 对于理想的向往。她的动作灵感来自于大自然，来自于古希腊精神，来自于她内心世界的太阳神经丛。她的舞蹈艺术虽然仍属于浪漫主义的，但却勇敢地为现代的新型舞蹈探索出一条崭新的道路。相对于邓肯较为感性的探索方式，西欧的舞蹈家拉班则十分理性地建立起了现代舞的理论大厦，他被誉为现代舞蹈理论之父。拉班运用实证的科学方法，全面地探讨了人的身心活动规律，包括肌肉的松弛和收紧、动作的协调、动作的主题分析、人与动作和节奏和自然的关系、舞台舞蹈空间等等问题，所有这些理论主张都对现代舞的发展起了奠基的作用。他的学生魏格曼又将这些理论和法则，通过实践变成为舞蹈作品，使它们更加具体化，对世界舞蹈的发展起了极大的推动作用。以拉班为中心的这一派现代舞，被称为“表现主义现代舞”，认为感觉第一，把直觉当做是认识世界的唯一方法。第二次世界大战以前，美国 and 德国是现代舞发展得最为兴旺的国家，战争结束后，德国现代舞的发展势头逐渐衰微，美国成为世界现代舞的中心。现代舞在美国的发展也并不是一帆风顺的，其先驱人物邓肯和圣丹妮丝均是在欧洲获得承认之后，才返回美国的。因此，美国的现代舞是在受到欧洲的影响之后才发展起来的。圣丹妮丝的舞蹈实践与邓

肯的自由舞蹈不同,她将视野转向东方,在埃及、印度、希腊、阿拉伯和泰国的文化氛围中,寻找人类精神的讯息,因而,她的舞蹈是一种充满东方色彩的现代舞。她对现代舞的贡献还远不止于此,在她与同是现代舞蹈家的丈夫肖恩开办的舞蹈学校中,出现了3位全都反叛于她但后来都成为美国现代舞蹈界十分杰出的人物:格雷姆、韩芙莉和韦德曼。特别是格雷姆,她的名字几乎成为现代舞的代号。她特别注意揭示人类内心世界的活动,有“心理舞蹈”之称。她强调舞蹈家应“以身体形象客观地表现自我信念”,“舞蹈应该剥开那些掩盖着人类行为的外衣”,“揭露出一个内在的人”。格雷姆还发明了举世闻名的“格雷姆现代舞技术”,研究了人体在呼和吸之间的变化,创立了“收紧与放松”的动作原理。呼吸是这套动作理论的中心,格雷姆认为,呼吸不仅可以作为推动身体旋转、跳跃、跌倒等动作的动力,同时也是表示痛苦、恐怖、狂喜等剧烈情感的源泉。韩芙莉也在实践的基础上建立起了自己的理论主张和动作原理,她认为美国既然没有基本民族舞蹈可供发挥,就只有重新创造一种新的舞蹈形式。她发明的是在“跌倒与复起”、“平衡与不平衡”之间所构成的动作规律。可惜由于她的早逝,使她无法像格雷姆那样可以充分地实践着自己的理论主张。同格雷姆和韩芙莉当初离开圣丹妮丝一样,她们的追随者们也纷纷离开了她们。李蒙原为韩芙莉舞团中主要干将,后脱离出来自己组团,用现代舞实践他对他本人的墨西哥印第安人背景的民族传统风格的尝试,后来获得极大成功。坎宁汉和泰勒都是脱离格雷姆而自成一体的。坎宁汉是新先锋派的代表人物,以创新而为世人所称道。他创立的“机遇舞蹈”所追求的是“偶得动作”的艺术主张和方法,他认为舞蹈动作不一定必须需要含义,“在我的舞蹈艺术中是没有包含什么想法的”,“我从来不要一个舞

蹈演员去想某个动作意味着什么”，而这正是坎宁汉背离格雷姆的原因。他所谓的“机遇舞蹈”，就是所有动作均不是事先编排好的，而是靠投掷硬币的方式来决定动作的排列的衔接，演员的场记路线全靠偶然而成，甚至连音乐也是在演出或彩排时才第一次听到。坎宁汉所以主张这种“机遇”的形式，是因为他认为人类生活常被习惯所束缚，在编舞中实践这种方式，有可能发现人类最本能而又最吸引人的动作内涵。他认为只要舞蹈者在舞蹈，那便是一切，如果你希望有什么涵义，那就是什么涵义。因而，他的舞蹈又有“抽象舞蹈”之称。泰勒也是一位舞蹈实践家，但他的触角更为广泛，既可以一动不动地在舞台上良久伫立，又疯狂地横扫舞台。后来他最出色的表现，体现在他在现代芭蕾中的营造，编出了广为观众喜爱的、雅俗共赏的舞蹈作品。相比较于他们，另一位现代舞大师尼可莱的路子更为奇特。他把舞蹈演员视为工具，将声、光、色融于一体，编出了注重视觉效果、见物不见人的舞蹈作品。尼可莱此举并不是要取消人性，而是要排除个性，使作品不受人体局限的束缚，从而更有条件地去扩大舞蹈家探索人生的视野。20世纪60年代以后，新先锋派的发展更是形形色色，无奇不有。较为突出的代表有撒普、布朗等人。舞蹈表演的场地扩大到教堂、体育馆，以至街道、公园、巨大建筑物的屋顶等。以新、奇和充满活力为其主要特色。现代舞最初和芭蕾处于水火不相容的境地，但后来防线终于溃坍，二者由相互仇视到彼此和平共处再到友好往来，在艺术上相互吸收，相互弥补，许多现代舞名家都先后从芭蕾中吸收了有益的经验，芭蕾的从事者亦在现代舞的领域中觅到了发展的方向。现代芭蕾是一株散发着异香的奇葩，它也应属于现代舞诸流派之一，是介乎于现代舞和芭蕾舞之间的一种舞蹈艺术形式。在观念上它是现代舞的，在语言上仍是

芭蕾的。像美国的巴兰钦、罗宾斯、乔弗里等人，均在这个领域内做出重大贡献，由于他们的不断努力，诞生了无数传世之作。综观现代舞这个复杂的艺术现象，可以看到同源而不同流的各个流派实际上具有一个共同的特征，就是反对传统观念在艺术上的统治，努力解放和充分发挥艺术家的个性。活跃性和易变性是现代舞充满魅力的风格特点，而正是在这样一个风格特点的左右下，现代舞今后的发展必定依然是多姿多彩、变化无穷的。

【表现主义舞蹈】20 世纪 20 年代出现在德国的一种现代舞蹈流派。主要代表人物是鲁道夫·拉班和他的学生玛丽·魏格曼。它的精神与刚兴起不久的美国现代舞如出一辙，是与德国其他表现主义文学艺术一体化的产物。拉班这位现代舞理论之父无论是从理论上还在实践上均建立了一整套科学而完整的实施方法。他的艺术观认为艺术动作没有目的，既无实用价值也无道德价值，只是表现感情和美。因而他的舞蹈表现理论以实证的动作分析为基础，强调动作本身的、内在的表现质感。在他的影响下，他的学生也都或多或少的持类似观点，并直接体现在他们的舞蹈作品之中。比如，魏格曼和科特·尤斯的作品，均是这种表现主义主张的集中体现。综观他们的创作实践，可以发现他们的实验性精神。拉班创立的高、中、低三层空间理论在表现主义舞蹈家们的作品中已经成为一种自觉。魏格曼更是将这种理论实实在在地贯彻在她的表演实践之中，成为她艺术表现的最佳手段。尤斯的《绿色桌子》无论是从思想上还是在表现上均被公认为表现主义的力作。该剧以芭蕾革新的姿态出现，讨论了当时人们普遍关心的“世界和平”的问题。尤斯在剧中大胆运用拉班的理论主张和艺术技巧，采用象征和虚实结合等手法完成了创作任务。该剧问世后，

在西方舞蹈界引起轰动。评论家一般把西欧的这次现代舞蹈运动称之为表现主义舞蹈运动。

【自然舞蹈】舞蹈风格流派之一。最初源于对欧美早期现代派舞蹈的称谓。为了反对古典芭蕾僵化、娇柔造作的形式，现代舞的先驱伊莎多拉·邓肯从大自然中去汲取灵感，把顺应自然的人体动作，诸如行走、跳跃等运用于舞蹈以解放人体并进而达到人的身心、肉体 and 灵魂的彻底解放。她的舞蹈曾被人误称为“自然舞蹈”。但是邓肯的自然舞蹈并非是随心所欲地拼凑，而是经过严格设计的，她只是把大自然当作艺术的源泉，并使用自然的声与节奏的力量，她认为舞蹈家的动作将是永远独立于大自然的。此后的现代舞蹈家继续运用不违反自然，或完全来自自然的人体动作创作舞蹈，并且实现舞蹈的变革，但均被称为“现代舞”而非“自然舞蹈”。因自然舞蹈多少带着一定贬意，常指各种以自然动作为基础，幼稚而缺少艺术感的舞蹈风格。自然舞蹈有时用于训练之中，使演员不仅能够控制自己同时也能够放松自己，强化演员的身体表现力。自然舞蹈有时运用于教育之中，使人在自由、自然的舞蹈运动中达到身心协调，尤其对于儿童的舞蹈教育是十分有效的方法。当然后二者的“自然舞蹈”和前者有着较大的区别。自然舞蹈有时还指在大自然的环境中人们的舞蹈，舞蹈的动作通常也带着自然的人体动作和从大自然中获得的动作的风格，这种情况通常也用于舞者的训练和对人们的舞蹈教育。

【纯舞蹈】舞蹈的风格形式之一。纯舞蹈最早出现于 20 世纪 20—30 年代的德国，最初被当作与无音乐舞蹈的同义，后来还曾被看作与抽象舞蹈同义，并且有时还与现代舞一词混淆，纯舞蹈其实

既有这些舞蹈的同义,又有与之区别的意义。从某种意义上说,它强调丢掉音乐和其他综合艺术的帮助、追求完全由动作构成舞蹈,和现代艺术的追求纯形式的潮流一致。它试图摆脱音乐节奏对舞蹈的影响,强调对身体的肌肉的涨、落、紧张与松弛进行研究,因为这是舞蹈的本质。由于人们对纯粹舞蹈概念含混导致对这些舞蹈划分的含混。因为无音乐舞蹈不等于没有情节和戏剧性,作为现代舞它只是其风格之一种,而作为抽象舞蹈,由于人体动作的特质不可能完全离开人类的经验而不可能彻底地抽象,因此这个概念在舞蹈中解释比较混乱。在最初,这个词是为区别新型舞蹈与古典芭蕾之间的区别而出现的,现在人们通常把一些无戏剧情节和舞蹈动作相对抽象的舞蹈称为纯舞蹈,这些舞蹈通常比较关注人体动作的时间、空间、重力在空间的变化及其构成,以及这种构成所显现出的特定的意义。例如德国现代舞的先驱玛丽·魏格曼的表现主义舞蹈,美国现代舞新先锋派的代表人物阿尔文·尼柯莱和默斯·堪宁汉的舞蹈都曾被称做“纯舞蹈”。

【新先锋派舞蹈】第二次世界大战后,在美国兴起的以探索为目的、以实验为手段的新的舞蹈艺术流派。是现代舞坛上一个崭新的现象,受到当时现代主义思潮的影响。一些颇有名气的舞蹈编导和演员是这一流派的代表人物,如:坎宁汉、尼克莱、保罗·泰勒、特薇拉·莎普等。他们的实验舞蹈又有“前卫派”、“超现代派”、“先锋派”等不同的名称。坎宁汉的编舞方法,是采用独特的“机遇法”,即采用抛硬币或抓阄或翻扑克牌等手段,来决定舞蹈中动作和场记的排列顺序,他提出“纯舞蹈”理论,主张创作舞蹈时不应受到情节内容和音乐节奏的制约,因而演员在表演他的作品时,往往是在彩排或演出时才第一次听到音乐。尼克莱则是一位

奇异的舞台魔术师，他将动作融在一个由变换无穷的灯光、布景、大型道具、古怪的服饰，以及电子音乐组成的万花筒之中，把舞蹈演员变成了在万花筒中不停地变幼出各种奇异色彩的物体，令人眼花缭乱，目不暇接。他的理论主张是，这样的舞蹈可以遏制演员的个性和情绪化表演，把舞蹈变成一种新颖的视觉经验，与他们相比，泰勒的实验更是向两极发展，要不然就一动不动地站在舞台上达数分钟，要不然就用大幅度的动作技巧席卷而过。当然，他的主要成就还是表现在其精湛的编舞技巧上。新先锋派另一位主要干将莎普，则是将所有动作形式汇集于一身，以一种大杂烩式的舞蹈拼盘展现她的追求和才华。总之，新先锋派舞蹈是以尝试新手段、探索新途径为其基本特色的，是第一代现代舞者的创新精神的进一步体现和延续，其思想和手段都为后世留下了极为丰富的经验及其教训。

【机遇舞蹈】美国著名现代舞编导默斯·坎宁汉创立的舞蹈创作方法。他曾师从于现代舞大师玛莎·格雷姆，后脱离出来自行发展。创造了的“纯舞蹈”理论。他与音乐家约翰·凯奇和美术家罗荀白共同合作进行实验，主要作法是在选择动作和安排动作顺序时，靠投掷硬币猜其正反面或用抓阄以及掀翻扑克牌等方式来把它们安排确定下来，这种机遇舞蹈的作法，其目的就在于努力排除创作者个人的观点和兴趣，在更客观更自由的层面上进行探索。坎宁汉是位创作态度极为严肃的舞蹈编导，用这种方法，他创作了大量的机遇舞蹈，如《机遇组曲》、《拼贴画之一》等，结果受到了他那个时代的越来越多的观众的喜爱。演员在跳这类舞蹈时，往往事先并不知道将会发生什么，而且往往是在彩排或演出时才第一次听到伴奏音乐。表演过程中，一切都靠机缘，动作与场记在

空间的视觉形成随意性很强,使人始终有一种新鲜感。事实上,即使采用这种机遇方法,也难免不渗入创作者的主观成分,因为构成动作的基本材料离不开编导本人的基调,何况还有一个大致的框架。所谓机遇实际上只是在制作和最终形成过程中出乎编导乃至演员和观众的意料而已。这里还应该提到的是,坎宁汉的思想曾受到过中国古代哲学著作《易经》的变通思维的影响,他的机遇舞蹈之所以成功也是由于创造性地运用了变通原理所致。

【芭蕾】一种舞台舞蹈形式,即欧洲古典舞蹈,通称芭蕾舞。因跳这种舞的女演员须脚穿特制的脚尖鞋,故又有人称之为脚尖舞。ballet 一词,源于古拉丁语 ballo。原意为跳舞或当众表演舞蹈,并没有今天它所含有的剧场演出的含义。芭蕾作为一门舞台艺术,孕育于文艺复兴时期意大利盛大的宴饮娱乐活动,约 17 世纪形成于法国宫廷。这种宫廷芭蕾实际上是一种在一个统一的主题下,具有松散结构的歌舞样式,它由舞蹈、歌唱、音乐、朗诵和戏剧的综合表演而构成,由职业的舞蹈教师设计,国王和贵族担任演员,女性角色也由男子扮演。表演场地一般设在皇宫大厅中央,观众则围绕在大厅周围观看。参加表演的演员均戴各式皮制面具,以标志不同的角色,因而这种舞蹈又被称为假面芭蕾。在芭蕾史上,很多情况都是由于统治者的热衷才使芭蕾获得发展,比如,世界上第一所芭蕾的教育机构就是在法王路易十四对于芭蕾的酷爱下,于 1661 年在巴黎建立起来的,名为皇家舞蹈学院。17 世纪 70 年代,芭蕾演出开始使用黎塞留主教宫廷剧场,演出场地和观众观看角度的改变,引起了芭蕾舞蹈技术和审美观点的变化,演员站立的姿势越来越外开,并在此基础上正式确立了芭蕾舞的 5 个基本脚位,从此,芭蕾舞的技术规范和审美趣味均从这个基础上

发展建立起来。舞蹈性加强了，职业芭蕾演员应运而生，并进而逐步取代了贵族业余演员，女性演员也开始登台表演，舞蹈技术因而以较快的速度发展起来。芭蕾已从一个自娱性的社交活动逐渐演变为一种剧场表演艺术。尽管如此，这个时期的芭蕾艺术却是从属于歌剧的，宫廷作曲家吕利在歌剧中加入芭蕾场面最初完全是为了歌剧的表现技艺，那些在剧情间歇处插入的一连串舞蹈表演，其实与歌剧内容毫无关系，这个时期的芭蕾有歌唱芭蕾和芭蕾歌剧之称。直至18世纪中叶，这种状况才有所改观。诺维尔这位18世纪的芭蕾大师，是芭蕾史上最有影响的舞蹈革新家，他在1760年出版的《舞蹈与舞剧书信集》中首次提出了“情节芭蕾”的主张，强调舞蹈不只是形体的技巧，而属于戏剧表现和思想交流的工具。他的理论极大地推动了芭蕾的革新势头，在他和其他当时颇为著名的舞蹈家的一致努力下，芭蕾终于从内容到形式焕然一新，成为一门独立于歌剧的、具有独特审美内容与价值的舞蹈艺术形式。综观400年芭蕾发展史，一直都存在着两种美学观点的相互作用。一种注重芭蕾的形式美，一种强调芭蕾的戏剧性。前者几乎完全不考虑芭蕾的内容或情节，最终往往导致单纯追求技巧的高超和华丽。18世纪中叶以前，这种观点在芭蕾创作中占主导地位，如《皇后喜剧芭蕾》的编导博若耶便持这种看法。从诺维尔之后，第二种看法逐渐占了上风。时至今日，这两种观点仍在左右着世界范围的舞蹈创作风格，而两种创作路数均诞生出了受观众喜爱的优秀舞蹈保留作品。传统的芭蕾结构一般都是程式化的，分独舞、双人舞、三人舞、四人舞和群舞等。芭蕾多以舞剧的形式出现，如多幕芭蕾《天鹅湖》、《睡美人》等，也有独幕芭蕾和芭蕾小品等种类。一部芭蕾作品的创作，最为关键的人物是编导，他不仅要根据某个故事情节编出作品的结构，还

要进而创作出演员的舞蹈动作。芭蕾的舞蹈动作都是严格程式化了的舞蹈语言，不但需要编导掌握，芭蕾舞演员也必须经过多年的刻苦训练方能达到所需的水平。20 世纪以来，芭蕾的发展更趋国际化，国际交往日益频繁而广泛，跨国的芭蕾表演越来越成为世界上一个不可缺少的景观。无论是发达国家还是发展中国家，均步入芭蕾发展的行列。由于受现代舞蹈的冲击和影响，芭蕾艺术也在不断调整和匡正自己的步伐，探索和创造新的领域，以独特的形象走进新的时代和观众的心田。

【现代芭蕾】 芭蕾舞的流派之一。Ballet（芭蕾）在西方原本有两个概念，一是舞蹈的意思，二是特指欧洲古典舞芭蕾舞，即足尖舞。因此现代芭蕾也具有这种广义和狭义之分，这里所指的主要是后者。现代芭蕾有几种特指，一是指“音乐交响芭蕾”，二是指“无情节芭蕾”，三是指在欧美现代舞的影响下，吸收了现代舞的表现方法和技巧以及美学思想而形成的芭蕾流派。现代芭蕾的创始人和代表人物有俄国著名芭蕾编导、革新家福金、尼金斯基、巴兰钦。他们都曾毕业于俄国圣彼得堡戏剧学校。并在玛丽亚剧院（后基洛夫芭蕾舞团）任主要演员，20 世纪初先后受聘于著名的佳吉列夫俄罗斯芭蕾舞团任舞蹈编导或主要演员。芭蕾舞史上一般认为，福金的《仙女们》（1908）是现代芭蕾的开山作，在这部作品中，他在前人对舞蹈交响化的探索的基础上，创立了一种新型的舞剧形式—交响芭蕾，他吸收交响音乐的主题、变奏、复调、对位等技法，打破了旧舞剧的面貌。在此前后他的其他代表作品《天鹅之死》、《埃及之夜》、《天方夜谭》、《狂欢节》、《火鸟》、《玫瑰幽灵》、《彼得鲁什卡》等都在芭蕾史上具有深刻的影响。他提出新舞剧的 5 项原则，强调“创造出符合情节，能够体现时代精

神和民族性格，最有表现力的新形式”，强调舞剧中的一切艺术因素都应成为表情手段为舞蹈（剧）的构思和主题服务。他打破了旧舞剧中的刻板程式，对世界芭蕾艺术产生了深远的影响。尼金斯基作为天才的“舞蹈之神”曾主演了上述列举的福金的大多数代表作品。1912—1913 年间在现代艺术的影响下。他自编自演的舞剧《牧神的午后》、《游戏》和《春之祭》，突破了传统的芭蕾形式，震惊了世界艺术界。它们和斯特拉文斯基的《春之祭》同时以同等的意义载入现代艺术史册。巴兰钦的辉煌成就表现在他 1933 年主持美国芭蕾舞学校和芭蕾舞团（纽约市芭蕾舞团的前身），担任该团团长兼任艺术指导之后。他的艺术风格主要表现在两个方面。一方面由于他的音乐素养极好（曾毕业于音乐专业，能够在音乐会上演奏钢琴，指挥乐队）因此他对舞蹈音乐有深刻的理解，他运用的音乐很广，从古典音乐到现代音乐都有，他十分善于将音乐大师的技巧运用于纯舞蹈的表演并创造出芭蕾的浪漫气氛。另一方面由于他具有天才的想象力和艺术创造力，他将古典芭蕾和现代舞融为一体，以空间的强烈对比，达成舞蹈独特的视觉效果，他使动作和情感，形体和精神达到完美的结合，使舞蹈流动着诗意的美感。他的代表作品有《缪斯的主宰阿波罗》、《四种气质》、《小夜曲》、《插曲》、《乡村一月》、《浪子回头》等，他不仅为美国建立了“自己的芭蕾”，同时对世界舞蹈均作出了巨大的贡献。

【俄罗斯芭蕾】俄罗斯芭蕾舞艺术约在 17 世纪末在外国表演者的影响下开始萌芽，至 19 世纪 30 年代逐渐形成了富有俄罗斯民族风格的芭蕾舞艺术。这一时期最重要的代表作是由俄国本土芭蕾舞编导瓦尔贝尔赫创作的《新维特》等。19 世纪，当欧洲浪漫主

义芭蕾走向衰落时，俄国芭蕾舞事业渐趋兴盛。在圣彼得堡教学的约翰逊和在莫斯科教学的布拉西斯向俄国舞蹈界传授了法兰西和意大利两大舞派的精华，并在此基础上逐渐建立了一个崭新的芭蕾流派——俄罗斯舞派。对该学派贡献最大的首推彼季帕和伊万诺夫，由于他们创作了大量的芭蕾舞传世之作，使得俄罗斯芭蕾学派在世界芭蕾史中占有重要的地位。其中彼季帕担任玛利亚剧院舞剧编导达 30 年之久，一生创作了 50 余部大型芭蕾舞剧。像《天鹅湖》、《睡美人》、《堂·吉珂德》、《舞姬》和《胡桃夹子》等，直到今天仍大放异彩，成为芭蕾舞宝库中最为瑰丽的宝贵遗产。更由于柴可夫斯基等作曲家的音乐创作，与这些舞剧相映成辉，创造了芭蕾史上一个难以逾越的高峰。此后，俄国芭坛上杰出人才不断涌现，巴甫洛娃、瓦冈诺娃、福金等都成为名垂青史的舞蹈家。到了 20 世纪，俄国芭蕾在世界芭蕾舞坛上已经占据主导地位，拥有自己的保留剧目、表演风格和教学体系，诞生了一大批优秀编导和表演人才。特别是福金的实践为俄国芭蕾又做出了重大贡献。他在佳吉列夫俄罗斯芭蕾舞团里创作了大量的优秀芭蕾舞剧，并随着该团的旅欧演出，将优秀的芭蕾艺术重新送回欧洲，促成了欧洲芭蕾的复兴。后来，俄国的一些著名芭蕾舞家如李法尔、德·瓦卢瓦、巴兰钦等人将这种传统带到全世界，对各国的芭蕾事业的复兴或创建作出了重要贡献。

【国际芭蕾舞比赛】世界上以舞蹈表演为比赛项目的芭蕾舞比赛。宗旨一般都是为了选拔优秀舞蹈人才，交流舞蹈技术及创作上的经验。较早的芭蕾舞比赛，是由巴黎国际舞蹈档案馆于 1932 年举办的第一届舞蹈比赛，一等奖授给了反映和平题材的著名革新芭蕾舞剧《绿色桌子》的编导科特·尤斯。后来，芭蕾舞比赛成为

一项国际性的经常而定期举行的赛事，其中一些还获得了联合国教科文组织的支持。比如，保加利亚瓦尔纳国际芭蕾舞比赛从1964年起，每两年举办一次；莫斯科国际芭蕾舞比赛从1969年起，每四年举办一次；瑞士洛桑国际芭蕾舞比赛从1973年起，每年举办一次；日本国际芭蕾舞比赛从1976年起，每两年举办一次；美国密西西比州杰克逊国际芭蕾舞比赛从1979年起，每三年举办一次。此外，像瑞士卢赛恩国际芭蕾舞比赛、巴西里约热内卢芭蕾舞比赛等，都是世界知名的舞蹈大赛。芭蕾舞比赛的参加者一般都是各个国家专业芭蕾舞团体或学校的职业芭蕾舞演员和学员，大部分比赛都分少年组和成年组两个层次。参与比赛评判的专家，都是在国际芭蕾舞坛做出重大贡献、在国际芭坛上颇为知名的舞蹈权威，获奖的学生常可以获得奖学金，以进入世界知名的芭蕾舞学校进一步进修。近年来，中国芭蕾舞选手在国际芭蕾舞比赛中屡屡夺魁。

【性格舞】古典芭蕾舞的专用术语。指古典芭蕾中的一种舞蹈体裁，它主要指芭蕾舞剧中出现的民间舞蹈以及民间舞蹈的表演。有时也被称作“代表性舞蹈”。性格舞最初出现于17世纪欧洲宫廷宴席歌舞剧中的“出场”。手艺人、农民、水手、强盗、乞丐等人物的舞蹈都被称做性格舞。最初性格舞仅作为插舞出现在剧中，随着圣·莱翁、彼季帕、福金等芭蕾大师的创造和努力，性格舞成为舞情发展和表现人物的重要手段。例如《天鹅湖》中的西班牙斗牛舞，《灰姑娘》中阿拉伯舞，《巴赫切萨拉伊的泪泉》中的鞞鞞舞，《巴黎的火焰》中的巴斯克舞等都以性格化、风格化、形象化的舞蹈形象塑造了鲜明的人物形象，揭示了作品深刻的主题。性格舞通常由编导运用民族民间舞蹈素材为基础，根据舞剧作品的

需要和芭蕾形式相结合创作出来,它具有鲜明的民族、个性特征。现性格舞已成为芭蕾舞演员的必修课程。

【芭蕾技术】程式化了的芭蕾舞语言技巧。在芭蕾的 400 年发展史上逐渐形成,于 19 世纪 30—40 年代芭蕾的黄金时代成型。芭蕾舞的腿部和胯部都是以外开为基本美学原则的。脚部姿势分为 5 个位置,双脚外开呈一字的姿态是它的基本特点。直腿加绷脚是芭蕾舞最显著、最鲜明的下肢动作。女性演员的足尖技术也是芭蕾舞的一大的特色系列。足尖鞋是特制的,它是在一个小底的软鞋前端安上一个平头的木楦鞋头,起加硬作用,可以帮助女芭蕾舞演员长久地站立和用脚尖行走、跑、转和跳。足尖鞋大大提高和丰富了女子舞蹈的技巧和表现力,有助于浪漫主义芭蕾的轻盈飘逸的仙女和精灵等形象的塑造,使得芭蕾的技术上产生革命性的飞跃。芭蕾舞的手部动作共有 7 个基本位置,其他所有上肢动作几乎均从此派生而来,它要求舒展大方而微微弯曲,轻松柔软而含有力度。芭蕾舞的基础动作共有 200 余个,包括造型与动作、旋转和跳跃等几大部分。一个芭蕾舞演员一般需花上近 10 年的训练时间,方能较好地掌握这些技术。此外,双人舞托举技术也是芭蕾舞技术的一个重要部分,由男演员辅助或托起女演员做各种造型和腾空动作,其中大部分都已严格程式化,是芭蕾舞学员必须完成的基础项目。

团 体

【新安旅行团】抗日战争时期中国共产党领导下的少年儿童文艺团体。1935年在江苏省淮安成立。建团宗旨是以儿童歌舞及多种艺术形式,宣传中国共产党的抗日主张,传播革命文艺,进步文化和新思想,为推动抗战,争取中国人民的解放而努力奋斗。新安旅行团长期以来得到了周恩来、宋庆龄、陶行知、郭沫若、田汉等老一辈革命家和艺术家的亲切关怀和指导,被誉为“中国少年儿童的一面旗帜”。抗战初期演出了革命秧歌《抗日升平舞》和红军时代流传的《海军舞》、《儿童舞》。1940年,吴晓邦先生执教,对其进行了正规的艺术训练,为其排演了《春的消息》、《爱在人间》和舞剧《虎爷》。新安旅行团的演员们向民间艺术学习,创作演出了许多作品,其代表作有《花棍舞》、《儿童解放舞》、《少年进行曲》、《参军记》。1941年皖南事变后,该团被迫离开桂林,转移到苏北敌后抗日根据地,隶属于新四军领导。10多年来,新安旅行团足迹遍及北平、上海、南京、兰州、西安、武汉、桂林以及东北、西北、西南少数民族地区宣传演出,行程数万里。1952年,新安旅行团并入华东人民艺术剧院,后改为上海歌剧院。新安旅行团犹如艺术家的摇篮,培养了一批有才华的艺术工作者,著名舞蹈家舒巧、张均等都在该团成长起来。

【中华舞蹈研究会】中国现代舞蹈艺术团体。1945年在中国昆明建立。主要成员有梁伦、张放、胡均、游惠海等。配合当时的民主

运动演出合唱、舞蹈引起了文艺界的注意。此后又参加了昆明艺术界的新音乐活动的演出。1945 年创作演出了《五里亭》、《希特勒还未灭亡》、《饥饿的人民》等作品。1946 年初，以正式名义举行舞蹈表演晚会，节目有《渔光曲》、《芦沟桥问答》、《我曾漫游全个宇宙》、《苏联舞蹈》、《跳春牛》、《阿细跳月》、《五里亭》、《长夜》、《希特勒还在人间》、《撒尼跳鼓》、《猴子搬包谷》等。1945—1946 年间，新音乐杂志主编赵讽组织文艺界讨论如何开展工作。新音乐和新舞蹈工作者做了几件大事：（1）举办音乐舞蹈班。音乐班由赵讽、胡均负责，董源、徐守廉等授课。舞蹈班由梁伦负责并和陈蕴仪授课。（2）由梁伦、倪路、胡均合作，以舞蹈课代替中华小学的全部体育课程。并排演了儿童歌舞《箫》、《轻轻盪》、《新年大合唱》、《儿童乐园进行曲》、《幸运鱼》等。（3）在闻一多的倡导下，深入到云南路南县圭山地区收集民间舞蹈，并在昆明举办了彝族音乐舞蹈会，介绍和发掘少数民族优秀文化艺术。1946 年后期，该会成员离开昆明，研究会停止活动。到香港先后加入了中原剧社和中国歌舞剧艺社。

【中国歌舞剧艺社】解放战争时期中国共产党领导下的综合性艺术团体。1946 年成立于香港。简称“中艺”。该团体为原演剧五队与七队的骨干组成。曾到南洋演出。“中艺”初建时定名为“中国剧艺社”，本打算只演话剧，后夏衍、饶彩风等考虑南洋同胞很欢迎歌舞，便调入梁伦和陈蕴仪负责舞蹈组的组建，增添新舞蹈、新歌剧，名称也改为中国歌舞剧艺社。1946 年 12 月，“中艺”赴泰国曼谷演出。8 个月内演出 100 余场。作品有歌剧《农村曲》、《军民进行曲》，歌舞《歌舞新年》、《马车夫之恋》、《黄河大合唱》，话剧《国家至上》、《重庆二十四小时》、《小人物狂想曲》、《夜之

歌》、《镀金》，舞蹈《五里亭》、《渔光曲》、《希特勒还在人间》、《缅甸情歌》、《印尼儿女》、《天快亮了》、《驼子回门》、《天快亮了》等。后前往新加坡、马来亚，先后在吉隆坡、芙蓉、巴生、加影、怡保、布生、太平、檳城等城市巡回演出。新作品有歌曲：《月儿弯弯》、《榴梿之歌》等。话剧有《风雨牛车水》、《风雨三条石》、《office 门外》、《海外寻夫》等。舞蹈有《尼姑思凡》、《藏人酒会》、《唱春牛》、《花轿临门》等。在香港、曼谷、新加坡等地还举办舞蹈和歌咏训练班，在香港与香港音乐学院合办了中华艺术专科学校，培养了一批文艺骨干，传播了中国革命的新文化。

【中国歌剧舞剧院】中国民族歌剧、舞剧艺术表演团体。1953 年始建。原名中央实验歌剧院，含西洋和民族两种表演风格的歌剧团。1963 年底两团分设独立，一个名中央歌剧院，另一团 1964 年确定现名，含舞剧表演任务，内设歌剧团和舞剧团。主要任务是发展中国民族风格的歌剧和舞剧艺术，创作优秀作品，促进事业壮大。代表性歌剧作品有《白毛女》、《刘胡兰》、《小二黑结婚》、《槐荫记》、《伤逝》等；代表性舞剧作品有《宝莲灯》、《文成公主》、《红楼梦》、《剑》以及舞蹈《盗仙草》、《梁山伯与祝英台》、《春江花月夜》等。拥有一批著名歌唱家和舞蹈家，如郭兰英、李波、魏秉哲、赵青、陈爱莲等。出访出亚洲、美洲、欧洲。卢肃、安波、马可、晏甬、金紫光、李刚等曾任院领导。

【中央芭蕾舞团】中国芭蕾舞表演团体。1959 年建立的北京舞蹈学校试验芭蕾舞团为其前身。1963 年改建为中央歌剧舞剧院芭蕾舞团。1980 年改建为现在的中央芭蕾舞团。文化革命期间曾名中国舞剧团。主要任务是在中国上演世界经典芭蕾舞作品，并创作各

种题材的中国芭蕾作品。建团以来上演了《天鹅湖》、《吉赛尔》、《海侠》、《无益的谨慎》、《仙女们》、《巴赫切萨拉依的泪泉》等外国名作，创作和演出了《红色娘子军》、《沂蒙颂》、《草原儿女》、《祝福》、《鱼美人》、《林黛玉》等新作。该团拥有李承祥、蒋祖慧、王世琦等著名编导，有白淑湘、钟润良、薛青华、冯英、唐敏、郭培慧、武兆宁、张卫强、王才军等著名演员以及服装设计家李克喻、舞美设计家金泰洪。该团的管弦乐团和作曲家杜鸣心、指挥家卡祖善等在国内享有声誉。先后出访欧美和亚洲许多国家，与世界各大芭蕾舞团有多项艺术合作。被认为是中国芭蕾水准的代表者。

【中央歌舞团】中国音乐舞蹈表演团体。1952年由中央戏剧学院舞蹈团、中国青年文工团、中央音乐学院音乐工作团合并组建。以整理、继承和发展中国民间音乐舞蹈中的优秀遗产，去粗取精地创作新剧目，突出汉民族歌舞节目的创作和演出，兼顾其他少数民族。建团后上演的代表作品有《飞天》、《荷花舞》、《孔雀舞》、《红绸舞》、《花鼓灯》等。拥有编导金明、赵宛华、邢波和舞蹈演员资华筠、彭清一、姚珠珠、李淑霞以及服装设计师夏亚一等著名艺术家。多次在国际和国内获奖。出访过苏、美、英、法、日等60多个国家和地区，在中外文化交流中占有重要地位，其创作和演出经常作为国家级歌舞表演水准的象征，并以50、60年代的艺术成就为代表。周巍峙、戴爱莲、吴晓邦、李凌、赵宛华、王方亮、张业生等先后任主要领导。

【东方歌舞团】中国音乐歌舞表演团体。1962年创立。倡议人周恩来。以表演亚洲、非洲、拉丁美洲和中国的民间歌舞、扩展中外

文化交流、增进各国友谊为建团目标。建团以来，多次派遣艺术家出国学习、考察、邀请外国艺术家来团授艺，并利用出访和外国艺术团来访的机会学习各国歌舞节目。在此基础上，改编、创作和在国内外演出了大量亚、非、拉歌舞，在国内外均享有盛誉。经常为人提及的作品有《罐舞》（斯里兰卡）、《脚铃舞》（孟加拉）、《拍球舞》（印度）、《八木小调》（日本）、《贡巴》（马里）以及中国的《长鼓舞》、《摘葡萄》、《盅碗舞》等。拥有阿依吐拉、崔美善、莫德格玛（合称“三朵金花”）和张均、成方圆等一批著名歌唱和舞蹈演员。曾出访 40 多个国家和地区。不断培养艺术人材，推举新人，为广大群众所喜闻乐见。田雨、戴碧湘、王昆等为历任团领导。

【中央民族歌舞团】中国音乐舞蹈表演团体。原名中央民族学院文艺工作团，1952 年始建。1955 年中南民族歌舞团并入，确立现名。主要任务是搜集、整理、继承少数民族优秀歌舞遗产，创作并演出具有时代精神的、民族风格浓郁的新作品。代表性作品有《草原上的热巴》、《放排》、《红云》、《追鱼》、《牧马人之歌》。拥有著名艺术家米娜娃（维吾尔族）、宝音巴图（蒙古族）、欧米加参（藏族）、金欧（苗族）、张曼如（汉族）、贡吉隆（回族）、杨丽萍（白族）等。出访过 30 多个国家。其作品曾在国际、国内获奖。吴晓邦、蒋大为等曾任该团团长。

【莫斯科大剧院芭蕾舞团】世界著名芭蕾舞团之一。历史悠久，享有盛誉。该团前身是彼得罗夫斯基剧院，建于 1776 年。大剧院被誉为“舞星的摇篮”。1793—1870 年，格卢什科夫斯基曾在该团工作，编导了《鲁斯兰与柳德米拉》。19 世纪 40 年代塔里奥妮父女

在该团有过短期来访和工作。十月革命前，长时期内该团水平不如圣彼得堡马利亚剧院芭蕾舞团，比较受欢迎的剧目大都是从圣彼得堡马利亚剧院移植而来。20 世纪初，戈尔斯基任编导，扭转了该团的面貌。他成功地改编了彼季帕的《堂吉诃德》、《天鹅湖》，用话剧和造型艺术的手段来发展芭蕾的戏剧性。20 世纪 20 年代主要恢复上演古典剧目，如：《吉赛尔》、《天鹅湖》、《胡桃夹子》等。30 年代开始上演现实主义作品，扎哈罗夫任编导。50 年代以来交响芭蕾的创作受到重视。十月革命后，该团得到极大发展，培育出了大批世界著名演员，如：乌兰诺娃、巴兰钦、瓦西里耶夫、玛卡洛娃、普列谢茨卡娅、玛克西莫娃、纽里耶夫、巴瑞士尼科夫等。该团以上演传统古典剧目主。20 世纪以来，涌现出著名编导扎哈罗夫、拉夫罗斯基、瓦伊诺年、格里戈罗维奇、莫伊谢耶夫等。该团拥有演员 300 人。附有舞校。1959 年、1989 年该团曾来华访问演出。保留剧目：《天鹅湖》、《睡美人》、《罂粟花》、《宝石花》、《斯巴达克》、《安娜·卡列妮娜》等。

【基洛夫剧院芭蕾舞团】世界著名芭蕾舞团之一。旧称圣彼得堡马利亚剧院芭蕾舞团。1860 年建团。19 世纪初法国编导迪德洛领导该团，使该团成为欧洲主要芭蕾舞团之一。迪德洛排演的作品奠定了俄罗斯芭蕾风格，如《弗洛拉与泽费鲁斯》。19 世纪 30—50 年代，该团上演大量浪漫主义剧目，如《仙女》、《吉赛尔》等。著名编导佩罗、圣—莱昂、彼季帕等曾在该团工作。尤其是法国编导彼季帕工作的几十年期间(1864—1905)，将该团推向世界水平，并创作了一系列俄罗斯芭蕾的保留剧目，如《堂吉诃德》、《舞姬》、《睡美人》、《天鹅湖》、《雷蒙达》等。20 世纪初，俄国编导福金的芭蕾革新活动推动了该团进一步发展，创作的剧目流传西

欧各国，享有盛誉，如：《肖邦组曲》、《埃及之夜》、《狂欢节》、《彼得鲁什卡》等。1919—1929 年著名的艺术组织家佳吉列夫组织该团成员到欧美巡回演出，将俄罗斯芭蕾传入欧美。十月革命初期，人才外流。二次大战时，该团迁移彼尔市。50 年代后恢复发展了交响芭蕾的艺术传统。1957 年该团上演《宝石花》，成为苏联交响芭蕾的里程碑。其后创作的一系列作品，如《列宁格勒交响曲》、《爱情的传说》、《创世纪》等，都体现了交响芭蕾的创作思想和艺术风格。表演风格朴实无华，规格严谨，技巧高超。注意推出新作品。该团先后涌现了巴甫洛娃、乌兰诺娃、科尔帕科娃、谢苗诺娃等优秀演员。该团附设舞校。

【英国皇家芭蕾舞团】世界著名芭蕾舞团之一。最初源于 20 世纪 30 年代的卡马尔戈协会。前身是萨德勒斯威尔斯芭蕾舞团，由德瓦卢瓦主持。1946 年迁至伦敦科文科特加登歌剧院。1956 年定名为皇家芭蕾舞团，下设皇家舞蹈学校。初期，该团上演由尼·谢尔盖耶夫恢复重排的俄罗斯芭蕾经典剧目，如《天鹅湖》、《睡美人》等。60—70 年代阿什顿主持该团，上演阿什顿的作品《仲夏夜之梦》、《乡村一月》等。后麦克米伦主持该团，上演了麦克米伦的作品《春之祭》、《罗米欧与朱丽叶》、《大地之歌》等。曾邀请著名编导巴兰钦、珀蒂来团指导。该团先后培养出第一流舞蹈家，如：芳廷、道林、赫尔普曼、阿什顿、麦克米伦等。有上百个保留剧目。作品题材多样，结构严谨，音乐性强。该团擅长演出古典作品。演员以快速、敏捷、灵巧为特点，技巧和表演具有世界第一流水平。代表剧目：《罗米欧与朱丽叶》、《乡村一月》、《睡美人》、《天鹅湖》、《葛蓥莉亚》、《吉赛尔》等。1983 年该团首次来华访问演出。

【巴黎歌剧院芭蕾舞团】世界著名芭蕾舞团之一。歌剧院原名皇家音乐研究院。歌剧院建于1671年,18世纪路易十四时得到发展。该团在18世纪—19世纪上半叶是世界芭蕾中心。著名芭蕾大师诺维尔、塔利奥尼、韦斯特里斯、彼季帕等都曾在此工作过。19世纪下半叶,该团因创作上的保守,开始走向衰落,法国芭蕾发展停滞。20世纪30年代该团开始走向发展。俄国舞蹈家利法尔在此创作演出了大批剧目,推出了一批优秀演员,如:肖维雷、浮鲁波娃等人。20世纪40年代该团上演了美国芭蕾大师巴兰钦的作品。50年代聘请丹麦编导兰德进行指导。60—70年代著名编导R. 珀蒂为该团编导了《巴黎圣母院》、《幻想交响曲》、《狼》等剧目。70年代著名现代芭蕾大师贝雅为该团编导了《火鸟》、《春之祭》、《浮士德》等剧目。曾邀请苏联编导格里戈罗维奇来团指导。1983年世界著名芭蕾明星鲁道夫·纽里耶夫任该团艺术指导。该团附有舞蹈学校,创建于1713年,是欧洲历史悠久的舞蹈学校之一。

【丹麦皇家芭蕾舞团】世界上最古老的芭蕾舞团之一。该团以独特的布农维尔风格的作品而称著于世。建于1748年。初斯由法国人和意大利人指导。1775年意大利人加莱奥蒂任艺术指导,使该团走向发展。1829—1877年布农维尔领导该团和附属舞校,以大量创作实践和教学排练重新建立芭蕾表演和教学体系,先后创作了50部作品,融合古典芭蕾和民间舞蹈,形成独特的布农维尔风格的芭蕾及其剧目,如:《仙女》、《那不勒斯》、《花节》等。演员以最轻巧的弹跳和击腿技巧为特点,男演员舞姿优雅,女演员动作轻盈,表演风格流畅而轻巧,获得国际声誉。20世纪30年代兰德

尔指导该团，改进了布农维尔的创作，以作品《练习曲》轰动世界芭蕾舞坛。60年代弗林特任艺术指导，系统地建立了一套包括布农维尔剧目在内的世界著名古典剧目，并开始现代题材剧目的创作，推动了该团的发展。50年代薇拉·沃尔科娃曾任艺术指导，把俄罗斯风格带到丹麦芭蕾之中。现任艺术指导克龙斯塔、拉洛夫。1985年4月，该团来华访问，公演了《仙女》、《那波利》。

【斯图加特芭蕾舞团】世界著名芭蕾舞团之一。前身是符腾堡宫廷的皇家芭蕾舞团。最早的演出记载见于1609年。18世纪60年代，著名法国芭蕾大师诺维尔在该团任编导。19世纪20年代著名意大利芭蕾大师塔利奥尼父女在该团工作，促进了该团的发展。此后不断聘请外国编导和演员，进行排练和参加表演。20世纪中期，贝廖卓娃主持该团工作，以古典作品为该团奠定了发展基础。后英国编导克兰科任该团首席编导，重新组建了该团，编排上演了作品《奥涅金》、《卡门》、《驯悍记》、《茶花女》等，起用了巴西演员海蒂、美国演员克拉贡等新人，使该团获得国际声誉。70年代海蒂任艺术指导。麦克米伦、诺伊迈尔、基利安等人曾任客座编导。该团演员来自十几个国家。该团擅长演出戏剧性芭蕾。该团曾来华访问演出。

【美国芭蕾舞剧院】世界著名芭蕾舞团之一。1939年由普赖森特和蔡斯创建，由普赖森特任团长。1940年首次公演。1957年改用现名。原来是华盛顿肯尼迪舞台艺术中心的一个部分，没有自己固定的剧场。1945—1980年由蔡斯和史密斯共同接任团长。80年代起，来自苏联的优秀芭蕾舞家巴瑞士尼科夫任团长兼编导。该团拥有80多名演员。该团以保存美国优秀剧目，鼓励青年编导进

行创作为宗旨。不仅介绍古典剧目，还上演各国优秀编导的作品。初期时，主要上演福金的作品，如《仙女们》、《蓝胡子》、《俄罗斯士兵》等；随后上演图德的剧目《丁香花园》、《幽暗的挽歌》、《潜流》等，以及美国编导的作品；70年代以后，恢复排演古典剧目，如《舞姬》、《睡美人》、《蕾蒙达》等。演员来自不同国家和不同流派，有著名演员阿隆索、布琼斯等。图德对该剧院的艺术风格有较大影响。美国现代舞蹈家撒普为该剧院编排了作品《推推搡搡》，具有现代风格。该剧院访问过欧洲、南美洲、东南亚等许多国家。是第一个访问苏联的美国芭蕾舞团。该剧院附设舞蹈学校。代表剧目：《仙女们》、《蓝胡子》、《丁香花园》、《幽暗的挽歌》、《潜流》、《推推搡搡》、《舞姬》、《雷蒙达》等。

【纽约市芭蕾舞团】世界著名芭蕾舞团之一。该团前身是20世纪30年代的美国芭蕾舞学校和40年代的“芭蕾学会”。旧称美国芭蕾舞团。1948年正式命名为纽约市芭蕾舞团。创建人是柯尔斯和巴兰钦。从50年代起，该团多次到欧洲巡回演出，两次访问苏联，获得国际声誉。该团以上演巴兰钦和罗宾斯的无情节交响芭蕾为特色。巴兰钦的创作实践，使俄罗斯传统芭蕾与美国舞蹈风格相结合，形成了芭蕾的美国风格。该团剧目题材广泛，形式多样，从大型剧目到中、小型的无情节芭蕾以及情绪舞蹈，无所不包。著名现代作曲家斯特拉文斯基常与该团合作。演员大多来自俄国教师执教的美国芭蕾舞学校。表演技巧和风格多继承俄罗斯风格。有著名演员托尔奇夫、海顿、马丁斯、法雷尔等多人。保留剧目：《阿贡》、《火鸟》、《浪子历程》、《堂吉诃德》、《小夜曲》、《C大调交响曲》等。该团附设舞校，即美国芭蕾舞学校。1983年马丁斯和罗宾斯接替巴兰钦的工作，担任首席编导。

人 物

【吴晓邦】(1906—) 中国舞蹈家,新舞蹈艺术运动开创者,舞蹈理论家、教育家。江苏吴县人,汉族,原名吴祖德。1926年考入武汉中央军事政治学校攻读政治经济学,1929—1935年间三次留学日本,始学法律、音乐,因崇拜波兰音乐家肖邦之人品和艺术而更名晓邦。因观看日本早稻田大学学生们自编的舞蹈《群鬼》而大受感撼,为人体艺术的表现力所动而投身舞蹈艺术。先学芭蕾,后从师江口隆哉等日本舞蹈家学习德国表现主义的现代舞。1932年在上海创办近代中国史上第一个集教育、创作、表演于一体的舞蹈机构,名“晓邦舞蹈研究所”。1935年9月举办中国有史以来第一个个人舞蹈作品晚会,演出讽刺满州皇帝溥仪的《傀儡》等10多个作品,反映第一次大革命前后的中国社会现状,形式新颖,引起世人注目。抗日战争间创作了《游击队员之歌》、《义勇军进行曲》、《丑表功》、《饥火》、《思凡》等舞蹈,编导了《罌粟花》、《宝塔牌坊》等歌剧,演出时常观者如山,群情激昂,发挥了巨大的社会影响。1941年6月与戴爱莲、盛婕在重庆举行“新舞蹈表演会”,被进步文艺界人士和群众誉为“民族新舞蹈的代表”。1945年6月到延安,1948年创作《进军舞》,在解放军各战线的阵地上流传极广。他所倡导的“新舞蹈艺术运动”,是五四新文化运动的有机组成部分和在舞蹈领域中的拓展;其创作主张植根于现实生活,提倡“为人生而舞蹈”,尊重民族传统艺术和武术等人体文化;其作品善于综合运用各种风格的表现手段为鲜明

的主题服务,注重塑造有现实典型意义的舞蹈形象,情感丰厚,动作多从生活中提取;他因通于音律而使其作品中的舞蹈与音乐和谐一致。1950年将其艺术思想结成一书《新舞蹈艺术概论》,由三联书店出版。50年代组织“天马舞蹈工作室”,挖掘民间舞和戏曲、古乐曲中的优秀遗产。1957年受到不公正的批评,后重新投入工作。历任中国舞蹈家协会主席、中国文学艺术界联合会常务委员、中央民族歌舞团团长、中国舞蹈研究会主席、中国艺术研究院舞蹈研究所所长、研究员、博士与硕士导师。一生著述甚丰,学生遍布全国各地并多为艺术骨干。1985年由各地舞协发起成立“吴晓邦舞蹈艺术思想研究会”。

【戴爱莲】(1916—) 中国现代舞蹈艺术家、教育家。中国现代新舞蹈的创始人之一。祖籍为广东省新会县,出生于西印度群岛的特立尼达和多巴哥。5岁开始学舞,10岁进入芭蕾舞校。1930年赴伦敦,先后师从多林、兰伯特和克拉斯克学习芭蕾。为补贴家用,常去伦敦艺术沙龙和电影厂做临时演员,此时有作品《杨贵妃》、《波斯广场的卖花女》、《伞舞》等问世。后戴爱莲在伦敦看了德国现代舞蹈家维格曼的表演,深受震撼和鼓舞,立即前往维格曼剧团设在当地的舞蹈工作室求学。由于她勇敢地提出了将芭蕾和现代舞应互相借鉴,取长补短的艺术主张,被对芭蕾艺术有门户之见的老师开除。1939年以优异成绩获得著名的尤斯—莱德舞蹈学校的奖学金。系统地学习了现代舞的技巧和艺术方法,尤其是现代舞理论之父拉班的舞台理论和动作理论,对她后来的艺术实践产生了深远的影响。1937年抗战爆发,在国外积极参加为中国抗日筹集资金的义演。后取道澳门到达桂林回到祖国。积极参加抗战募捐义演活动,并创作了《游击队的故事》、《思乡曲》、

《东江》、《卖》、《空袭》等作品。同时采集、整理、加工民间舞蹈，创造了《瑶人之鼓》、《老背少》等舞蹈。1942年始，先后在国立歌剧学校、国立社会教育学校和育才学校任教。1945年在重庆观看了延安文艺工作者的演出，受延安新秧歌运动的启发，创作了《朱大嫂送鸡蛋》。1946年和育才学校师生一起举办了“边疆音乐舞蹈大会”，1946年赴美讲学，1947年先后主持上海乐舞学校和国立师范学院，并在北平国立艺术学院任教。1949年以后，先后担任华北大学三部舞蹈队队长、中央戏剧学院舞蹈团团长、中央歌舞团团长、北京舞蹈学校校长、中国文学艺术联合会委员、中国舞蹈家协会主席、中央芭蕾舞团艺术顾问、联合国教科文组织国际舞蹈理事会主席等职。曾参与创作大歌舞《人民胜利万岁》、大秧歌《祖国建设》、舞剧《和平鸽》等。50年代初创作的《荷花舞》、《飞天》先后在1953年和1955年的世界青年学生和平与友谊联欢节上获奖。

【康巴尔汗·艾买提】（1922—1994）中国维吾尔族舞蹈艺术家。生于新疆喀什噶尔。1927年随家迁徙到苏联卡孜勒宽孜城。13岁时进入乌孜别克斯坦芭蕾舞校，两年后成为塔什干红旗歌舞团演员。1939年考入莫斯科音乐舞蹈艺术学院，主修民间舞。1942年4月回到故乡新疆。在迪化（今日乌鲁木齐）举行的民族歌舞比赛中以表演《林帕黛》、《乌夏克》等舞蹈获得第一名。1950年出任西北艺术学院民族系主任；1954年在新疆艺术学校执教，主持编撰了维吾尔族舞蹈基本训练教材。同期创作改编了舞蹈《解放的姑娘》、《抗美援朝》、《解放军舞》等作品，被誉为“新疆之花”。1956年出访苏联考察苏联舞蹈。历任新疆维吾尔自治区委员会副主席，中国文学艺术联合会副主席，中国文学艺术界联合会新疆

分会副主席，中国舞蹈家协会副主席、新疆分会主席，新疆艺术学校副校长等职。1994年1月逝世于新疆。

【贾作光】（1923— ） 中国现代舞蹈艺术家、教育家。出生于辽宁沈阳。满族人。1938年春，考入伪满洲映画协会，曾师从日本舞蹈家石井漠。此期的作品有《渔光曲》、《迷途的羔羊》等。1947年，进入内蒙古文工团，开始新舞蹈的创造工作。50—60年代，自编自演的《牧马舞》、《鹰舞》、《雁舞》、《嘎巴》、《鸿雁高飞》充满诗情和艺术魅力。此期他的主要作品还有《挤奶员舞》、《鄂尔多斯舞》、《盅碗舞》、《灯舞》、《牡丹花开凤凰来》、《牧民见到了毛主席》等。先后在世界青年学生和平与友谊联欢节的舞蹈比赛中荣获二枚金牌一枚铜牌。70年代始他又创作了《喜悦》、《彩虹》、《海浪》、《任重道远》、《万马奔腾》、《瞬间》等。在长达40余年的舞蹈艺术生涯中，形成了自身独特的创作和表演风格，对中国现代舞蹈艺术的建立和发展做出了重大的贡献。贾作光多年来著有论文多篇，其代表作有《论舞蹈艺术》、《从生活中捕捉舞蹈形象》、《生活、创作、技巧》和《舞蹈审美十字初探》等。1992年出版《贾作光舞蹈艺术论文集》。历任中央民族歌舞团副团长，内蒙古艺术剧院院长，北京舞蹈学院副院长兼编导系主任，中国文学艺术界联合会委员，中国舞蹈家协会副主席、中国舞蹈家协会北京分会主席、内蒙古自治区分会名誉主席等职。

【胡果刚】（1921—1983年）中国舞蹈编导、舞蹈理论家。出生于四川璧山。抗日战争时期参加八路军，后从事于军队文艺宣传工作，涉猎舞蹈编排、歌舞表演等。先后编排和表演的作品有：《张治国》《反攻鼓舞》《练兵舞》《进军舞》《母亲在召唤》《骄杨颂》

《湘江北去》等。他的舞蹈实践和理论思想在军队艺术工作及舞蹈事业中，具有开拓性和领导性。曾参加大型音乐舞蹈史诗《东方红》《中国革命之歌》的创作和领导工作。建国以来，他发表了许多关于舞蹈艺术理论方面的文章，并对军队舞蹈创作和实践，有较为深刻的认识和论述，对军队舞蹈事业有一定影响。曾任东北民主联军总政治部宣传队舞蹈队长、艺术指导和顾问，中国人民解放军艺术学院舞蹈系主任，中国舞蹈家协会副主席，中国文联委员等职。1954年获罗马尼亚二级星勋章，1963年获第三届全军文艺汇演“优秀技术指导奖”。第六届世界青年学生和平与友谊联欢节上担任舞蹈评判委员会副主席。先后出访过苏联、波兰、奥地利等国家。

【梁伦】（1921— ） 中国舞蹈家。出生于广东佛山。早年积极参加抗日救亡活动。曾在广东省艺术学院戏剧系编导专业学习。毕业留校任该校实验剧团导演、演员。1942年随吴晓邦学习舞蹈。1944年开始舞蹈创作。代表作品《渔光曲》、《五里亭》、《阿细跳月》、《牛郎织女》、《闹花灯》、《星火燎原》、《珍珠》等。作为开创者积极参与了40年代中后期的舞蹈事业建设，曾与人共同发起组织了中华舞蹈研习会，举办舞蹈训练班。深入少数民族地区，搜集整理民俗舞蹈，组织艺人到昆明等地演出。曾于1946年赴香港参加中原剧社的活动。曾在中国歌舞剧艺社任编导、教员、演员。中华人民共和国成立后，在社会公职、艺术创作、理论著述方面多有建树。其舞剧创作从40年代起延续至80年代，是中国舞剧艺术的奠基人之一。《星火燎原》、《珍珠》等分别在全国或省内获创作奖。出访过苏、匈、波等国。历任华南歌舞团团长、广江舞校校长、广东省音乐舞蹈艺术剧院顾问、中国文学艺术界联合会

委员和广东分会副主席、中国舞蹈家协会副主席和广东分会主席等职。

【李承祥】(1931—) 中国芭蕾编导。生于黑龙江哈尔滨。1949年入北京华北大学。同年开始舞蹈表演与创作。曾任中央戏剧学院舞蹈团、中央歌舞团演员、主要演员、编导,任北京舞蹈学校教员,中央芭蕾舞团团长。1959年参与创作舞剧《鱼美人》。1964年作为主创人员参与创作芭蕾舞剧《红色娘子军》,获得成功。自己创作或与他人合作的作品还有《沂蒙颂》、《骄杨》、《林黛玉》等。其创作的舞剧情节精炼,人物性格鲜明,动作语言运用恰当,富于激情和感染力。曾在舞剧《和平鸽》、《天鹅湖》、《吉赛尔》、《白毛女》、《红色娘子军》中扮演重要角色。其中“南霸天”的形象塑造得生动鲜明,有广泛的知名度。曾在全国各地讲学,并著有《舞蹈编导基础知识》和一些理论文章。出访过朝、缅、美、菲等国。

【舒巧】(1933—) 中国舞蹈编导、舞剧演员。出生于浙江兹谿。1944年参加新安旅行团,任歌舞演员。后师从吴晓邦、戴爱莲学习舞蹈,向昆曲表演艺术家汪传铃、华传浩学习戏曲表演。50年代任上海歌剧舞剧院主要演员后,主演了《小刀会》、《宝莲灯》、《牛郎织女》等舞剧和《剑舞》、《弓舞》等作品,获艺术成功。其表演风格为动作传神,性格塑造准确,且善于表演各种角色。与此同时,开始舞蹈创作活动。其中《弓舞》和《剑舞》分获第七届、第八届世界青年学生和平与友谊联欢节金质奖章、铜质奖章。80年代起积极参与中国舞剧改革,与他人合作《奔月》、《岳飞》、《画皮》等,并发表大量阐述舞剧新创作观的文章。在担

任香港舞蹈团艺术指导后，与人合作《玉卿嫂》、《黄土地》、《停车暂借问》等，曾在香港、北京等地演出，反响强烈。其创作手法灵活，善于运用中国古典舞、中国民间舞、现代舞等多种素材，题材广泛，结构精巧。出访过苏、印、缅、朝等国家。历任上海歌舞团副团长、中国舞蹈家协会副主席、舞协上海分会副主席等职。

【左哈拉·莎赫玛依娃】(1934—)中国塔塔尔族舞蹈艺术家。出生于新疆伊宁。童年时期喜爱歌舞，少年时代即参加歌舞表演活动，引人瞩目。20世纪50年代参加中国人民解放军，从事宣传演出工作。后调入中国人民解放军总政治部歌舞团，担任独舞演员。1957年第六届世界青年学生和平与友谊联欢节上，表演的《纱巾舞》《盘子舞》获得银奖。从事军队舞蹈工作以来，先后编创（或与他人合作）和表演了舞蹈《手鼓舞》《萨巴依》《铃舞》等作品。热情奔放的表演和富于激情的动作以及独有的民族特色，获得好评。曾获全国、全军的优秀表演奖。先后出访过十多个国家和地区。1978年获全国三八红旗手称号。历任中国舞协理事、中国文联委员等职。

【崔美善】(1934—)中国朝鲜族女舞蹈家。1934年生于朝鲜庆尚道咸阳郡。从小受身为艺人的父母影响，善舞蹈。1951年考入中央戏剧学院舞蹈研究班。1952年入中央歌舞团任演员。1962年调至东方歌舞团任独舞演员。1957年领舞《孔雀舞》获第六届世界青年学生和平与友谊联欢节金质奖章。1979年创作并表演《丰收曲》，获文化部举办的舞蹈比赛创作等奖、优秀表演奖。1980年创作演出《喜悦》，获第一届全国舞蹈比赛创作、表演两个一等

奖。1981年9月在北京举办个人独舞晚会。其表演风格有浓厚朝鲜族民间舞味道,舞姿典雅庄重,动作流畅,旋转飘逸。曾先后出访苏、法、德、意、美等国家和地区。任中国舞蹈家协会理事、北京市文艺学会民族民间文艺研究会理事、全国政协委员。

【赵青】(1936—) 中国女舞蹈家。又名赵青鸾,艺名赵露丹。生于上海。自幼学习芭蕾,受到父亲赵丹的艺术薰陶和影响。1951年入中央戏剧学院舞蹈团学员班。1953年入中央歌舞团任演员。1956年毕业于北京舞蹈学校。入中国歌剧舞剧院任主要演员。主演了舞剧《宝莲灯》、《小刀会》、《刚果河在怒吼》、《梁山伯与祝英台》、《剑》等。因与人合作创作并主演《剑》而获1980年文化部直属艺术单位观摩演出表演一等奖、创作二等奖。1980年举办个人舞蹈作品晚会,并在中央电视台中连续播放。其表演富于戏剧表现力,塑造人物个性鲜明,动作洒脱,传情准确。曾先后出访苏、英、法、日、美、香港等国家和地区。现任中国歌剧舞剧院舞蹈团主要演员、中国文联委员、中国舞协理事。

【陈爱莲】(1939—) 中国女舞蹈家。1939年生于上海。1951年考入中央戏剧学院舞蹈团任学员。1954年考入北京舞蹈学校。1959年毕业留校任教。1963年调入中国歌剧舞剧院舞剧团任主要演员。1959年主演《鱼美人》。1961年在第八届世界青年学生和平与友谊联欢节上表演独舞《春江花月夜》、双人舞《蛇舞》、领舞《弓舞》和《草笠舞》而连获4枚金质奖章,一举成名于世界舞坛。曾主演过《红旗》、《文成公主》、《红楼梦》、《剑》等多部舞剧。1980年在全国第一届舞蹈比赛上做特邀表演,获优秀表演奖。1980年后在全国各地举办多次个人舞蹈专场晚会。出访过苏、

美、法、西班牙等许多国家。她善于吸取各舞种所长，创立自己独特的表演风格，其表演动作优美、典雅，古典技巧娴熟，抒情细腻，造型与人物个性之分寸掌握得当。80年代末创办自己的舞蹈表演团，巡回演出于各地。现任中国舞蹈家协会理事。

【白淑湘】（1939— ）中国女芭蕾舞家。1939年11月18日出生于湖南莱阳。1954年入北京舞蹈学校学习芭蕾舞。1958年在古典名剧《天鹅湖》中成为中国第一位扮演白天鹅和黑天鹅的女演员。1959年随中国中央芭蕾舞团的建立而成为主要演员。1964年在舞剧《红色娘子军》中第一个扮演琼花，获得成功。1980年表演《天鹅之死》获全国第一届舞蹈比赛优秀表演奖。1981年因同一剧目获文化部直属艺术单位观摩比赛表演一等奖。曾在菲律宾国际芭蕾舞节上与他人合作获集体表演一等奖。曾先后在《海侠》、《吉赛尔》、《巴黎圣母院》、《巴赫奇萨拉依泪泉》等舞剧中担任主要角色。其表演风格以感情真挚、动作规范为特色，富于戏剧表现力，并有纯正俄罗斯芭蕾学派的技术功底。曾出访朝、美、法、日、菲等国家，为国际芭蕾舞界知名人士。曾任中央芭蕾舞团副团长、中国文学艺术界联合会委员、中国舞蹈家协会理事。现任中国舞蹈家协会主席、全国政协委员。

【阿依吐拉】（1940— ）中国维吾尔族女舞蹈家。出生于新疆库车。从小喜爱舞蹈，少年时代进入新疆阿克苏专区文工团担任舞蹈演员。后进入新疆自治区歌舞团任主要演员。由于出色的表演，于60年代调入东方歌团担任独舞演员。先后表演了《摘葡萄》《天山之春》《赛乃姆》《牧羊女》等舞蹈作品。1959年第七届世界青年学生和平与友好联欢节上，表演的《摘葡萄》获得金质奖。1980

年文化部直属艺术单位观摩演出中，表演的舞蹈《迎亲人》获表演一等奖。舞蹈表演注重眉目神态的传情，动作轻灵而细腻，风格优美，艺术形象活泼动人，因而享有较高的声誉。曾出访 20 多个国家，普遍受到称赞。1981 年中央电视台为她拍摄了人物专题片《介绍著名舞蹈家阿依吐拉》。

【英德格玛】（1941— ） 中国蒙古族舞蹈表演家。出生于内蒙古乌兰察布盟右后旗乌兰哈达。1956 年始学舞蹈，同年任内蒙古自治区歌舞团舞蹈演员，逐渐担当主要表演任务。1962 年 4 月调入东方歌舞团，任主要演员。代表作品《盅碗舞》、《灯舞》、《筷子舞》、《挤奶员舞》、《鄂尔多斯》等。其表演风格为刚柔并济，含蓄而舒展，富于流畅美。所表演的《盅碗舞》在 1962 年举办的第 8 届世界青年学生和平与友谊联欢节上获金质奖章。1981 年在内蒙举办个人独舞晚会。1983 年中央新闻电影制片厂为她摄制人物纪录片《草原儿女》。从 80 年代至今她还自己创作了《单鼓舞》、《嘎达夫人》等作品，并投入较大精力举办蒙古族舞训练班，致力于培养人材。出访过美、法、意等 10 多个国家，有一定的国际声望。现任中国舞蹈家协会理事，一级演员。

【林怀民】（1947— ） 中国台湾舞蹈编导。生于台湾。1970 年入美国艾奥瓦大学，主攻文学。同时在舞蹈系参加舞蹈训练。曾较系统地学习西方现代舞特别是格雷厄姆的表演方法和训练体系。1972 年获艺术学硕士学位。1973 年在台湾创建舞蹈表演团体，名云门舞集。代表作《白蛇传》、《奇冤报》、《寒食》、《孔雀东南飞》、《薪传》、《廖添丁》等。其创作多取材于中国文化传统中的神话故事、民间传说以及历史事件，在艺术表现手法上注重从中

国古典戏曲表演中吸收艺术观念及手段，同时融汇西方现代舞和芭蕾舞的动作及技巧，编排动作含蓄有力，组织强烈的戏剧冲突而不拘泥于情节的再现，舞蹈形象生动鲜明，朴实而有历史感。曾率领全团多次出访，受到世界舞坛好评，被誉为“成功地结合了东西方的戏剧观与舞蹈技巧”。1993年带重建的“云门舞集”全体团员赴大陆访问演出，受到很高评价。现任云门舞集艺术指导。

【杨丽萍】（1959— ） 中国白族女舞蹈家。生于云南西双版纳，原籍大理。1971年考入西双版纳州歌舞团。1978年主演大型傣族舞剧《召树屯与喃木 娜》而一举成名。曾先后调入中国人民解放军二炮文工团、中央民族歌舞团。1986年创作、表演的独舞《雀之灵》在第二届全国舞蹈比赛中获表演、编导两个一等奖；与他人合作并表演的双人舞《猎中情》获编导二等奖。1988年先后在菲律宾马尼拉国家艺术中心和北京民族文化宫举办个人舞蹈晚会，成为第一位在国外举办独舞晚会的大陆舞蹈家。代表作有《雀之灵》、《火》、《雨丝》、《版纳之色》等，均被舞蹈界评为当代舞蹈精品。其艺术风格为自编自演，题材多取自大自然动态形象而富于人生韵味，身材优美，双臂修长而极有表现力；动作有造型感而流畅自如；律动中常用频闪动态，灵动轻捷；表演中注重即兴感受的发挥，既有浓郁的民族舞风格，又追求美感的创造与升华。1986年获菲律宾民间舞蹈协会终生会员称号。1988年被评为“北京十大新闻人物”。同年获“全国三八红旗手”称号。1989年其表演被《文汇报》评为春节电视晚会“最优美的节目”。90年代初创办个人舞蹈表演小组，巡回演出于全国各地。现任中央民族歌舞团独舞演员，中国舞蹈家协会理事、全国青联委员、中国少数民族文化艺术基金会理事。

【诺维尔】(1727—1810) 著名法国舞蹈理论家、演员和编导。1727年4月出生于巴黎。自幼学习舞蹈。1742年首次登台表演,1743年加入巴黎喜歌剧院。1749年起从事编导工作。处女作《中国的节日》。18世纪50年代访问英国,对英国传统戏剧进行了考察。1757年开始主持里昂舞剧团工作,创作情节舞剧。为了实现自己的舞剧理想,诺维尔曾先后到斯图加特、维也纳、米兰等地任舞剧编导,排演了《美狄亚与伊阿宋》、《阿喀斯和伽拉忒亚》、《贝尔顿与艾丽扎》等舞剧。1776年诺维尔登上巴黎歌剧院芭蕾大师的宝座,任首席编导。任职期间,因保守势力的阻挠,在创作上收获不大,作品有《玩偶》、《爱情的作弄》等。1797年后开始撰写理论著作。一生期间编导了上百个作品,其中包括舞剧和歌剧中的插舞。绝大部分作品未被保留下来。由他的学生多瓦尔编的舞剧《关不住的女儿》(又名《无益的谨慎》),体现了他的舞剧思想。至今还在许多国家上映。著名的理论著作《舞蹈和舞剧书信集》对欧洲芭蕾的发展起到深远影响。书中的见解为现实主义舞剧理论奠定了基础。20世纪初,此书被重新认识,被译成英、俄等多种文字。

【玛丽·塔利奥尼】(1804—1884) 意大利女芭蕾舞演员。生于斯德哥尔摩,从小便跟随同样也是舞蹈家的父亲学习舞蹈。她的父亲当时是颇有名气的浪漫主义芭蕾舞家,因而塔利奥尼的成长和发展直接受到这个影响。她于1822年在维也纳首次登台表演,获得极大成功。此后,又去了巴黎、慕尼黑、斯图加特等地演出,逐渐引起人们的极大兴趣。1827年她在巴黎歌剧院芭蕾舞团主演《贞洁的修女》和《西西里人》,深受人们的好评。1828年

升为该团主要演员。1832年塔利奥尼主演了由她父亲编创的著名舞剧《仙女》，她在剧中运用了足尖技术，极大地丰富了女芭蕾舞演员的舞蹈表现技巧，并开创了浪漫主义芭蕾崭新的表演风格。同时她还进行了另一大创举，将以往的长裙剪短，以更有利于舞蹈技巧的表演和发挥。《仙女》一舞，奠定了塔利奥尼的舞蹈风格，它是以轻盈虚幻的跳跃和充满诗意的动作造型而著称的，这也成为浪漫主义芭蕾风格的同义词。1837—1842年，她巡回演出于圣彼得堡等地，除表演《仙女》这一保留剧目外，还演出了由她父亲创作的《多瑙河之女》、《吉普赛姑娘》和《影子》等作品，赢得极大荣誉。1845年塔利奥尼赴伦敦参加由佩罗编导的著名舞蹈《四人舞》的演出，包括她在内的四位表演者在当时均享有盛誉，她们难得的同台亮相成为芭蕾史上的一段佳话。同年她又表演了《帕里斯的裁决》，这些作品对后来的欧洲芭蕾艺术产生了重要的影响。塔利奥尼于1847年退出舞台，于1859—1870年之间在巴黎歌剧院舞蹈学校任教，培养出许多优秀的芭蕾舞演员。她平生创作的唯一作品是首演于1860年的《蝴蝶》，由她最得意的学生李芙莉主演。塔利奥尼以80岁高龄卒于法国马赛。

【布农维尔】（1805—1879） 丹麦芭蕾学派的奠基人。编导、演员兼教师。出生于哥本哈根，祖籍法国。自幼随父学舞，1820—1826到巴黎向韦斯特里斯学习芭蕾。毕业于巴黎歌剧院舞蹈学校。1827—1828在巴黎歌剧院舞团任舞蹈演员。曾作为塔里奥尼的舞伴在欧洲各地演出。19世纪30年代返回哥本哈根，任丹麦皇家舞剧团的主要演员、编导和教师。他的作品擅长表现神话传说和民间史诗。注重戏剧表演、跳跃技巧和男子舞蹈。多采用民间舞蹈素材进行创作，作品具有丹麦民族风格特色。创立了丹麦芭

蕾学派。他的一系列作品，形成了丹麦古典芭蕾传统剧目的基础，享有世界声誉。代表作品：《仙女》、《那不勒斯》、《真扎诺的花节》等。教学与编导经验被后人编辑成《布农维尔的课》，该书成为丹麦学派的教材典范。著有《我的戏剧生活》（1848）。

【彼季帕】（1819—1910） 法国芭蕾演员、编导。19 世纪圣彼得堡帝国剧院最著名的编导，被誉为“古典芭蕾之父”。生于法国马赛，卒于俄国的古尔祖夫。自幼随父学习舞，并师从意大利芭蕾大师韦斯特里斯。16 岁开始学习独舞表演，1838 年在法国南特初次登台。1841 年在巴黎歌剧院担任艾尔丝莱的舞伴，被认为是擅长双人舞的优秀演员。曾先后在巴黎、波尔多、纽约和马德里担任演员和编导。1848 年应邀前往圣彼得堡，一生中 63 年时间在俄国渡过。1870 年接替圣—列翁出任马利亚剧院首席芭蕾大师。此后 30 年间创作了 40 部舞剧作品。代表作品：《堂吉河德》、《舞姬》、《雷蒙达》、《睡美人》、《蓝胡子》等。1895 年他改编上演《天鹅湖》获得成功。1903 年 84 岁高龄的彼季帕完成最后一部作品《魔镜》。他的杰出贡献之一，是把交响音乐的结构形式运用于舞剧和舞蹈之中，为交响芭蕾奠定了基础。他发展了多幕芭蕾形式，树立了一套双人舞程式。他的创作和实践使芭蕾的古典风格和结构固定化，并对俄罗斯芭蕾学派的发展作出了卓越贡献。他善于聚合音乐作曲、舞台美术等创作人员一起创作，并将舞蹈置于统治地位。在他的作品中，独舞技巧性强，群舞队形严整，画面丰富多变，注重用舞蹈手段创造舞台的诗意效果。他曾任教于圣彼得堡戏剧学校舞蹈科，培养出不少俄国芭蕾演员。

【切凯蒂】（1850—1928）意大利芭蕾舞演员，被誉为芭蕾大师。出

生于舞蹈世家。曾在米兰的斯卡拉剧院担任首席男演员，后又在欧洲一些剧院担任首席演员。他在芭蕾史上第一个率领巨型的意大利芭蕾舞团去美国演出。曾于1887年在俄国圣彼得堡马林斯基剧院首次公演。后担任帝国剧院的第一芭蕾大师和帝国舞校的教员。1890年受聘在圣彼得堡皇家剧院任彼季帕的助理编导。在彼得堡开设过舞蹈学校。在俄国前后生活二十多年，培养了许多俄国芭蕾巨星。担任过安娜·马芙洛娃的私人教练和谢尔盖·佳吉列夫舞团的官方教练。芭蕾巨星列奥尼德·马辛尼、阿道夫·波尔姆、妮娜特·德·瓦卢斯、亚历山德·拉·丹尼洛娃、安东·多林、谢尔盖·李伐尔等，都曾师从于他。本世纪20年代，切凯蒂回到意大利米兰，担任意大利皇家芭蕾舞学校校长，并兼任米兰拉斯卡拉歌剧院芭蕾舞团艺术指导。他对古典芭蕾的训练方面做出的重要贡献，如：制定古典芭蕾舞中五个脚位和七种动律的规格，并建立被称“切凯蒂体系”的教学大纲。

【佳吉列夫】（1872—1929） 俄国艺术活动组织家、评论家、经纪人。1872年出生于俄罗斯的贵族家庭。青年时代学习过音乐、绘画、艺术史。1896年毕业于圣彼得堡大学法律系。曾任马林斯基剧院管理。1898年参加贝努瓦为首的青年画家音乐家小团体“艺术世界”，并编辑出版杂志《艺术世界》。1899年担任《帝国剧院年鉴》编辑。集资承办过俄国与外国的画展，主持讨论艺术问题的聚会。1907—1913年主持俄国戏剧季，组织俄国舞蹈家和音乐家去国外演出。1908年成为剧场主持人，这一职位使他对舞蹈作出巨大贡献。1911年创建“俄罗斯芭蕾舞团”，1913年正式成立“佳吉列夫俄罗斯芭蕾舞团”，在巴黎、伦敦等地巡回演出。他的舞蹈团吸收了一批优秀演员、作曲家、舞美设计师，他以非凡的

组织才能和艺术鉴赏水平指挥带领该团创作了《火鸟》、《彼得鲁什卡》、《春之祭》、《浪子》等舞剧作品。在他的舞蹈团里，涌现出许多芭蕾明星，如福金、巴兰钦、尼任斯基、麦辛、利法尔、卡尔萨文娜等等。他聘请为芭蕾作品作曲的音乐家有：斯特拉文斯基、拉威尔、德彪西、普罗科菲耶夫等著名音乐家。著名画家毕加索、德兰、巴克斯特等都曾为他的演出提供舞台美术设计。佳吉列夫对俄国芭蕾的发展以及欧洲芭蕾的发展作出了伟大贡献。

【伊莎多拉·邓肯】（1877—1927） 美国舞蹈家和舞蹈教师。现代舞创始人。生于旧金山，家庭境遇寒苦。少年时好与姐姐一起合着音乐节奏舞蹈，自发性的、象征性的表达种种内心感受。17岁起在芝加哥、纽约登台表演非芭蕾风格的“自由舞蹈”但反映冷淡。1897年搭一条运牲口的船赴英国，在伦敦的一些公共花园和上流社会的晚宴中表演，受到赏识后开始其欧洲城市里的巡回演出。此时开始研究古希腊艺术以寻求舞蹈的灵魂和根茎，在柏林等地相继建立儿童舞蹈学校。1904年首访苏联演出成功。1913年她的两个非婚生女儿溺水而死，第一次大战之火使其舞校解散，给她双重打击，但其艺术声誉日渐升起。1921年又办苏联的舞校，并与诗人叶赛宁结婚。曾回美国做旅行演出，仍受冷落和无端指责。后定居法国，生活拮据。1925年叶赛宁自杀。1927年她驾车出行中因长围巾卷入汽车轮而被缢死。同年出版其自传《我的生活》（中译本《邓肯自传》）。其人生与艺术之路贯穿了她尊重自然法则的精神。从大自然的树林、海浪、飞鸟上汲取艺术灵感，在古希腊雕塑和绘画中寻找真、善、美，冲破芭蕾表演的模式和戒律，把舞蹈与人类和大自然的生命活力和冲动联系起来，从而赋予舞蹈以全新的意义。给当时的艺术界和观众以巨大冲击，开世

界现代舞之先河。她注重研究人体内在感觉，演出时穿希腊“图尼克”式长裙，裸腿光脚，在贝多芬、瓦格纳、柴可夫斯基等人的交响乐中随心即兴而舞。在舞蹈教学中采用自然诱导、因材施教的方法。她为舞蹈注入新观念、新感觉而奋斗，使舞蹈在世纪交替之际成为一种富于个性光彩的、内涵崇高的艺术。其表演和作品因高度的即兴性质而不可复现，但其艺术精神对后世影响深远，架起一座传统古典舞与西方现代舞之间的桥梁。

【福金】（1880—1942） 俄国芭蕾演员，编导、舞蹈教师。生于圣彼得堡，卒于纽约。1898年毕业于彼得堡戏剧学校舞蹈科。后参加马利亚剧院芭蕾舞团，任独舞演员，主演过舞剧《舞姬》、《睡美人》、《雷蒙达》、《帕基塔》等。1905年开始编导创作，为巴甫洛娃编排了《天鹅之死》。1908年应佳吉列夫的聘请，为俄罗斯芭蕾演出季编导作品，作品演出获得成功。后在佳吉列夫俄罗斯芭蕾舞团任编导兼主要演员。20年代起定居美国，从事编导和教学工作。曾先后在巴黎歌剧院，蒙特卡洛俄罗斯芭蕾舞团担任编导。一生创作70多部作品，如《仙女们》、《天鹅之死》、《埃及之夜》、《火鸟》、《玫瑰仙子》、《彼得卢什卡》、《阿拉贡的霍达节》等。作品具有很高的艺术水准，在继承古典芭蕾传统基础上，善于创新。他的作品成为世界芭蕾舞坛的经典作品和保留剧目。他创造了新型的芭蕾形式——交响芭蕾。他提出的“编舞五原则”推动了欧洲芭蕾的革新和发展。福金的创作实践和理论，对20世纪芭蕾艺术发展，产生了深远影响。著有回忆录《逆流而上》。

【阿格里皮娜·雅科芙莱芙娜·瓦岗诺娃】（1879—1951） 苏联芭蕾舞家和教师。生于彼得堡，1897年毕业于彼得堡帝国舞蹈

学校。在表演上成就不大，但在芭蕾舞教学上为一代大师。以其名字命名的教学体系卓有成效地培养出乌兰诺娃等许多著名演员，现仍是世界大多数芭蕾舞校的教学法则基础。被公认为芭蕾史上最重要的教师之一。

【鲁道夫·冯·拉班】(1879—1958) 匈牙利籍舞蹈理论家、演员、编导，拉班舞谱和人体动律学的发明者。生于奥匈帝国管辖下的布雷迪斯拉瓦，在巴黎学过绘画、戏剧表演和舞蹈，随军到过北非和近东，注意观察不同文化范围内的人体动作和行为。曾作为优秀的演员于1907年后在德国许多城市演出。1910年在慕尼黑建立自己的舞蹈学校。1925年成立编导艺术研究所。拉班从科学和艺术两方面研究人类动作，在欧洲许多城市创建以他名字命名的舞校，并传授被称为新时代教育医疗手段的新舞蹈。1938年后在英国定居，将其动作科学分析学说结集出版。他提出了动作八大元素等理论，为现代工业管理中人的劳动动作效率问题提供了分析方法。拉班探求不运用哑剧和古典技巧的舞蹈创作方法，为欧美现代舞运动提供了思想上的动力。他所发明的动作记录法是至今为止国际间最流行的舞谱。主要著述有《劳动操作效率》、《现代教育舞蹈》、《舞蹈设计学》、《舞蹈和动作记录术原理》等。

【巴甫洛娃】(1881—1931) 俄国女芭蕾演员。出生于圣彼得堡。自幼学习舞蹈。10岁考入皇家舞蹈学校。1899年毕业后进入玛利亚剧院。1905年去斯堪的纳维亚半岛旅行演出，成为在国外演出的第一个俄国舞蹈明星。1906年成为首习演员，主演了玛利亚剧院的几乎所有传统剧目。1907年因首演福金编导的《天鹅之死》一举成名。她成功地塑造了福金编导的舞剧中的不少角色，如《仙

女们》、《埃及之夜》、《阿尔米达的帐篷》等。1909年在巴黎加入佳吉列夫舞团，后离开佳吉列夫舞团，与莫德金联袂组织自己的舞团，独立在全世界旅行演出20年，实现自己“要为世上所有人跳舞”的志愿，直到去世。她的表演具有飘逸超凡的气质和生动的感染力，擅长表演M. 福金的作品，形成自己特殊的风格。1912—1925年间，她几乎每年从美国东岸到西岸旅行演出，使美国的一代人认识芭蕾是一种伟大的艺术。她将过去属于少数人的芭蕾艺术形式给予人民群众，对芭蕾的传播发展，作出巨大贡献。她在芭蕾历史上占有重要地位，被誉为20世纪初最杰出的舞蹈家。

【尼金斯基】（1890—1950） 波兰血统的俄国芭蕾演员。1890年出生于乌克兰。自幼学习舞蹈。1898年考入圣彼得堡舞蹈学校，1907年毕业后进入马利亚剧院任主要演员。1908年在福金编导的《唐·璜》舞剧中首次登台，获得成功。1911年他正式退出圣彼得堡芭蕾舞团，成为佳吉列夫舞团的常驻演员。1913年在《玫瑰仙子》和《彼得卢什卡》扮演主角。曾是著名芭蕾演员巴甫洛娃的舞伴。主演过《埃及之夜》、《仙女们》、《天方夜谭》、《狂欢节》等舞剧。以惊人的高跳飞腾和特殊的表演魅力轰动世界舞坛，被誉为“舞蹈之神”、“世界上跳得最高的男舞蹈家”。1912年他编导并主演舞剧《牧神午后》，轰动舞坛，引起西方艺术界的一场大争论，成为西方现代芭蕾的开拓者。1913年又编导了《春之祭》和《游戏》，突破了芭蕾的传统形式，扩大了动作语汇。1914年他自建舞团在伦敦演出。1916年重返佳吉列夫舞团，编导了《梯尔·欧仑许比格》舞剧。曾受到法国著名雕塑家罗丹的赏识和支持。1918年因精神分裂而退出舞台。著有《尼金斯基日记》。

【马丁】(1893—1985) 美国舞蹈评论家，舞蹈教育家。生于肯塔基州路易斯维尔。1912年开始投入舞蹈评论工作。20年代末至60年代初一直担任《纽约时报》舞蹈专栏编辑和评论员，写了大量舞蹈评论文章和舞蹈史论著。30年代曾在本宁顿舞蹈学院教授舞蹈史和舞蹈评论，同时与巴兰钦一起创建“纽约市芭蕾舞团”。1965年在加州大学主持舞蹈讲座。曾赴欧洲研究舞蹈。曾担任《美国大百科全书》、《社会科学大百科全书》、《舞蹈百科全书》的撰稿人。他写了大量对现代舞蹈进行评论的文章，与现代舞蹈反对势力进行说服与斗争，将现代舞蹈推向社会，对现代舞蹈的发展起到重要作用。在美国现代舞发展史上占有重要地位。著有《现代舞蹈》、《舞蹈导论》、《美国舞蹈》等书。

【格雷姆】(1893—1991) 美国现代舞蹈家。美国现代舞的创始人之一，“格雷姆技术”的发明者。高中毕业后开始学习舞蹈，1916年随丹尼丝和肖恩学舞，后成为丹尼丝——肖恩舞蹈团的演员，在该团学习工作了8年之后，于1923年另立门户，自行发展。1924年赴纽约任教，并开始了自己的现代舞创作生涯。1926年，她推出了自己的个人舞蹈晚会，“格雷姆技术”也开始初露端倪，但毕竟由于一切都刚刚起步，她的这些追求当时并没有得到公众的青睐，甚至还有一些非议。这一时期的主要作品是《戈壁三少女》(1927)等。1927年她在纽约创立了自己的现代舞学校，培养出一大批后来叱咤美国舞坛的优秀演员和教员。1929年她在自己培养的学生的基础上，成立了她的现代舞团，并巡游全美表演她的作品，遗憾的是，此行也并没有使她获得更多的理解和认可。1935年，标志着她在创作上成熟起来的作品《边疆》问世，从此，格

雷姆便在创作上进入了一个无法遏制的丰收季节。她一生神话般地共创作了近180部舞蹈作品,而且绝大多数都是超过30分钟的中大型舞剧。其作品题材和体裁广泛多样,从美洲印第安人文化到古希腊神话,表现出她对人的内心世界的深切关注。在表现手法上,她力求创新,大胆探索,展示出她良好的艺术素质。她的创作无论是对世界舞蹈领域还是其他艺术门类均产生了十分重要的影响。她发明的“格雷姆技术”,为舞蹈演员的训练找到了一把新钥匙,这种训练方法注重人的脊柱活动,动作以躯干的收缩和伸展为基本要素,特别是创造和发展了地面上的起伏技巧。这套训练方法是格雷姆对世界舞蹈的重大贡献。格雷姆一生荣获过多种荣誉,1956年获美国《舞蹈杂志》奖,1960年获卡普齐奥奖,1965年获白杨树奖,1976年获美德奖等。1966年被授予哈佛大学荣誉艺术博士学位。1973年撰写出版了《玛莎·格雷姆笔记》一书。1976年出版了她此前的作品全集,其中包括著名的《阿巴拉契亚的春天》(1944)、《夜旅》(1947)、《旅途神话》(1973)等等。

【巴兰钦】(1904—1985) 美国芭蕾演员、编导,美国芭蕾奠基人。出生于俄国圣彼得堡,卒于纽约。少年考入圣彼得堡帝国芭蕾舞学校,毕业后继续学习钢琴和作曲,并担任国家歌剧舞剧院(即基洛夫芭蕾舞团)芭蕾演员。1924年移居美国。曾参加佳吉列夫俄罗斯芭蕾舞团,后因受伤中断表演,转入编导和教学工作。1932—1933年任蒙特的卡罗俄罗斯芭蕾舞团的编导。1933年定居美国。创立纽约美国芭蕾舞学校和芭蕾舞团,担任团长兼艺术指导。1946年与人共建纽约“芭蕾协会”。1948年组建纽约市芭蕾舞团。他提倡创作“美国自己的芭蕾”,他的创作实践和理论,对美国芭蕾和现代舞蹈的发展,都有重要影响。他对于舞蹈、音

乐和舞台空间处理等，都有独特的见解。他善于把民间舞蹈融入芭蕾之中，把俄罗斯古典芭蕾同美国现代风格有机结合。他的舞蹈充满了诗意，具有“抽象舞蹈”风格。40—60年代期间，他在伦敦、巴黎、米兰、哥本哈根等地创作了大量作品。代表作品有：《缪斯的主宰阿波罗》、《巴洛克协奏曲》、《C大调交响曲》、《竞技》、《火鸟》等。他恢复重排了许多古典名剧《核桃夹子》、《天鹅湖》、《雷蒙达》等。编创了《仲夏夜之梦》、《唐吉诃德》、《维也纳华尔兹》等舞剧。他被誉为“音乐芭蕾”、“交响芭蕾”、“抽象芭蕾”大师。

【莫伊谢耶夫】（1906— ） 苏联民间舞蹈演、编导。生于基辅。1924年毕业于莫斯科舞蹈学校。1924—1939任莫斯科大剧院舞蹈演员。1930年起从事编导活动，主要作品有：《足球队员》、《沙拉姆波》、《三个胖子》等舞剧。1936年参加组织和领导了全苏民间舞蹈汇演，1937年在此汇演基础上，他创建了苏联民间舞蹈团，担任艺术指导。在收集整理和改编加工民间舞蹈方面，作出了杰出贡献。1943年建立民间舞蹈学校。他编导的作品成为民间舞蹈与古典芭蕾基本技巧相互融合的范例，代表作品：《俄罗斯组舞》、《乌克兰组舞——春节》、《刀舞》、《爱沙尼亚组舞》、《游击队员》等。莫伊谢耶夫对发展提高苏联民间舞蹈艺术水平起到了重要作用。他曾率领苏联民间舞蹈团访问过许多国家，赢得了国际声誉。1955年他被选为巴黎舞蹈研究院名誉院士。1967年获列宁文艺奖金。曾多次获得国家奖金。被授予人民演员、社会主义劳动英雄的称号。1954年他率团访问中国，演出了《红绸舞》、《腰鼓舞》、《三岔口》，受到热烈欢迎。他的创作经验对国外的一些民间舞蹈创作活动，起到一定影响。

【阿什顿】(1906—) 英国芭蕾编导。出生于厄瓜多尔。曾师事于麦辛和兰伯特。1928年参加伊·鲁宾斯坦芭蕾舞团,后又担任兰伯特芭蕾舞团的演员。从1926年起开始创作舞剧,1935年起担任维克·威尔斯芭蕾舞团(今英国皇家芭蕾舞团)的首席编导,1963—1970任该团艺术指导。曾先后在蒙特卡洛俄罗斯芭蕾舞团、纽约市芭蕾舞团、丹麦皇家芭蕾舞团、米兰拉斯卡拉剧院芭蕾舞团等世界著名芭蕾舞团担任客座编导。阿什顿与著名演员芳婷长期合作,不少舞剧是结合芳婷的特点而编排的。阿什顿对音乐和古典舞蹈有深刻的理解,突破古典芭蕾的程式,善于把前人的创造和成就加以发展。他的作品剧情、人物、舞蹈和音乐都非常和谐统一,形成一种抒情、流畅、富有音乐感的古典风格。他还善于根据不同演员的不同个性编排作品,培养了一批出色的芭蕾舞演员。1962年,他被英国女王册封为爵士。他编导了80多部作品,代表作品有:《门面》、《玛格丽特和阿芒》、《乡村一月》、《交响变奏》、《灰姑娘》等,以及芭蕾影片《霍夫曼的童话》、《波特尔的童话》。

【扎哈罗夫】(1907—1984) 苏联芭蕾编导、教师。1926年毕业于列宁格勒舞蹈学校。1926—1929年担任基辅歌剧院舞蹈演员。1932年毕业于列宁格勒戏剧专科学校话剧导演系。1934—1936年任基洛夫剧院编导。1936—1956年任大剧院舞剧编导和歌剧导演。1927年起他一直兼任舞蹈教学工作。曾任莫斯科舞蹈学校校长。1934年他根据普希金同名长诗改编的舞剧《巴赫切萨拉伊的泪泉》成为他的成名之作。该剧成功地将斯坦尼斯拉夫斯基体系的现实主义戏剧思想运用于舞剧实践,是戏剧芭蕾的优秀作品。在

创作生涯中，他全力钻研普希金的作品，先后排演出舞剧《高加索的俘虏》、《村姑小姐》、《青铜骑士》等。其他著名作品还有：《幻灭》、《灰姑娘》以及歌剧《伊凡·苏萨宁》、《阿伊达》、《鲁斯朗与柳德米拉》中插舞场面。在编导和排练作品时，强调舞剧的文学结构和导演、演员的案头工作，从人物心理出发刻画角色性格，通过有情节有涵义的舞蹈，塑造出艺术形象。他的作品往往哑剧成分过多。他的创作实践和理论，在推动舞剧艺术走上现实主义道路方面，做出了很大的贡献。他培养出几代苏联和东欧各国著名舞剧编导。著作有：《舞剧编导艺术》（1954）、《舞剧编导札记》（1976）、《编舞教程》（1983）。1969 年被授予人民演员称号，1970 年被授予艺术科学博士称号。

【乌兰诺娃】（1910— ）前苏联著名女芭蕾舞演员，因非凡的表演和对芭蕾的杰出贡献而享誉世界。出生于舞蹈演员家庭，从小接受舞蹈训练。1928 年从列宁格勒舞蹈学校毕业后，在基洛夫剧院芭蕾舞团担任主要演员，后又担任莫斯科大剧院芭蕾舞团的主要演员。先后主演了数部芭蕾名剧：《天鹅湖》《吉赛尔》《罗密欧与朱丽叶》《泪泉》《睡美人》《灰姑娘》《仙女们》《核桃夹子》《红罂粟花》等。由于她的表演将芭蕾技巧、姿态造型和戏剧表演三者完美结合一体，既富有诗意又善于揭示人物内心，外部技巧同心灵刻画相互融合，不乏激情，由此被公认为戏剧芭蕾大师。本世纪 60 年代告别舞台后，又从事于教学、编导和排练工作。曾获列宁奖金、斯大林奖金和人民演员、社会主义劳动英雄的称号。培养了马克西莫娃等著名的芭蕾演员。曾担任第一届至第六届瓦尔纳国际芭蕾比赛和第一届莫斯科国际芭蕾比赛的评委会主席。

【默斯·坎宁汉】(1919—) 美国现代舞蹈家、编导、教师。早年学芭蕾、踢踏舞和民间舞,1939年入本宁顿的玛莎·格雷姆学校接受训练,后成为该校舞团独舞演员。1944年与现代派作曲家约翰·凯奇合作上演第一台独舞晚会,1952年创建“默斯·坎宁汉舞蹈团”,数十年间与许多现代艺术家合作,创作现代舞,拍摄电影、电视舞蹈片。创作上剔除戏剧因素而追求纯动作性舞蹈,受东方哲学影响在编导中常用掷骰子的“机遇法”决定动作组合的时空次序和位置,并以此形成个人风格。

【格里戈罗维奇】(1927—) 苏联芭蕾编导、演员。1946年毕业于列宁格勒舞蹈学校。1946—1964年任基洛夫芭蕾舞团独舞演员,饰演过一系列舞剧角色,如:《泪泉》中的努拉列、《舒拉列》中的舒拉列、《宝石花》中的谢维里扬等。与此同时,他开始尝试编导。1962—1964年在基洛夫芭蕾舞团任编导。1964年担任莫斯科大剧院芭蕾舞团总编导。1957年他在基洛夫芭蕾舞团排演了《宝石花》,1959年排演了《爱情的传说》。这两部舞剧是他的成名之作,成为交响芭蕾在苏联复兴再起的奠基力作,是苏联芭蕾史上的里程碑。此后,他还排演出《斯巴达克》、《伊凡雷帝》、《安卡拉河》、《伊尔库茨克的故事》等舞剧作品。他先后改编重排了《胡桃夹子》、《天鹅湖》、《睡美人》三大舞剧,力图揭示原作的深刻哲理性和诗的意境,体现时代精神。格里戈罗维奇的创作特点是:从音乐出发,借鉴交响音乐的手法,以古典芭蕾为主要表现手段,对全剧作出与音乐等值的交响化舞蹈处理。善于表现重大题材,塑造多层次的心理变化复杂的人物形象。广泛吸收杂技、武功、体操和日常生活中的造型动作姿态,在舞蹈结构上也有较大的革新。他的编导成就集中了戏剧芭蕾和交响芭蕾两派的

精华，比较全面地继承和发展了前人的成就。1970年获列宁文艺奖金。1973年被授予人民演员的称号。1988年任命为莫斯科舞蹈学院编导教研室主任。担任国际剧协舞蹈委员会主席，《苏联芭蕾》杂志编委。还曾担任过瓦尔纳国际芭蕾比赛和莫斯科国际芭蕾比赛的评委会主席。1982、1987年被授予社会主义劳动英雄称号。

【克兰科】（1927—1973） 英国芭蕾编导。生于南非。幼年在南非开普敦大学舞蹈学校学习。1946年转入“赛德勒·威尔斯”芭蕾舞团（今英国皇家芭蕾舞团）附属学校学习，后成为该团演员，同时开始尝试编导。1961年起，克兰科担任联邦德国斯图加特芭蕾舞团团团长，他创作的《罗米欧与朱丽叶》、《奥涅金》、《驯悍记》、《卡门》、《R. B. M. E》等作品，使该团一跃成为世界强团之一。他早期作品受到阿什顿、巴兰钦等人的影响。他的创作特点是，善于把交响芭蕾与戏剧芭蕾的不同创作原则相结合，舞蹈语汇丰富，作品的戏剧结构严谨，人物形象舞蹈性强，表演细腻。他是享有世界声誉的编导。

【麦克米伦】（1929— ） 英国芭蕾演员、编导。自幼学习舞蹈。曾在萨德斯勒威尔斯剧团舞蹈学校学习，后加入该剧团。50年代开始尝试编导工作。第一部作品《梦游》显示了编导才能。1960年创作的《仙女之吻》具有独创性。他的创作特点是：善于使舞蹈产生强烈的戏剧效果，擅长编创无情节芭蕾作品。风格轻松流畅，作品具有独特的戏剧结构。1966—1969年任德国歌剧院芭蕾舞团编导。1965年曾任英国皇家芭蕾舞团总编导。1970年回到伦敦，继阿什顿之后任英国皇家芭蕾舞团艺术指导。1983年因对英

国芭蕾有卓著贡献，被封为爵士。代表作品：《仙女之吻》、《大地之歌》、《曼侬》、《春之祭》、《梅亚林》、《交响曲》等。

作 品

【麻雀与小孩】中国现代儿童歌舞剧。编导黎锦晖。由国语专科学校学生 1921 年首演。歌舞剧共 6 场。主要表现的是：刚出生不久的小麻雀在母亲的指导下，认真、愉快地学着飞行动作。一天老麻雀把孩子放在家中，自己外出去寻找食物。小孩乘老麻雀外出觅食之机，把小麻雀骗向家中，并将其关入笼里玩耍、观赏。老麻雀觅食归来不见了小麻雀，内心十分焦急和悲伤。后来小孩被老麻雀的母爱所感动，认识到自己的错误，主动地放回了小麻雀，使小麻雀回到了妈妈的身边。全剧充分运用对唱的形式，载歌载舞，十分适合儿童的特点，用艺术的形式教育儿童养成善良、诚实的品德。1956 年曾修改，并易名为《喜鹊与小孩》，由中国儿童剧院演出于全国第一届音乐周，获得热烈欢迎。黎锦晖为我国本世纪初期著名的儿童舞蹈教育家，他自身具有深厚的民族民间音乐素养和汉语音韵学功底，在五四新文化运动影响下，为宣传国语，改革和普及儿童音乐教育，先后创作了以《麻雀与小孩》为代表的几十部儿童歌舞作品。这些作品大多选用民歌、戏曲曲牌，内容反映了五四时代科学与民主的精神追求，作品通俗、流畅，具有鲜明的民族风格和儿童特色，被中、小学作为音乐舞蹈的教材，风行全国。在 20—40 年代期间，形成以黎锦晖为代表的“校园歌舞”，其中有部分作品在新中国成立之后，还作为保留节目，进行

不同程度修改后，再度上演，依然受到好评。

【思凡】中国现代舞蹈作品。编导吴晓邦。1941年首演于广东曲江。舞蹈以现代舞的表现手法，从塑造人物出发，组织情节，揭示人物内心的矛盾冲突。舞剧运用强烈的对比手法把人物内心的矛盾冲突推向高潮，在寺庙内外截然不同的世界中，揭示情与理、理与欲、精神和肉体之间难以协调的矛盾斗争。舞蹈以红、黄、绿、黑构成佛门寺庙的氛围和环境。以ABA三段体的结构形式，通过一个寺庙来解剖和投射一个社会。幕启，寺庙中香烟缕缕，一个年轻的和尚凝神端坐，已经进入“入定”之境。然而，寺庙外，人声鼎沸，欢声笑语不断，这些挟裹着春天气息和世俗味的声浪冲进了寺庙，终于参禅的和尚被寺外的春色骚动搅得春心荡漾。他坐立不安，缓步走出庙堂，最后转而狂奔起来。他被世俗热闹景色吸引，被凡尘生活所搅而不能自制，但又必须控制。但最终，小和尚举起佛珠欲断而未断，回到佛陀世界里，在孤寂清冷之中了此一生。舞蹈以自然准确的语言，刻画了一个清教徒形象。舞蹈运用象征的手段，揭示人物理想与现实之间的距离。表现了在宗教压抑下的人的自我意识的苏醒，以及这种苏醒而又挣脱不了心理羁绊所带来的痛苦。作品不仅批评了人性的弱点，并以现实主义的精神，通过一个和尚和一个寺庙来缩影社会，表现在侵略者和反动政府的高压政策下，中国人民被压抑的痛苦的心情和灵魂。

【饥火】中国现代舞蹈男子独舞作品。由著名舞蹈家吴晓邦创作并首演于1942年。舞台上一个象征性的布景，表明在富人豪华的朱门前，一个身着破衣烂衫的饥饿者蜷曲着身体，抽搐着、忍受着辘辘饥肠的痛苦。他挣扎着站起来，渴望着能够有温饱的生活。他

顽强地向前，对抗着死神将给予他的命运，他以沉重的呼吸和叹息，从自己痛苦的灵魂中发出一声声呐喊。他抬头望苍天，双手紧握双拳，全身奋力俯向前方，表达出他对生的强烈欲求和渴望。但是，呼天天不应，呼地地不灵。最后饥饿者挣扎着，耗尽最后一丝气力，倒毙在富豪朱门前。舞蹈运用现代舞的表现手法，对生活动作加以提炼。并以大量的表现性、抽象性动作，表现一个饥饿者在生命的最后尽头的内心情态。从而表现了“朱门酒肉臭，路有冻死骨”这一深刻的主题。该作创作于抗日战争时期，对揭露黑暗现实，鼓舞人民奋起斗争起到了积极的影响和作用。该作作为吴晓邦早期代表作品之一，较好地反映了吴晓邦为人生的艺术主张。他将舞蹈姿势与手势作为人物内心活动的传导。确立“以情贯理，以理驭情”的艺术观。并坚持以舞蹈反映生活的现实主义精神，以革命的功利主义的态度，力求使自己的艺术能够给人们带来力量和勇气，带来悲壮和崇高的美的精神上的陶冶，将自己的艺术献给伟大的时代。

【五里亭】中国现代小型舞剧作品。1945年由中华舞蹈研究会首演于昆明。编导梁伦。由梁伦、陈蕴仪、游惠海主演。后曾先后在闽、粤、赣和云南游击区演出。并曾赴东南亚为华侨界演出。第一届全国文代会上受到好评。舞蹈表现的是：国民党为打内战，到处去抓壮丁，国民党爪牙保长把一个农民抓去当炮灰，农民和妻子分离在五里亭，两人难分难舍，十分凄切。可恶的保长并不罢休，还百般地侮辱农民的妻子和妹妹。不甘为敌人当炮灰卖命的男主人逃回家乡，被保长发现，要将其捉拿再次送往兵营，全家人忍无可忍，行动起来，奋起反抗，打倒了保长。作品控诉了国民党反动派，通过一对农民夫妻生死离别的悲惨情景，控诉了国

民党反动派逼使百姓妻离子散、家破人亡的劣政。作品戏剧情节通俗易懂，引人入胜。舞蹈采用云南花灯的音乐舞蹈素材编创，具有民族特色，深受海内外华侨和观众喜爱。为传播革命的进步思想起到积极的宣传群众、鼓舞群众的作用。

【宝莲灯】中国现代大型民族舞剧作品。根据古代神话传说和同名戏剧剧目改编。由中央实验歌剧院舞剧团首演于1957年。主演赵青、傅兆先、刘德康、孙天路、方伯年、陈华等。编导李少春、李仲林、黄伯寿。艺术指导为苏联艺术家查普林。作曲张肖虎。全剧共6场，分别是：“定情下凡”、“沉香百生”、“深山练武”、“父子相会”、“斗龙得斧”、“劈山救母”。舞剧表现的是：三圣母下凡和书生刘彦昌相爱结为夫妻，生一子名叫沉香。沉香百日之际，父老乡亲前来祝贺，凶恶的二郎神带着哮天犬掳走了三圣母，抢走了三圣母的宝物宝莲灯。数年之后，沉香长大成年，在霹雳大仙的指点下，得知母亲被压在华山之下，决意前去劈山救母。在经历了艰难困苦的种种考验之后，沉香从霹雳大仙处得到一把劈山的宝剑。经过奋力厮杀，出生入死，终于战胜了二郎神和哮天犬，夺回了宝莲灯，救出了母亲，合家团聚。舞剧结构简炼，情节曲折，人物形象鲜明生动，表现了鲜明的反封建、反黑暗、追求自由、追求光明的主题。舞剧作品借鉴传统戏曲的结构方式，以戏剧情节发展为舞剧发展线索。舞剧采用的是中国戏曲舞蹈的基本语言形式和民间舞蹈形式，如长纱舞、长绸舞、剑舞、扇舞、手绢舞、打莲湘、大头娃娃舞，以及古典戏曲中的武功、开打等技巧。使舞剧带有浓厚的神话色彩和浓郁的民族风格特色。该作品创作演出的成功，标志着中国舞剧的初步建立和成型期的开始，其创作形式作为一种典型的创作模式，较长时间内影响着我国舞剧

的同类题材的创作，并反映了当时历史条件下观众的审美需求。

【和平鸽】中国现代舞剧作品。1950年10月由中央戏剧学院舞蹈团首演于北京。编剧欧阳予倩。编导戴爱莲、高地安、丁宁、王萍、陈锦清、赵恽哥（彭松）。作曲章彦、刘式昕等。主演戴爱莲、丁宁、游惠海等。全剧共7场，分别是：“红星照耀着和平”；“战贩与和平鸽”；“工人与和平鸽”；“群众的愤怒”；“拒运军火”；“魔鬼的梦”；“和平鸽飞到北京”。舞剧创作时值抗美援朝战争时期，为响应斯德哥尔摩保卫和平大会的号召“全世界人民动员起来制止侵略战争”而作。舞剧以和平鸽象征和平与幸福。通过战争狂人对它们的推残，揭露战争贩子破坏和平的罪恶及其企图瓜分世界的野心。通过表现工人对受伤的和平鸽的护理，拒运军火以及有组织地进行斗争，表现了广大人民对和平与幸福生活的珍视。舞剧最后以天安门前的和平签名活动结束。舞剧采用芭蕾舞的形式，并运用大量地从现实生活中提炼、加工和美化的动作语汇，较好地反映了主题。迅速地反映了当时现实生活的重大问题，并在融汇运用中西舞蹈语言形式创造中国新型舞剧方面做出了大胆可贵的尝试。该作是中华人民共和国成立以后创作的第一部大型舞剧。

【红绸舞】中国现代民间舞作品。1950年由长春市文工团首演。第一版本由长春市文工团集体创作。主要成员有：王常俭、张云等。1951年《红绸舞》被选为出国节目，由金明改编。舞绸分短绸和长绸两种。短绸是以扭秧歌的动作、步伐为主，双手甩动短绸。长绸则以单绸或双绸，舞出各种绸花，主要花纹为“小八字”、“大八字”、“左肩花”、“右肩花”、“波浪”、“大圈花”、“车轱辘转”等。

将这些绸花以不同的队形在空间排列，在舞台上构成千变万变的画面和形象。舞蹈还将绸花和中国古典舞、民间舞的技巧结合在一起，如“半翻身”、“平转”、“大蹦子”、“下腰”、“旋子”等，将舞蹈的气氛推向高潮。《红绸舞》原本从丰富的传统艺术中获得的灵感，舞蹈在收集、采用了这些素材后，将其进行加工、整理、再创作，使其更符合时代的要求，塑造了一代新中国青年朝气蓬勃、健康向上的形象。《红绸舞》一开始由男青年用红长绸扎成的“火把”高举着出场，女青年甩着短绸，一对对地扭着秧歌。一直到男青年甩出长长的红绸，掀起舞蹈第一个小高潮；紧接着是优美抒情的女子双人长绸；下面是奔放有力而具有技巧性的男女双人双绸；五人舞进行空间对比、调度，此起彼伏，最后全体演员，布满舞台，火红的绸花，漫天飞舞，舞蹈在高潮中结束。《红绸舞》以其浓郁的民族风格和火热的情感，以振奋人心的感染力，受到了国内外观众的热烈欢迎。1951年获柏林第三届世界青年学生和平与友谊联欢节的舞蹈比赛金质奖章。

【孔雀舞】中国现代民族舞蹈作品。1956年由中央歌舞团在北京首演。编导金明。作曲罗忠镕。服装设计：夏亚一。在傣族人民中流传着许多关于孔雀的动人故事。其中“孔雀跳舞”便是傣家跳孔雀舞的原由。开场时，一群孔雀集中在舞台后演区的中间，回首挺立，傲然凝视着远方，以群体的静态造型，构成“孔雀开屏”的画面。突然，唰地一下收缩，从中飞出数只美丽的孔雀，急转盘旋，飞落满台。仰卧坐下在一团团孔雀翎的图案中，从山上飞下的孔雀向后展舒着翅膀，颤动着，它们顺着山坡走来，摆动着美丽的长尾巴，在小溪边欢畅地饮水。然后在水中洗澡、嬉戏，抖动着翅膀，飞洒着水珠。一只最美丽的孔雀，在中间婀娜多姿

地舞着，四周的孔雀围着她欢跳不止。傍晚时分，她们振臂飞翔，回到栖落的树林中。舞蹈通过“孔雀开屏”、“孔雀吸水”、“孔雀洗澡”、“孔雀飞翔”、“孔雀登枝”等段落，抒发了傣族人民美丽的心灵。舞蹈的动作刚柔相济，含而不露，追求安祥恬静的美感。手腕的推拉，脚步的起落，两臂和上身反向伸缩运动，都蕴藏着一种内在的力量。把孔雀人格化，在具有浪漫色彩的写意性的表现中，升华了作品的主题。舞蹈荣获1957年第六届世界青年学生和平与友谊联欢节舞蹈比赛金质奖章。

【小刀会】中国现代民族舞剧作品。编导张拓、白水、仲林、舒巧、李群等。作曲商易。1959年由上海歌剧院舞剧团首演。主演舒巧、陈建民、叶银章、仲林等。舞剧取材于1853年小刀会起义这一上海人民革命斗争的历史事件。剧情主要表现的是：帝国主义和清朝封建统治者相互勾结，欺压百姓，强运鸦片，使百姓民不聊生。上海人民在刘丽川、潘启祥、周秀英领导下成立了“小刀会”，秘密组织发动起义。潘启祥不忍目睹刽子手们凶杀无辜百姓，怒打清兵和美国神甫晏玛泰，被清廷判处死刑。小刀会智劫法场，并活捉上海道台吴健彰，攻占上海城。中外反动派勾结阴谋合力灭掉小刀会，联合进攻，围城17个月。城内弹尽粮绝，潘启祥被杀害，敌人乘机劝降。起义军将领面对高官厚禄不为所动。决定突围，小刀会浴血奋战一昼夜，刘丽川壮烈牺牲。但起义的义旗没有倒，在周秀英的带领下，杀退敌军，继续奋勇前进。作品遵循两条线索发展。一条线索是：以小刀会将领们代表的中国人民和帝国主义、封建主义走狗们的生死搏斗构成的情节线；另一条线索是：周秀英和潘启祥之间的真挚的爱情和友谊构成的感情线。舞剧运用戏曲身段、技巧，把子功、武术中的武功以及江南民间舞

作为基本舞蹈语汇，编排独舞、双人舞、集体舞以及哑剧场面，塑造了刘丽川、周秀英、潘启祥等民族英雄的形象。舞剧在新中国舞剧史上较早直接反映中国人民的斗争生活，并在艺术表现手法上有所创新，拓宽了中国民族舞剧发展的道路。舞剧中片断“弓舞”曾荣获第七届世界青年学生和平与友谊联欢节舞蹈比赛金质奖章。

【五朵红云】中国现代民族舞剧作品。根据民间传说《红旗的故事》和1943年海南岛黎族人民武装起义失败，寻找救星共产党的动人史实改编和创编。编导查列、张永枚、毕永钦、周醒、彭尔立、于学成等。作曲彦克、郑秋枫、汪声裕。由中国人民解放军广州军区战士歌舞团1959年10月首演。主演廖骏祥、王珊等。全剧共分四幕八场。主要表现的是，1943年国民党反动派抓走了黎族青年么虎，后来又抓走了么虎的妻子柯英和另一青年阿景，囚于笼中，当作野人展览。么虎被共产党领导的琼崖纵队所救，他潜进敌巢，杀死哨兵救出妻子和同胞。为了报复，国民党反动派血洗黎家山寨。接着黎族人民成立“福安团”，举行武装起义又遭到残酷的镇压。失去孩子和丈夫的柯英带着血书历尽千辛万苦找到了共产党。正当黎族起义勇士将被国民党反动派活活烧死的千钧一发之际，柯英带着琼崖纵队赶到，消灭了国民党军队，解救了黎家人民。五朵红云徐徐落下，化作五面鲜红的旗帜，苦难消散，幸福降临。作为新中国舞剧史上第一部少数民族舞剧作品，以黎族民间舞蹈作为基本语汇形式，将其幅度放大和变化发展，并将其和中国古典舞、汉民间舞以及芭蕾舞的一些语汇形式有机地结合在一起。充分地运用舞蹈的手段展示戏剧情节，传述人物的情感。舞剧荣获1959年中国人民解放军第二届文艺会演优秀舞剧

奖。

【梁山伯与祝英台】中国现代民族舞剧作品。编导赵青、刘德康。根据何占豪、陈钢同名小提琴协奏曲改编。由中央歌剧舞剧院1962年首演。全剧根据原音乐由“草桥结拜”、“英台抗婚”和“坟前化蝶”三个情节构成的呈示部、展开部和再现部的结构，把舞剧分为三场。第一场：幕启，祝英台手持一对玉佩凝视着远方走来的梁山伯。憨厚、单纯的梁山伯专心致志于书本却没有看到祝英台向他的行礼和问候。对祝英台满怀深情的注视和暗示，梁山伯一无所知。一段扑蝶追逐的游戏，表现了一对同窗青梅竹马、两小无猜的友谊，并为结尾“化蝶”铺下了呼应之笔。离别时刻，祝英台将玉佩赠送给梁山伯。第二场：梁山伯和祝英台再次相会。祝英台已还女儿妆，梁山伯幡然醒悟。两人好舞翩翩，如胶似漆，定下了爱的情约。突然，音乐急骤地变化，预示了梁、祝“婚变”的不祥之兆。乌云滚滚，梁山伯与祝英台以大幅度、带着强度和力度的动作，表达他们内心的反抗和压抑，终于，在强大淫威的封建宗法礼教面前，他们无奈地分离，被拆散。第三场：梁山伯满怀悲愤殉情而死。祝英台得知内心悲痛不已。满怀的深情和巨大的激情，通过呼天抱地、如瀑布飞溅般的舞蹈展现出来。演员以跪步和双手捶地的动作，表现了人物痛不欲生的情感。“点步翻身”、“小蹦子”、跳跃、奔跑等动作作为富有表现力的外部形式，外化了发自祝英台内心的冲动和血与泪的呼唤。表现了祝英台追求幸福和自由的理想破灭后对封建礼教进行的宁死不屈的反抗。作者从音乐结构中得到启示，以乐章式的方式结构作品，并将音乐作品的内蕴转化为舞蹈艺术的形象，以概括性的语言交待情节，注重以饱满的激情，细致地刻划人物内心。在探索舞剧自身发展

的规律和特性方面具有一定的突破和创造性意义。

【东方红】中国现代大型音乐舞蹈史诗。为庆祝中华人民共和国成立 15 周年，在周恩来的倡议和指导下，集中了全国各方面的著名艺术家的集体智慧创作的。1964 年 10 月首演于北京人民大会堂。1965 年由北京电影制片厂、八一电影制片厂和中央新闻记录电影制片厂联合摄制成彩色宽银幕影片。《东方红》包括序曲、六场。序曲：葵花向太阳。一场：东方的曙光。二场：星火燎原。三场：万水千山。四场：抗日的烽火。五场：埋葬蒋家王朝。六场：中国人民站起来。音乐舞蹈史诗概括地表现了从中国共产党诞生，直到中华人民共和国成立的革命斗争历程。《东方红》继续发扬中国歌舞艺术的传统，以 18 段朗诵诗、歌曲 39 首、表演唱、舞蹈、歌舞等 35 个片断，37 个不同的场景，形成了一曲革命的颂歌。表现了中国人民在中国共产党领导下英勇斗争的革命精神。作品以恢弘的场面，磅礴的气势，集中表现了中国音乐和舞蹈艺术的成就。其中歌曲《东方红》、《北方吹来十月的风》、《工农兵联合起来》、《秋收起义》、《井冈山》、《红军想念毛泽东》、《情深谊长》、《长征》、《松花江上》、《到敌人后方去》、《游击队歌》、《二月里来》、《南泥湾》、《保卫黄河》、《团结就是力量》、《解放区的天》、《中国人民解放军占领南京》、《赞歌》、《没有共产党就没有新中国》、《毛主席，祝您万寿无疆》、《歌唱祖国》等。舞蹈：《葵花舞》、《飞夺泸定桥》、《艰苦岁月》等在群众中广为流传。朗诵诗更是作为艺术精品，为人民广为传颂。

【红色娘子军】中国现代芭蕾舞剧作品。1964 年由中央歌剧舞剧院芭蕾舞剧团首演。编导李承祥、王锡贤、蒋祖慧。作曲：吴祖强、

杜鸣心等。主要演员：白淑湘、刘庆棠、吴静姝等。舞美设计：马运洪、梁红洲。舞剧根据梁信同名电影剧本改编。舞剧表现了十年内战时期，发生在海南岛上的故事。全剧由六场次组成。序曲：“满腔仇恨，冲出虎口”。贫农女儿吴琼花身陷牢笼，遭受毒打，倔强的吴琼花深夜逃走。一场：“常青指路，奔向红区”。身心交瘁的吴琼花，昏倒在椰林深处，被洪常青所救，指引她奔向解放区之路。二场：“琼花控诉，参加红军”。吴琼花来到红军，在万里无云的晴空下飘扬着娘子军军旗，吴琼花激动万分，向亲人控诉了南霸天的罪恶，群情激奋。三场：“里应外合，夜袭匪巢”。洪常青化妆打进南府，吴琼花看到南霸天，急于报仇，开枪破坏了行动计划。四场：“党育英雄、军民一家”。在党代表和连长的帮助下，吴琼花懂得了“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己”的真理。五场：“山口阻击，英勇杀敌”。一场战斗中，娘子军连英勇奋战，洪常青被捕牺牲。过场：“排山倒海、乘胜追击”。六场：“踏着先烈的血迹前进！前进！”舞剧运用芭蕾舞剧的形式，塑造了琼花和洪常青两个英雄人物的形象。成功地表现了一个普通的女奴如何成长为一个无产阶级革命战士的成长过程和思想转变。舞剧运用了大量的中国古典舞的动作和技巧，运用了黎族舞的舞蹈语言形式，以及戏曲舞蹈的翻滚扑跌等技术，符合内容和人物表现需要。舞剧中的“射击舞”、“投弹舞”、“大刀舞”等均具有浓郁的生活气息。舞剧对芭蕾艺术民族化的探索，在中国舞剧史上产生了重大的影响。

【洗衣歌】中国现代舞蹈作品。编导：李俊琛。作曲罗念一。作词：朱流、董荣。1964年由西藏军区歌舞团首演，同年荣获中国人民解放军第三届文艺会演优秀作品奖。分“前奏”，“天空升起金色

的太阳”，“炊事班长舞”，“洗衣歌”，“追赶班长”等段落。舞剧表现的内容是：1960年夏天，驻藏部队某部营房的小河边，一群藏族姑娘来到河边，看见解放军炊事班长也到河边洗衣服，大家准备帮他洗。但她们知道班长不会让她们洗，便躲藏起来，让小卓嘎伺机在班长身后把衣服偷走，但没有实现。机灵的小卓嘎突然假装脚扭了，大喊大叫要找妈妈，班长只好把要洗的衣服放在一边去找小卓嘎的妈妈。姑娘们趁机把衣服洗干净了。班长再回来时，发现上了当，于是悄悄地把姑娘的水桶装满了水给她们送回家。舞蹈将音乐、歌唱、道白融为一体，情绪欢快，气氛热烈。运用藏族舞的语言形式和生活动作紧密结合，创造了“泼水步”、“秧歌踩衣步”、“泼水转”、“荡衣服”、“双手搓衣”、“下坡”、“两边跳踩衣”、“捶衣”、“双脚跳踩衣”等动态形象，表现了藏族姑娘翻身解放后的喜悦心情和对解放军的热爱之情。进而揭示了军民鱼水般的深情。舞蹈作为优秀剧目曾在中国舞坛广为流传。

【白毛女】中国现代芭蕾舞剧作品。1965年由上海舞蹈学校首演。编导胡蓉蓉、傅艾棣、程代辉、林泱泱。作曲严金萱。舞美设计胡冠时、杜时象、朱士场、程漪芸等。主要演员蔡国英、凌桂明、孔令璋、董锡麟。根据同名歌剧改编。全剧共分8场。地主黄世仁在新年除夕，闯进杨白劳家中逼债，欲霸占喜儿，强迫杨白劳在卖身契上按下手印。杨白劳反抗，被活活打死。孤苦伶仃的喜儿落入虎口。喜儿在黄家受尽凌辱，不甘忍受逃出黄家。春去冬来，喜儿在深山中与风雪和野兽搏斗，顽强地活下去，等待着时机报仇雪恨。八路军解放了喜儿的家乡杨各庄。黄世仁和穆仁智仓惶逃跑，途中遇雨，躲进奶奶庙，恰逢喜儿奶奶庙取供品充饥，仇人相见，分外眼红，喜儿怒打黄世仁。赵大叔和王大春追捕黄

世仁，众人来到奶奶庙，发现了黄世仁的踪迹，众人追踪而下，王大春留下搜索，发现白毛女，尾随其来到山洞，情人相见，悲喜交加。太阳升起，霞光万道，喜儿走出山洞，回到解放了的家乡。八路军镇压了恶霸地主黄世仁。舞剧运用芭蕾舞剧的手段表现了地主阶级对农民的残酷压迫，反映了贫苦农民的反抗精神。舞剧在艺术创造上具有鲜明的民族特色。一场的“窗花舞”、“扎红头绳”，四场的喜儿独舞，五场的“大红枣儿甜又香”以及七场喜儿和大春的双人舞，都既发挥芭蕾舞技巧，运用芭蕾舞剧的独舞、双人舞、群舞等基本形式，又大量吸收了中国民族民间舞蹈和戏剧舞蹈的身段和韵律融于芭蕾动作语汇之中，使人物性格鲜明而有个性。

【丝路花雨】中国现代民族舞剧作品。1979年由甘肃省歌舞团首演。编导刘少雄、张强、朱江、许琪、晏建中。作曲韩中才、呼延、焦凯。舞美设计李明强、郝汉义、杨树云等。主演贺燕云、仲明华、李为明、吴鸿玉、张稷、贾士铭等。编剧：赵之恂。《丝路花雨》取材于古丝绸之路发生的故事，以中国大唐盛世为历史背景，颂赞了中外人民源远流长的友谊，颂赞了中国唐代的繁荣盛世。在艺术上则把闻名天下的敦煌壁画搬上了舞台，复活了唐代的舞蹈艺术。《丝路花雨》共有6场和1个序幕、尾声。古乐声中，两位飞天女神翱翔于天际，飞洒着朵朵花雨。三组六臂如意观音在香烟缭绕，芬芳四溢的佛坛上舞动。茫茫戈壁古道，驼铃声声，商队缓缓走过。风沙中，唐代画工神笔张救起垂危的波斯商人伊怒思，但爱女英娘却被强人窦虎抢走。英娘长大后在街头卖艺，伊怒思代神笔张赎回女儿。父女团聚，神笔张受命为莫高窟制画，受女儿英娘舞姿启示获得灵感，画出反弹琵琶使乐天。市曹欲强占

英娘，强征为官伎。为避免灾难，神笔张托伊怒思带英娘远走波斯。英娘在波斯、神笔张在莫高窟，父女相思，梦幻中在天宫相会。三年后，伊怒思奉命出使大唐携英娘回国。路遇市曹指使的窦虎抢劫波斯商队，神笔张烽燧点火报警，却被箭射中，血洒丝绸之路，伊怒思再次得救。敦煌二十七国联谊会上，英娘和伊怒思巧妙揭穿市曹阴谋陷害波使的罪行，大唐节度使下令斩除市曹与窦虎。从此，丝绸之路更加畅通。舞剧构思巧妙地将莫高窟壁画艺术与人物的命运联接在一起，使舞与画互相辉映。舞剧以浓郁的敦煌艺术风格，一扫舞剧艺术中觉见的陈旧之感。舞蹈将印度舞、波斯舞、中国古典舞和民间舞以及敦煌舞姿不露斧迹地结合在一起，在静动对比，刚柔相济之中创造了人物形象，揭示了人物性格。舞蹈动态中处处不失“S”形的基本韵律和体态，以扫腰、送胯、勾脚等基本动律形成独具特色的敦煌舞蹈语汇流派。舞剧作为 80 年代初最有影响的舞剧之一，为发展民族舞剧和民族舞蹈提供了新的语言样式。

【召树屯与喃木诺娜】中国现代民族舞剧作品。编剧刀国安。编导珠兰芳、刀学明等。作曲杨力、聂思聪、刀洪勇等。由云南省歌舞团演出。舞剧以傣家人人皆知的召树屯与孔雀公主的故事为蓝本改编。舞剧最早版本为 1957 年创作的《金湖边》片断。1963 年改为 5 场舞剧《召树屯》。1979 年修改后再度上演定名为《召树屯与喃木诺娜》。由杨丽萍、岸罕国、依纳罕等主演。舞蹈运用傣族民间舞蹈语言形式，表现了一个动人的故事：勐板加国王为王子召树屯选后，王子不满所有的应选姑娘。在金鹿的指引下，王子在金湖边看到孔雀国七公主喃木诺娜，两人一见钟情。在王子请求下，国王准婚并为其举行盛大的婚礼。婚礼正值高潮之际，忽

有将士来报敌国进犯，召树屯立即挂帅奔赴战场。奸臣西讷吉，一心想将女儿嫁给王子，对孔雀公主怀恨在心。乘机串通巫师向国王谎报王子阵亡，并诬陷是由孔雀公主召来的不祥，阴谋使国王处死公主。公主被迫展翅飞回孔雀国。王子凯旋班师，不见公主，历尽千辛万苦和磨难，追到孔雀国，最后以一段和孔雀公主在金湖边定情的舞蹈和孔雀公主再度重逢。通过七场浓郁的民族风格的舞蹈，歌颂了傣族人民对美好爱情的向往和追求。舞剧于1979年参加北京建国35周年献礼演出，荣获国务院颁发的优秀剧目奖和优秀表演奖。

【文成公主】中国现代民族舞剧作品。由中国歌剧舞剧院1979年首演。编剧唐满城、李正一、章民新。编导章民新、孙天路、曲荫生等。作曲石夫。舞美设计齐牧冬、铁扬等。主演陈爱莲、韩大明、方伯年、季锦武。舞剧共3幕6场及序幕尾声。舞剧表现的是文成公主远嫁吐蕃，汉藏和亲的历史故事。吐蕃和唐军作战，吐蕃胜，吐蕃英主松赞干布义释被俘唐将，并派宰相噶尔东赞赴长安向唐室求婚。在唐朝皇帝面前噶尔以松赞的折箭与哈达象征，表达吐蕃化干戈为玉帛的诚心，并使舞队中的文成公主因内心激动而动容，而认出了公主，从而战胜其他请婚使者，获太宗允婚。鲁莽的吐蕃大将怀疑噶尔私通大唐，半路中劫走御赐金印，将噶尔推下山崖。文成公主途经青海草原，受到草原人民的热烈欢迎。人们献上青稞美酒，文成回赠其良种农犁。松选远道前来迎接公主，幻想着文成公主如天仙踏彩虹而来。途中文成思念故乡，严寒缺氧在日月山昏倒，护送使欲带队回朝。公主清醒后，想起自己的重任，毅然丢掉母亲赠给的日月镜，以示前往吐蕃的决心。松赞干布满怀喜悦与文成公主相见。赤登暗箭射公主未遂，噶尔未

死，向蕃主禀告原由，松赞大怒要处死赤登。文成公主说情赦免赤登，赤登感激不尽。松赞干布和文成公主情意绵绵，双双起舞。舞剧继续中国戏剧的优良传统，注重情节的曲折编织。以浓郁的中国古典舞、中国民间舞与中国佛教舞蹈的语言形式，创作了多姿多彩的唐代宫廷乐舞、藏区群众舞蹈。编排了文成公主离别前的独舞，以及松赞干布和文成公主相见的两段双人舞。在优美和谐的韵律中，表现了松赞与文成之间的爱慕之情，揭示了民族团结的深刻主题。

【希望】中国现代舞。男子独舞作品。编导王天保、华超。作曲秦运尉。由华超 1980 年首演，同年荣获全国第一届舞蹈比赛创作二等奖，表演一等奖，作曲三等奖。幕启，特写光打在一个只穿泳装的赤身裸体的人身上，他伸展双臂，扭曲着背部，颓烈倒下。他压抑地蜷屈着身躯，体内仿佛传出声声低呻。他收缩着腹部，痛苦地挣扎着，大幅度地波动着脊椎，表达了他的反抗。他向前伸展着手臂，表达内心的期望和渴望……。终于，天边露出一道鲜红的曙光。他奋然跃起，狂奔起来，连续地“倒踢紫金冠”，“单手撑地圈虎跳”，“绞抱背倒立接抱脸”，以及一连串的“双腿跪姿前桥”。表现出他和命运的顽强搏斗。舞蹈借鉴西方现代舞的表现形式、动作方法，运用人体的收缩和放松，脚的勾、绷，胸腰的波动，肌肉的张弛，脊椎的运动，表现了一个从茫然到痛苦、失望、绝望、挣扎、搏斗、希望等一系列的心理过程。抽象而概括地表现了人只有满怀希望才能真正拥有希望的哲理。舞蹈公演后，引起了强烈的反响。舞蹈的表现契合了粉碎“四人帮”以后中国人民振奋精神，摆脱昨日梦魇的心态。舞蹈采用赤足、赤膊的形象引起了人们的争议，但也引起了中国舞蹈界对人体肌肉表现力

的注意。舞蹈被认为是现代舞在当代中国产生的一个重要标志。

【祝福】中国现代民族芭蕾舞剧作品。中央芭蕾舞团 1981 年 6 月 27 日首演。编导蒋祖慧。作曲刘廷禹。编剧蒋祖慧、刘廷禹、陈敏凡、蒋维豪。主演郁蕾娣、武兆宁。舞剧根据鲁迅同名小说改编。舞剧从祥林嫂守寡，婆婆要将她卖了再嫁开始，表现了祥林嫂深夜逃走，在鲁四老爷家作女佣，后被婆家派人抢走，捆绑强逼成婚。几年后，憨厚质朴的丈夫贺老六受伤身亡，儿子阿毛又被狼叼走，遭受沉重打击的祥林嫂再度回到鲁四老爷家帮佣，却受到人们的冷落和鄙视。祥林嫂倾囊捐钱给菩萨却依然摆脱不了困境，在震天的鞭炮声中，在殷殷的祝福声中，祥林嫂消失在茫茫白雪之中。舞剧在创作中着力用芭蕾舞剧的形式塑造中国人的形象，并向感情深处开掘。将中国古典舞、民间舞的语言和芭蕾舞最大程度地结合起来，使人物形象既有中国人的性格特征，又不失芭蕾舞的风格特色。舞剧追求在原作基础上，实现运用舞蹈表现的发展。例如其中“三揭盖头”的戏剧情节的运用，淋漓尽致地揭示了人物悲剧情的悲运：在与贺老六的婚礼上，祥林嫂被人架进来，当一层、二层、三层盖头被揭去后，人们惊呆了，只见祥林嫂被捆绑着，头部包裹着绷带……。这一处理既不失原作精神又有戏剧化的处理。舞剧在运用独舞、双人舞揭示人物心理状态也有独到之处，在探索芭蕾舞剧民族化的道路上取得了成就。

【雷雨】中国现代民族芭蕾舞剧作品。根据曹禺同名话剧改编。编导胡蓉蓉、林心阁、杨晓敏。作曲叶纯纯。主演汪齐凤、杨新华、杜红玲。由中国上海芭蕾舞团 1981 年首演。主要剧情是：周家老爷周朴园年轻时曾爱上女仆侍萍，侍萍生下儿子周萍则被周家遗

弃。后侍萍嫁给鲁贵并生下鲁大海和四凤。多年后，长大成人的周萍和继母繁漪有了私情，周萍后来又和繁漪之子周冲同时爱上了在周家帮佣的四凤。侍萍为找女儿来到周家，认出周朴园，揭出了真相，绝望中四凤狂奔出去，雷雨中触电而死，周冲为救四凤也一命黄泉，周萍以枪自杀，繁漪疯狂……。舞剧在忠实原作的基础上，着力于人物的刻画，强调人物内心情感的外化。作者在三幕舞剧中以严谨的结构，流畅的舞蹈编排，通过独舞、双人舞、群舞有机地交织，表现了周、鲁两家八个人物之间各种尖锐的矛盾冲突，以及在这些矛盾冲突面前各自内心的活动。尤其是通过繁漪对周萍的变态的爱和对周朴园的恐惧和憎恨，表现四凤对周萍真挚的爱和爱情破灭的绝望，揭露了封建社会的黑暗、丑恶。舞剧以较强的艺术感染力在中国舞剧开拓芭蕾民族化的道路方面做出了积极的努力和贡献。

【仿唐乐舞】中国现代大型歌舞专题晚会。陕西省歌舞团1982年9月首演。总设计苏文、黎琦、陈增棠。总导演苏文、史亚南。编舞史亚南、王乃兴、张勇、大西、郭冰玲等。作曲陈增棠、安志顺、杨洁明等。舞美设计齐牧冬、安华。服装设计：李克瑜、毛飞。主演：郑凯、高范平、冯健雪、安志顺等。晚会根据现存唐代乐舞资料，进行艺术创造，再现唐代宫廷乐舞的盛况，宫廷生活面貌以及乐舞文化。其中主要作品有根据古代壁画的人体造型编排的表现宫女生活的三人舞《观鸟捕蝉》，运用传统的“傩舞”形式创造的假面舞《面具：金刚力士》，以古朴、雄壮的气势表现武士的力量和斗志。众人皆知的《剑器舞》，根据杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗词编排，表现了中国传统剑器技艺的精湛和高超。晚会还将唐代流传百年的名舞搬上舞台。自魏晋使流传于

中原的《白纻舞》，表现了中国舞蹈“长袖善舞”的优良传统。《霓裳羽衣舞》表现了唐代乐舞的最高技艺，在典雅、轻盈、飘逸婆娑的舞姿中带入仙境，表现佛教思想对唐人的深刻影响。由唐太宗李世民亲自参加创作，在当时威震四方的《破阵乐》，也由艺术家根据史料进行重创，表现了李世民创业的丰功伟绩，表现了大唐威威雄风。该作曾荣获陕西省文艺开拓一等奖，为挖掘中国传统文化，并使其发扬光大做出了较大的贡献，是中国舞坛 80 年代初、中期的“仿古热”中有影响的作品之一。

【绳波】中国现代舞三人舞作品。编导胡喜禄。1984 年由上海歌舞团首演。荣获 1984 年第二届华东六省一市会演创作一等奖。舞蹈共分 3 个舞段：“爱情与欢乐”、“冲突与矛盾”、“孤独者的呐喊”，舞蹈通过揭示父母之间，父母和孩子之间的关系，并以孩子的凄切的呐喊，向人们提出了一个深刻的社会伦理问题。舞蹈以象征、写意的手法，展现了父母由相爱到反目的情感分裂过程。舞蹈运用一根绳子构成多种象征体：绳子旋成圈从一方滚向另一方，传递的是父母之间爱情的涟漪；绳子缠身象征爱情的纽带；绳子甩起来一家三口跳，是一个和睦家庭的理想模式；突然，绳子剧烈地抖动，表现了父母内心的矛盾和冲突；绳子构成几何形，孩子挣扎在其中是新生命的孕育又是生活复杂的网，也是孩子在父母感情纠葛的裂痕形成的夹缝中生活的写照；最后象征母爱的洋娃娃挂在绳上摇曳，象征父爱的小皮球滚向观众，显现了孩子孤苦伶仃的遭遇。舞蹈追求现代艺术的抽象性和哲理性，探索舞蹈艺术在当今社会的丰富功能，将深刻的社会生活主题溶进生动的舞蹈形象之中，引发观众的深沈的思考，使舞蹈艺术具有叩人心弦的力量。舞蹈荣获 1986 年全国第二届舞蹈比赛创作三等奖。作曲

为潘国醒。舞美设计为沈长康。表演者为张海芳、耿涛、许平。

【新婚别】中国现代古典舞男女双人舞作品。由北京舞蹈学院李恒达、沈培艺 1985 年首演。编导：陈泽美、邱友仁。该作根据杜甫同名诗改编。荣获 1985 年中国舞桃李杯比赛优秀剧目奖。李恒达荣获古典舞男子表演第一名，沈培艺荣获古典舞女子第三名。1986 年第二届全国舞蹈比赛，该作的编导和演员均获一等奖。舞蹈以中国古典舞浓郁的韵味，细腻地塑造了一位新婚之夜便将奔赴战场的古代青年将领的形象以及他的深明大义的新娘的纯美形象，细致入微地传达了这对新人在生死离别之际的情感过程。帷幕拉开，红烛秉照的洞房中，端坐着典雅、秀美的新娘，但喜庆中则蕴含着一种潜在的压抑气氛。新郎到来，给新娘带来了喜悦，新婚夫妇情意绵绵。然而，不幸的消息接踵而来，五更雄鸡报晓便是新郎启程奔赴沙场之时，二人都沉浸在极度的悲伤之中。新娘无奈，拿起剑欲为新郎佩上又痛苦地将其摔在地上。但为了边关的安宁，为保卫家乡的父老乡亲，他们不得不把个人的欢悦和幸福放弃。主人公在分离的时刻，双双将婚礼的大红彩绸缠在一起，明誓彼此相爱之情和相恋之心。终于随着一声金鸡报晓，红绸断成两截，将士闯边关，带走了新娘的心，牵着一线不了情。舞蹈风格含蓄，动作流畅，在刚柔交织的动态形象中，在切切的哀怨和浓重的悲剧气氛中，揭示了古代青年将领为保家卫国，不惜舍弃亲情的高尚品质。

【雀之灵】中国现代民族舞蹈。女子独舞作品。编导：杨丽萍。作曲：张平生、王浦建。由杨丽萍 1986 年首演。同年荣获全国第二届舞蹈比赛创作一等奖，表演一等奖，作曲三等奖。迎着初升的

太阳，一只晶莹、洁白的孔雀亭亭玉立，跃然而出。杨丽萍以其修长的手指模拟出孔雀的头冠，一颤颤地向前，忽然，“孔雀”一个回头，用自己的嘴去梳理自己的羽毛。作者以维妙维肖地状物直观形象把人们带进了一个情感的和精神的世界。在舞蹈的历史上，孔雀的形象屡见不鲜，尤其是傣族舞。而杨丽萍的《雀之灵》则着力挖掘了人体手、腕、肘、臂、肩、胸、腰的表现力，通过这些部位在运动中微妙的节奏变化，使孔雀的高贵形态跃入观众视野，并在形似之中见神似，使人领略到一个典雅、高贵、纯洁的精灵，徜徉在大自然中，飘游在大森林中，畅饮在小溪边，翱翔在万里晴空。系着原野的土风。舞蹈运用傣族舞蹈的语言韵律，进行多方的变形、发展和创造，以奔放、挺拔、舒捷、浑雄的艺术形象，以富于现代气息的动感，使傣族民间舞获得新的生命和新的艺术品格。使人在观赏之中产生丰富的艺术联想，仿佛看到一位情感丰富而细腻的傣家少女，在大自然的怀抱中，在温暖的阳光下，幻想着明天，憧憬着未来。

【元宵夜】双人舞。艺术指导张继刚、王秀芳。编导向阳。舞美王录宝。表演者山西省群众艺术馆向阳、侯彩萍。首演于1986年山西省民间音乐舞蹈大奖赛。舞蹈采用“山西二人台”、“永济对秧歌”、“踢鼓子”民间舞蹈素材，吸取和融汇了这三个民间舞活泼、流畅的动律，形成了统一的艺术风格，生动地表现了一对恋人观灯时的喜悦之情。获1986年全国第二届民间音乐舞蹈比赛大奖。

【安塞腰鼓】男子群舞。陈永龙编导。郭世银作曲。表演者陈永龙等。首演于1986年第二届全国民间音乐舞蹈会演。舞蹈以欢快的情绪，铿锵的节奏，激越的鼓声，娴熟的技艺，生动形象地反映

了陕北高原人民的昂扬斗志及精神风貌，给人以“力”与“美”的艺术感染。1990年第十一届亚运会上450人的安塞腰鼓队，以精湛的表演，恢宏的气势，被誉为陕北民间舞蹈的艺术瑰宝。获1986年全国第二届民间音乐舞蹈比赛大奖。

【看秧歌】女子群舞。王秀芳编导。舞美：王录宝。刘德增作曲。表演者王金凤、贾小平等。由山西省歌舞剧院首演于1986年山西省首届民间艺术节。舞蹈表现了红火热闹的新春佳节，一群山村少女在灯会上观看秧歌戏的动人情景。演员坦荡、纯真、风趣还多少带点“野”味的表演在舞台上编织了一幅洋溢着生活美的画图。舞蹈自始至终呈现的不是高难度的技巧或精美的舞姿，而是充满生活气息的表演和造型。

【担鲜藕】女子三人舞。艺术指导洪云。于丽娟、罗浩泉编导。表演者潘煜清、尹爱媛、项卫萍。首演于1986年第二届全国民间音乐舞蹈会演。该舞蹈将苏北民间舞蹈《泰兴花鼓》和苏南民间舞蹈《渔篮花鼓》融为一体，又揉进秧歌舞步加以提炼变型发展，形成一种热烈欢快的节奏，形象地表现了担藕姑娘在赶市路上冒烈日、担鲜藕、摘荷叶、取水洒藕、欢乐起舞的劳动过程。集中地抒发了当代农民对美好生活的热爱、向往之情。获1986年全国第二届民间音乐舞蹈比赛一等奖。

【踏着硝烟的男儿女儿】中国现代军事题材双人舞蹈作品。由中国人民解放军前线歌舞团1986年首演。编导杨小玲、张震军。作曲秦运尉。舞美设计罗维怀、朱文琪等。由张震军、杨小玲表演。荣获1986年全国第二届舞蹈比赛编导一等奖、表演二等奖、作曲三

等奖、舞美设计综合设计奖。舞蹈通过战场上硝烟中一对男女青年军人瞬间命运的跌宕，展现其美好的心灵，表现他们对美好生活的渴望，从而歌颂高尚的人性美以及革命的英雄主义之美。幕启，一个女护士面对天幕立于平台之上，一对纤细的兰花指高高擎起一个钢盔，一个伤员双腿打开 160° ，一手反背支撑地面，一手伸向苍穹，昂首挺胸。概括地交待了人物，并暗示了人物的命运。伤员在挣扎，呼唤着生命女神。女护士匍匐在人体构成的坑道中，完成着自己的使命。伤员生命危在旦夕，女护士精疲力竭。焦土上一朵顽强生长的小花，燃起了他们对美好生活的向往和坚强地活下去的信念。伤员托举起女护士，女护士手举着小花，他们在捧着如花的生命，内心萌动着爱的涟漪。战争又一次打响了，他们平静而从容地面对新的战斗。女护士将自己身上唯一安全的东西——钢盔戴在受伤的伤员头上。男战士冲动地上前拉着护士的手欲吻又止，代之于一个庄严的军礼。他们压抑住自己的内心情感，为了祖国和人民义无反顾地走向硝烟深处。舞蹈准确地把握人物之间爱情与友谊之间若即若离的情感，使舞蹈表现含蓄，流动着诗意的美感。舞蹈作为 80 年代军事题材舞蹈的翘首之作，进一步突破了表现当代军人内心生活的封闭状态。在艺术语言提炼和创造上也提供了宝贵的经验。

【黄河儿女情】中国现代民族大型歌舞作品。编导张文秀、王秀芳、张继刚等。由山西省歌舞团首演于 1987 年底第五届华北音乐舞蹈节。歌舞由 26 首风格迥异，独具韵味的民歌组成，共分 3 大章。第一章《杨柳青》，由九首民歌组成，主要为劳动的歌舞，表现了黄河儿女们的生活风貌，勤劳勇敢、吃苦耐劳、乐观风趣的高尚情操。有抒情歌曲《一铺滩滩杨柳树》、《牧羊山歌》、《推船号

子》、《黄河情歌》；舞蹈《山铃》、《扁担歌》等。第二章《想亲亲》，由八首民歌组成的爱情歌舞。《送情郎》、《想亲亲》、《难活不过人想人》、《桃花红杏花白》等表达了高原儿女们质朴、纯真、执着和火热的恋情。第三章《闹元宵》，由《跑旱船》、《看秧歌》、《拜大年》、《挂红灯》等7首民间歌舞组成。表现了黄河儿女热爱生活，开朗豪放的性格。歌舞用传统民歌《三十里各三十里水》的曲调重新填词的歌曲《什么人留下这一首歌》作序，尾声再现《黄河水长流》的主题音乐，表现了我们民族的精神和文化，如滚滚黄河水，奔涌向前，永不止息地发展。歌舞中的优秀舞蹈片断后曾加以改编作为独立演出剧目。如《看秧歌》表现了一群农村姑娘元宵节看秧歌过程中的乐、好奇、憨、傻、痴等趣态，以“丑美”的风格，将汉民间舞的秧歌进行夸张、变形处理，开一种民间舞的新风。《送情郎》、《难活不过人想人》也是如此，把民间剪纸艺术和皮影艺术的传统和手段融进舞蹈，使人体的颈、肩、腰、胯、膝、肘等关节朝着不同方向扭动，形成或刚或柔的曲线和折线，在一种独特的人体艺术造型中揭示人物的情感。《黄河儿女情》的创作演出，是80年代民间舞创作的一次飞跃，它以浓郁的生活气息和真挚的情感氛围开拓了民间舞蹈多样化的新局面，歌舞对民间艺术的时代精神的探索对民间舞蹈的创新和发展产生了重大的影响。

【潮汐】中国现代舞集体舞作品。编导王玫。由广东舞蹈学校现代舞班学生于1988年首演。荣获1988年中国舞第二届桃李杯比赛优秀剧目奖，1989年文化部直属院团舞蹈比赛优秀剧目奖。《潮汐》原为电影《男人的世界》中的一首插曲。在舞蹈中，作者并无意表现“水”、“浪”以及月亮对地球作用的结果，即潮汐的运

动这一自然景观，而感兴趣于动作的神奇变化。编导抓住走、跪、跳这些人体运动的基本动机，使其在空间、时间、力度上以不同的方式呈现。她将动作不断地分解、组合、变换，像儿童搭积木般地叠积起来。作者认为在动作这个世界中，没有什么神奇的构想不会发生，在创作中她仿佛置身于一个未知的世界里，只看见有许多神经质地运动着的物体进入了一个圆形的轨道。编导采用现代舞的语言方式和表现方式，显示出作者“心中的潮汐”的面貌。作品以现代人人体的动态特征，以坚毅而充满尖锐的矛盾冲突的动态形象，显现了现代人的躁动不宁的心态，在多变的空间和节奏中，显现出现代人的意志和质感。该作被公推为中国现代舞的优秀代表作品。

【残春】中国现代舞蹈独舞作品。作者孙龙奎。音乐根据朝鲜族民歌改编。由北京舞蹈学院学生于晓雪于1988年首演，并荣获1988年第二届中国舞桃李杯比赛民间舞十佳演员第二名。同时作品获优秀剧目奖。“88年文化部直属艺术院团中青年舞蹈演员新作评比演出”再获优秀创作奖。作品在万籁静寂中拉开帷幕，黑漆般的舞台，一束光中一个躬屈着的身影缓慢地踏向前台。突然，一声沙哑而哀伤的歌声打破没寂，那个躬身的人体突然跃向空中，又骤然跌落在地面，痛苦地挣扎。在逐渐地动作和情绪向平静过渡之后，舞蹈变得跳跃和向上，充满着活力。舞蹈运用极富特色的朝鲜族舞蹈的语汇形式，运用人体极富表现力的张力，以舞蹈节奏间鲜明的对比，揭示了人类对生的渴望和对死亡规律不可逆转的无奈；表现了人对青春的赞颂，对失去美好年华的追悔，对时光流逝的痛苦和惋惜。舞蹈以尖锐的、充满矛盾冲突和对立的动态形象，反映了人类对生与死的最深刻而又最普遍的心理感受，它

以丰厚的哲理内涵和形式的强有力的张力直叩观众心扉。

【献给俺爹娘】中国现代民间舞蹈专题晚会。编导张继刚。作曲汪镇宁。作词赵大鸣、王稚安。舞美设计仁德、启亮、沙晓岚、宋立。1991年6月由北京舞蹈学院首演。晚会由：《生就的骨头长就的肉》、《间苗女》、《俺从黄河来》、《梦儿晾在绳绳上》、《女儿河》、《一个扭秧歌的》、《黄土黄》等十个舞蹈作品组成。其中《俺从黄河来》、《女儿河》创作演出于1989年。《献给俺爹娘》以沉郁、厚重的民族情感，以独具韵味的中国汉民间舞蹈的韵律和形式，深刻表现了生活在黄河流域这块土地之上人民的生活、情感和理想。《生就的骨头长就的肉》中粗犷的男子汉敲响了震天的大鼓和金钹，敲打出一个民族祖祖辈辈承传的灵与肉的碰撞。《俺从黄河来》运用鼓子秧歌那沉雄的律动，揭示着从黄河走来的这个民族不屈不挠的奋斗精神和生生不息的生命伟力。《间苗女》、《女儿河》都以细腻、柔美的旋律，揭示着中国的妇女俊俏、温馨的感觉，她们仿佛如一股股清泉，滋润着这片干裂的土地。《梦儿晾在绳绳上》是一幕生活的喜剧，在夸张的动态中，在幽默的气氛中，表现了青年男女火辣辣的爱情。《送情郎》、《走西口》则借鉴民间剪纸艺术和皮影戏的手法，对人物的动态大幅度地变形处理，在直角、曲线，带着楞角的节奏中，表现了男人女儿生离死别的痛苦和内心的呼喊。《好大的风》以人体动态形象，在空间组织成“碑林”和“深井”，营造了由封建宗法和礼教观念而形成的无形的压抑氛围。通过一对相爱的青年被一恶少强行拆散，女青年以死相抗，男青年亦殉情而亡，在悲剧的痛楚中引发人们的思考。《一个扭秧歌的人》透过描写一个老民间艺人惨死街头，揭示了民间艺人悲剧性的命运以及民间艺术的本质。晚会终曲《黄土

黄》中，人们欢腾雀跃，“胸鼓舞”拍出了人们心中的积郁，整个生命都沉浸在这狂舞顿踏之中。一个老农民，满脸老泪纵横，跪伏在台前，捧起一抔热土，飞飞扬扬地洒向天空，表现了人们和这块土地的血缘联系，表现了中国农民“有一把黄土就饿不死人”的信念，并透过这种表现，揭示一个民族对故土的眷恋，对生活的热爱以及生命不可战胜的伟力。舞蹈对民间广场艺术走向舞台，并用以表现深刻的思想内涵做出了积极的探索，在中国舞蹈界引起了强烈反响，并一度在评论界引发“张继刚热”现象。

【皇后喜剧芭蕾】西方古典芭蕾舞剧作品。西方古典芭蕾史上第一部完整的芭蕾舞剧。1581年10月15日由法国宫廷主持首演于巴黎近郊的枫丹白露。编导为著名的意大利小提琴家波若耶。故事选自希腊神话。共分3幕。表现的是女妖赛茜运用魔法诱捕了尤里西斯神，并把其部下都变成了野兽。众神联合起来战胜了女妖，扬善惩恶。在当时的历史背景下，作品表达了法王亨利三世企图平息各宗教集团间战争的良好愿望。该剧是法国皇后路易斯为庆祝胞妹玛佳莱出嫁而作，场面豪华、壮观，演出历时5个半小时，观众上万，总共耗资500万法郎。该剧第一次在一个明确的主题思想下结构舞剧，并将多种事件有机地连在一起构成故事情节的发展，为后来的戏剧（情节芭蕾）和浪漫芭蕾打下了良好的基础。动作语言设计上注重用人体几何构图表达人物思想。舞美设计上也显示了庞大的气势和豪华的设计。如巨型喷泉、潺潺流水、彩楼、花车以及花坛树木等。剧中还将朗诵诗词和道白融进舞剧，使舞剧的表现更加通俗易懂，表达深刻。虽然该剧还不能称为上乘之作，但仍作为世界第一幕芭蕾舞剧永载史册。

【吉赛尔】二幕古典芭蕾舞剧。圣·乔治、泰·戈捷、让·科拉利编剧。阿·亚当作曲。科拉利、朱·佩罗编舞。1841年6月28日法国巴黎歌剧院芭团首演。描写贵族伯爵阿尔贝特乔装平民，与纯情村女吉赛尔相爱，被看林人希拉利昂当众揭穿，吉赛尔因爱情梦破而疯，随即伤心而死。阿尔贝特与希拉利昂在墓地同遭鬼王和少女幽灵们的报复，前者因吉赛尔之魂的保护而逃生，后者疯狂舞蹈而死。阿尔贝特与吉赛尔身处生死两域，伤心永别。该剧问世后好评如潮。是世界各大芭团保留剧目，版本众多。其第二幕中的群舞和双人舞是经典之作。有深幽的意境、动人的情节、近于完美的舞蹈设计，被芭蕾史学家推为浪漫主义芭蕾的一个里程碑。扮演吉赛尔成为各国芭蕾女演员的艺术之梦。

【天鹅湖】四幕古典芭蕾舞剧。比基切夫、格里采尔编剧。朱列亚·列津格尔编舞。彼蒂帕、伊万诺夫重编。柴可夫斯基作曲。取材于德国中世纪的童话，描写奥杰塔公主被魔王用妖法变成了天鹅。她与王子齐格菲尔德邂逅相遇并一见钟情。经种种磨难，王子的爱冲破了妖法，公主还原人形，重返人间。柴可夫斯基1871年写出独幕剧的音乐，1876年完成全剧总谱。1877年3月4日莫斯科大剧院芭团首演，但因舞蹈形象设计不准确、与音乐形象脱节等原因而失败。1895年彼季帕和伊万诺夫重新编排，演出后轰动莫斯科。至今为世界各大芭团保留剧目，被誉为浪漫主义芭蕾的代表作。该剧音乐动人，形象优美，群舞和双人舞富于个性，堪称绝妙。其第二幕的双人舞、四小天鹅舞等均为经典之作。

【天鹅之死】芭蕾女子独舞。俄国舞蹈编导福金根据法国作曲家卡米尔·圣桑的大提琴独奏曲《天鹅》编创。该舞为新俄罗斯古典

芭蕾学派的经典作品。于1907年在俄国圣彼得堡贵族宫的一次音乐会上，由当时颇负盛名的芭蕾表演艺术家安娜·巴甫洛娃首次表演。舞蹈描绘一只濒临于死亡线上的天鹅，单身只影地在湖面上展开颤抖的双翅与死亡和命运搏斗，最后痛苦死去的情景。这个舞蹈是个芭蕾小品，它以与音乐珠联璧合的生动完美的舞蹈形象，征服了亿万观众的心。巴甫洛娃创造的天鹅形象自然而质朴，动作轻盈优雅而富有诗意。她的表演有一种飘逸超凡的气质，具有生动的感染力，为该舞增色不少。该舞自上演以来，近一个世纪久演不衰，成为世界上大多数芭蕾舞团的保留剧目。

【火鸟】由俄国舞蹈编导福金创作的1幕3场芭蕾舞剧。斯特拉文斯基作曲。于1910年由佳吉列夫芭蕾舞团在法国巴黎歌剧院首次上演。主要演员由卡尔萨文娜、福金、福金娜和布加科夫担任。舞剧《火鸟》改编于俄国民间传说，它描写了伊凡王子一次逮住了一只漂亮神奇的火鸟，这只美丽的火鸟哀求王子放掉它，同时答应王子送给他一根羽毛，将来无论他何时遇到灾难，只要拿出羽毛，火鸟就会赶来帮助。王子释放了这只火鸟。后来，王子爱上了被魔王禁锢的美丽公主，他拿出羽毛，召唤火鸟。火鸟如期而至。在火鸟的帮助下，他们与魔王展开了争斗。最后战胜了魔王，救出了公主。王子与公主从此结成幸福的伴侣。这一舞剧问世以后，深受好评，成为20世纪最为有名的芭蕾舞作品，至今仍被欧美舞团不断上演。目前世界上有几个《火鸟》的版本，其中李法尔为巴黎歌剧院（1954）、克兰科为斯图加特芭蕾舞团（1965）、贝雅为比利时20世纪芭蕾舞团（1980）和台特利为丹麦皇家芭蕾舞团（1982）排演的版本最为成功，并且各有千秋。

【牧神午后】俄国著名芭蕾舞演员尼金斯基编导创作的独幕芭蕾舞剧。德彪西作曲。1912年由佳吉列夫芭蕾舞团在法国巴黎香榭丽舍剧场首次上演。尼金斯基本人担任主演。剧情描述了在一个炎热的午后，牧神吹奏着长笛，与正要前往沐浴的宁芙女神们相遇，牧神爱上了其中的一位宁芙，当她们离去时，他深情地抚摸着她失落的披纱，若有所失。该舞首演时，由于编导舞蹈形式和动作上采用了大胆的表现手法，因而引起轩然大波，最初并不为观众所接受。尼金斯基是根据德彪西的同名前奏曲创作的舞蹈，而德彪西的音乐又是受到了梅拉美的诗的影响而谱写成的。后来，在时代的不断进步之下，该舞才获得了新生。有不同的版本相继问世，其中由李法尔和罗宾斯分别于1935和1953年改编的版本最受观众的承认和喜爱。

【春之祭】由俄国芭蕾舞家尼金斯基创作的2幕芭蕾舞剧。斯特拉文斯基作曲。由佳吉列夫芭蕾舞团于1913年在法国巴黎的香榭丽舍剧场首次上演。然而，由于它极其前卫的表现手法和怪异的音乐旋律，超越了当时观众的接受水平，致使首演遭到失败，结果只演了6场便无疾而终，匆匆收场。但由于它所拥有的十分深刻的内含，不断地唤起后来舞蹈家的灵感，因而，日后又不断地涌现出许多《春之祭》的舞蹈表演版本。遍及于世界各地的一些国际舞蹈大家如麦辛、维格曼、麦克米兰、卡沙特金与瓦西鲁夫、诺迈尔、台特利、贝雅和包希等人均用自己的理解和处理，完成了一次对于斯特拉文斯基音乐的再认识。虽然他们在表现手法上各有不同，编排上大异其趣，但所有编导都保留了原来的内容：在俄国原始社会的春之祭典上，将一位少女作为牺牲奉献给上天的众神。随着社会历史的进步和人们认识的改变，观众也越来越多

地理解、接受和欣赏这部震撼人心的舞蹈作品。

【斯巴达克斯】前苏联 4 幕 9 场大型芭蕾舞剧。由尼·沃尔科夫编剧，哈哈图良作曲，雅科勃松担任舞蹈编导。由列宁格勒基洛夫芭蕾舞团于 1956 年首次上演。马卡罗夫、祖勃科夫斯卡娅和谢列斯特担任剧中主要角色。舞剧根据同名小说改编，描述了古罗马奴隶起义的内容情节。古罗马奴隶领袖斯巴达克，号召奴隶起义推翻罗马统帅的残暴统治。后来，由于内讧使得起义失败。这个版本虽然有许多可取之处，比如不少地方处理得当，舞蹈性强，但却并没有被列入保留剧目之中。1958 年由莫伊塞耶夫为莫斯科大剧院排演的版本，同样没有成功。1968 年由格里戈罗维奇为大剧院重新排演了这部舞剧，主要角色由瓦西里耶夫、玛·里耶帕、马克西莫娃和季摩菲耶娃出任，维尔萨拉泽为舞剧设计舞台美术。舞剧问世后，赢得了广大观众的喜爱，并一举获得前苏联的国家大奖。目前，这个版本是世界上公认较为成功的一个。

【马赛曲】美国舞蹈家邓肯根据李尔 1792 年创作的歌曲编创的独舞作品。邓肯是世界现代舞先驱，她首先获得了世界上对于现代舞的承认，但最初不是在美国，而是在欧洲。她在短短的一生中创作了许多震撼人心的舞蹈作品，其中《马赛曲》是代表作。该舞于 1915 年在法国巴黎首次上演，由邓肯本人表演。幕启，一位身着红袍的舞者，巍然伫立，双眼注视着似乎正在逼近的敌军。由于敌人的猛烈进攻，她饱受打击与创伤，就在她的喉咙被敌人卡住的危急时刻，她深情地匍伏在地，新吻着浸透烈士鲜血的红旗。浸血的红旗给了她无穷的力量，随着一股抗争的决心，她奋力站了起来，只见她紧握双拳，扬起一面巨大的斗篷，在空中飞舞，像

是一面硕大的红旗猎猎作响，迎着敌人向前冲去。她奔跑着、呼唤着、哭泣着、鼓舞着，号召自己的同志快快挺起胸膛，拿起武器，走上战场。那无声的“呐喊”产生了如雷灌耳的声势，那充满力度的舞姿蕴含着必胜的信念……苦斗终于结束了，在音乐渐渐平息下来的时候，一尊不可战胜的女神雕像傲然挺立在前方。邓肯以自由奔放、充满激情的表演和进步的思想主张，深深地感动了欧洲观众的心，赢得了人们的喜爱和首肯。《马赛曲》是她最成功的作品之一。

【婚礼】西方芭蕾舞作品。又称舞蹈声乐套曲。音乐及歌词伊戈尔·斯特拉文斯基。编舞布隆尼斯拉娃·尼金斯卡娅。布景及服装娜塔丽·冈察罗娃。由佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团1923年6月首演于巴黎。主演：菲丽雅·杜布洛夫斯卡娅、列昂·沃伊奇科夫斯基。《婚礼》音乐是斯特拉文斯基写的，由四位钢琴家、一组歌手和打击乐伴奏演奏、演唱的音乐。斯特拉文斯基的音乐描述了古代俄罗斯农民结婚的仪式和风俗人情。全剧共四场：第一场：新娘祝福式—梳妆。在新娘的歌声中启幕，新娘被母亲和女友们簇拥着，她被即将离开父母感到伤心，对陌生的新郎和今后的生活感到害怕。女友们劝慰她，并祈祷上帝赐福予她。第二场：新郎祝福式—新郎家中。父亲和朋友们为新郎做准备。双双父母都为即将失去孩子而伤心。第三场：新娘出阁—婚礼。新郎前往教堂，在这里他迎接自己的新娘，并举行了婚礼，新人接受大家的祝福，父母们伤心不已。来宾中一对年长的夫妇为新人焐被窝，双方的父母坐在洞房通道的门边，新郎进洞房后向妻子表达爱恋。尼仁斯卡是天才舞蹈家尼京斯基的妹妹，1921年受聘为佳吉列夫芭蕾舞团的首席编导，该作为她的代表作之一。舞剧采用伴唱和舞蹈

同台的方式，歌手在台上唱歌，舞蹈者根据歌词的内容跳着不同的舞蹈。具有芭蕾和民歌紧密结合的特点。尼仁斯卡根据音乐韵律强的特点，注重造型的几何构成。并且反对舞蹈过分地表现形式，注重内容表现。和情绪变化，并在编舞中探索扩大舞蹈语汇的途径，较好地表现了音乐的内容和精神，率直地再现了一个农民的世界。1965年3月，由杰罗姆·罗宾斯编舞的著名版本产生，由美国芭蕾舞剧团在纽约首演。

【悲歌】西方现代舞独舞作品。编舞：玛莎·格雷姆，由格雷姆1930年首演于纽约。该作是美国最著名的现代舞大师格雷姆的早期作品。在这个时期，她的作品主要在于表现现代人与社会的疏离，《悲歌》便是此期的代表作品之一。整个舞蹈由女演员坐在一个板凳上，从头到脚都由一块弹力黑布紧裹着，只露出面部、手掌，使肤色和黑布形成鲜明的色彩对比，给人以强烈的印象。舞蹈运用人体在黑布内的挣扎、抗争，表现出人物深受的压抑；以人体不断地摆动和平衡展示人的心态的波动；以双手的紧握，膝部直角弯曲地抬起，和臂膀的张扬和肌肉的收缩和背部的凸凹揭示人物内心的悲哀和痛苦。然而最终她对悲剧的命运并不屈服。玛莎·格雷姆所代表的现代派舞蹈艺术，崛起于二次世界大战期间，战争对人类的毁灭，资本主义经济危机以及这些带来的人类精神受到的沉重的打击，对舞蹈表现生活提出了新的要求，因而玛莎·格雷姆将舞蹈的视线转入人的内心。她欲要把人的内心，人内心的矛盾冲突以及人类灵魂丑恶的一面揭露出来。因此，格雷姆一反传统舞蹈美学睡美人般的线条，而以充满尖锐的棱角和高度能量的动作来揭露现代人被掩盖了的内心现实。《悲歌》便是作者以高度的艺术抽象能力和天才的想象力，对现代人生活与内心所做

的独到的注释。作为作品本身，不仅表现了世界大战中失去亲人后，一个母亲的痛苦，也表现妇女对身心受到束缚的反抗，并且宣告了编舞者对僵化的艺术的形式和表现的勇敢的叛逆。

【小夜曲】美国舞蹈编导巴兰钦根据俄国作曲家柴可夫斯基的《弦乐 C 大调小夜曲》创作的无情节芭蕾舞。1934 年由美国芭蕾舞学校学员演出团在纽约首次上演。巴兰钦是世界闻名的现代芭蕾的实践家，他善于捕捉来自于音乐的灵感，因而，他编的舞蹈作品有着极强的音乐性，《小夜曲》就是其中的佼佼者。舞蹈按乐曲的格式共分为 4 个部分。第一乐章：在深沉的管弦乐声中启幕，柔和的月光下，一群姑娘呈十字交叉队形，当灯光转亮时她们随着轻快的音乐分组翩翩起舞。一个少女的独舞，群舞围成圆圈，又一个少女上场，一位男青年向她走去，众女友退场。第二乐章：在抒情的圆舞曲声中，少女和青年欢快地舞蹈着。第三乐章：宁静的乐声中，5 个姑娘静静地坐着。俄罗斯音乐声起，她们起立欢舞。一青年奔上与一少女对舞，音乐逐渐结束，人群离去，少女一人孤独地倒在地上。第四乐章：一姑娘带来一少年将跌倒的少女扶起，三人一起舞蹈。在姑娘的要求下，少年同她离去，少女在绝望中死去。三个青年默默地将她扛起，下场。《小夜曲》是巴兰钦在自己课堂训练组合的基础上加工而成的。问世后，受到观众的喜爱。

【绿色桌子】德国现代舞蹈家科特·尤斯于 20 世纪 30 年代创作的一部以革新精神为特色的芭蕾舞剧。作者是“现代舞蹈理论之父”拉班的学生，在创作上努力实践着拉班的理论主张，并同时探索着自己的舞蹈表现之路。《绿色桌子》选择当时人们颇为关心

的世界和平的问题作为表现的对象，反映了当时世界人民的普遍心态。尤斯在这个舞剧中，大胆运用拉班的创作理论，将芭蕾多年形成的脚尖技术置之一旁，代之以夸张的形式，用象征和虚实结合等手法，塑造了死神、战神、母亲、战士以及绅士、奸商等各具艺术特色和个性的形象，对帝国主义战争狂人进行了辛辣的讽刺和无情的鞭挞。《绿色桌子》全剧共分8场。首场幕启时，一张又大又长的绿色桌子矗立在舞台中央，两边围着一群头戴奇异面具、身穿黑色绅士礼服、手戴“洁白”手套、以“和平使者”面貌出现的外交官们，他们忽而运用夸张的生活动作，忽而做出丑化的哑剧运态，表现他们在开会议事，他们不停地动作，好像会议越来越热闹，争吵越来越激烈。忽然间，一声枪响，舞台上一切骤然静止，战争随之开始了……这时，场上出现战神的狰狞面目，士兵们被迫告别亲人，难民们东躲西逃，资本家操纵战争从中渔利，人民受苦受难。结尾时又回到开幕时的场景，“和平使者”们依然争吵不休，枪声又起……该舞剧以反法西斯主义的内容和新颖的舞蹈形式，在西方舞蹈界引起轰动，1937年在巴黎舞蹈编导比赛中获得头奖，被公认为30年代欧洲表现主义现代舞流派的上乘之作。

【罗密欧与朱丽叶】由前苏联艺术家比奥特罗夫斯基、普罗科菲耶夫和拉甫罗夫斯基共同编剧创作的3幕13场大型芭蕾舞剧。普罗科菲耶夫作曲。拉甫罗夫斯基担任舞蹈编导。由列宁格勒基洛夫芭蕾舞团于1940年首次上演，乌兰诺娃和谢尔盖耶夫担任主要演员。剧情是根据莎士比亚的同名悲剧改编而来的，该舞剧成为前苏联戏剧芭蕾的代表作之一。舞剧着重描写了罗密欧与朱丽叶的极其感人的爱情故事，以及由此而生发的曲折过程，努力突出了

爱情的力量。由于编导表现精到，演员表演真挚，加之故事动人，该舞剧问世后的确打动了观众的心，成为一部出色的保留剧目，流传到世界许多地区。后来，世界上一些著名的芭蕾编导纷纷创作了自己的版本，如克兰科、麦克米兰为德国和英国的舞团所排的版本等等。贝雅采用现代芭蕾的手法，也改编了此剧。前苏联的格里戈罗维奇则是恢复了过去删节了的音乐段落，于1979年在莫斯科大剧院复排了此剧，成为较成熟的一个版本。由于该舞剧音乐写得出色，也成为世界音乐舞台上经常上演的曲目。

【宝石花】前苏联艺术家普罗科菲耶娃、拉甫罗夫斯基和格里戈罗维奇共同编剧创作的3幕8场芭蕾舞剧。普罗科菲耶夫作曲。格里戈罗维奇担任舞蹈编导。由前列宁格勒基洛夫芭蕾舞团于1957年首次上演。主要演员由科尔帕科娃、奥西宾科和格里波夫担任。舞剧根据巴若夫收集的乌拉尔传说《孔雀蓝宝石箱》改编而成。剧情叙述了一位叫达尼拉的巧匠，为了探求孔雀蓝宝石的奥秘，为了把美带给人民，进入铜山探宝，在战胜了铜山公主的威胁利诱之后，终于凯旋而归。与此同时，他的未婚妻卡切琳娜为了躲避管家的纠缠和威逼，毅然进山寻找达尼拉。最后，这对恋人冲破险阻，终于重逢。全剧在达尼拉将宝石制成精美绝伦的宝石花瓶之后结束。《宝石花》是在前苏联发展起来的交响芭蕾的奠基之作，编导格里戈罗维奇推出这部作品后，名声大震，成为国际瞩目的编导名家。此后，他于1962年分别为莫斯科大剧院和瑞典皇家芭蕾舞团排练上演了这部作品。

【奥涅金】英国舞蹈编导约翰·克兰科创作的3幕6场芭蕾舞剧。舞剧音乐采用柴可夫斯基的乐曲，并由斯托茨茨改编和配器。剧

情根据普希金同名长诗的主要情节，采用舞蹈的手段，在表现手法上进行了新颖别致的处理，使人物个性更加突出凸现，情感更加细腻感人，戏剧冲突清晰可辨，动作风格鲜明可感。该舞剧被一致认为是克兰科的代表作。克兰科后来又分别为慕尼黑市歌剧院和瑞典皇家芭蕾舞团排练上演了这部作品。此外，像澳大利亚芭蕾舞团和加拿大国家芭蕾舞团也由不同的编导排练，上演了该作，并成为保留剧目。

【乡村一月】西方芭蕾舞剧作品。根据屠格涅夫同名话剧改编。采用肖邦音乐伴奏。编舞：弗兰德里克·阿什顿。1976年在伦敦首演。阿什顿选用原作最富戏剧性的情节，进行重组结构，深入地揭示了人物的情感和内心的矛盾冲突。舞剧大意是：雅斯拉耶夫的庄园里，雅斯拉耶夫在看书，他的妻子彼得洛芙娜坐在长沙发上，身边坐着她的爱慕者拉基丁。儿子柯里亚在做作业，少女薇拉在弹钢琴。柯里亚的家庭教师别里亚耶夫到来，在这个家庭掀起了一场风波：彼德洛芙娜和受她监护的少女同时爱上了这位年青的家庭教师。薇拉寻找机会向别里亚耶夫表达了自己对他的爱慕，但遭到了温和的拒绝。彼德洛芙娜由于妒忌而打了薇拉耳光。家庭教师暗中迷恋彼德洛芙娜，两人终于失去控制，互诉衷情。薇拉妒火中烧，大吵大闹。在拉基丁的劝阻下，别里亚耶夫离开雅斯拉耶夫家住宅，但又怅然转回，把夫人刚才送给他的玫瑰花放在她的脚边，吻了吻她的裙裾，转身离去。彼德洛芙娜手拿着玫瑰花怅然若失。阿什顿以天才的编舞能力和艺术想像力，充分施展他的独舞与双人舞方面的编排技巧，揭示出人物之间的感情变化和错综复杂的矛盾纠葛。阿什顿十分巧妙地选择音乐，并以舞蹈与音乐相结合，鲜明地塑造了人物个性，如雅斯拉耶夫的忙乱；

别里亚耶夫的温和与多情；彼德洛芙娜的内心慌乱和矛盾。该作成为西方古典芭蕾的优秀代表作品之一，在世界舞坛产生较大的影响。

【梅亚林】英国芭蕾舞编导麦克米兰创作的3幕芭蕾舞剧。李斯特作曲。由英国皇家芭蕾舞团于1978年首次上演。沃尔和西摩担任主要演员。舞蹈取材于19世纪欧洲皇族历史真实故事，奥匈帝国王储鲁道夫出于政治原因，必须违背自己的意愿与欧洲的一位公主结婚，他因此而十分苦闷。这时他遇到年仅17岁的玛丽·维特色拉，不觉深深为其吸引。两人秘密地来到打猎的行宫梅亚林。但最后鲁道夫在精神和肉体都面临崩溃的境况下，开枪杀死玛丽之后自杀。编导以现实主义的创作精神，努力打破芭蕾表现神话的传统，以认真严谨的创作态度，集4年创作和1年排练的全部时间，终于把这部以刻画人物为主要特色的芭蕾舞剧推上舞台，并以成功地刻画了鲁道夫这个人物的心理过程，而得到了评论家和大众的好评。

著作·刊物

【舞赋】汉代舞蹈的文学性记录。东汉傅毅（76—83）撰。全文约1500字。通过对一场宫廷宴乐歌舞过程的全面描绘，生动记载了当时女乐歌舞的表演风格、程序、动作特点，在文中概括地点出“阴阳相和”“与志迁化”“明诗表指”等古代舞蹈美学思想，反映了汉魏间宫廷女乐已形成的舞蹈审美规律，是中国古代舞蹈文化

发展史上珍贵的文字资料之一。

【新舞蹈艺术概论】舞蹈理论专著。吴晓邦著。生活·读书·新知三联书店 1950 年 5 月出版，前后共 4 次出版。中国戏剧出版社 1982 年 11 月修订重新出版。三联书店版分 8 章表述了作者对五四运动以后新舞蹈艺术的理论分析和动作教程。分为：论新舞蹈的方法，舞蹈美和舞蹈思想，舞蹈和其他各艺术的关系，舞蹈艺术的三大要素，新舞蹈的创作问题，组织创作运动中的经验，新舞蹈艺术的初步技术教程，中国舞蹈艺术发展简史。全书理论观点鲜明，结合实际，十分注意对舞蹈创作经验、创作方法、舞蹈训练教材的整理和叙述，具有独特的理论性和实践性。书中对中国舞蹈史的发展做了简要概述。中国戏剧出版社的修订新版，分 9 章。某些章节之名有所变动、增删，书中第五章“呼吸、动作、想象”为原版所没有。原第七章更名为“现代舞蹈的基本技术和理论”。隆荫培参与了新本的修订出版工作。新版书 156 千字，集中了吴晓邦建国后对舞蹈艺术的思考和创作体会，理论性更加突出，创作技法问题相应减少，对创作中的重要理论有突出论述。是为中国舞蹈史上的第一本概论，受到舞蹈工作者和其他艺术界人们的高度重视和好评。

【舞蹈通论】舞蹈理论专著。何志浩著。台湾华冈出版社 1960 年 3 月出版。该书是大学舞蹈专业的舞蹈理论教材。该书从舞蹈名称解释开始，论述了舞蹈的起源、形成、动作、类别、历史变迁、古典传统的音乐与舞蹈、文舞与武舞、京剧舞蹈、历代舞姿、雅舞、杂舞、现代舞、舞与美学与哲学种种问题。书中立论颇为大胆，广征博引，具有较强的知识性和资料性。文笔畅晓自然。论述中国

古代舞蹈时收入部分原始材料，并适当加入作者新创制的舞蹈歌词，使该书史、论并重，理性与感性并行。书末有结论一章，并为 4 首古舞曲填制新词。

【唐代舞蹈】舞蹈断代史专著。欧阳予倩主编。欧阳予倩、王克芬、孙景琛、董锡玖执笔。上海文艺出版社 1980 年 8 月出版，123 千字。书前有杨荫浏、吴晓邦对欧阳予倩的怀忆文章和阴法鲁的序言。书中有引言、唐代舞蹈总论、唐代舞蹈分述，后有结语和后记。该书由欧阳予倩 1958 年完成初稿，开创中国舞史研究之先河，继而由几人合著而成，引征资料广博而精确，立论有据，对唐代著名舞蹈的叙述尤见功力。采用图文并茂的形式在书前有彩图 8 张，黑白图片 25 幅。详细地阐述了中国古代舞蹈史高峰时期——唐代舞蹈的繁荣及成因。台湾兰亭书店 1985 年出版《中国舞蹈史二编两种》中收印该书。

【说舞】舞蹈理论文集。林怀民著。台湾远流出版事业股份有限公司 1981 年 4 月出版。该书收入作者在几年中关于《云门舞集》的几篇专述和为此书而写的专论，记述云门舞蹈团的成长过程，报导几位西方现代舞大师的艺术道路和成就，发表对西方现代舞作品的亲自观感，探索中国现代舞成长过程中涉及到的艺术观问题。该书广泛述说了作者的舞蹈艺术观点和奋斗经历，有作者自传的性质。书中有现代舞演出剧照、人物像 17 张。书后有两篇关于作者的评传，及云门舞蹈作品创作年表。

【中国舞蹈史话】舞蹈史论文集。常任侠著。上海文艺出版社 1983 年 10 月出版。全书分 24 个专题叙述中国古代舞蹈发展简史，多

取每朝代中有代表性的民间古典舞为题目，旁征博引，资料注释详细，论述精当。其中对唐代一些舞种的论述尤其详尽。宋代以后不列朝代，而以各民族的地方舞蹈为题立论。书前有彩色舞史图片 52 幅及图片说明。该书文稿中曾有一部分见于报刊。从立意到成书经 20 余年，凝聚了作者论舞史的诚心与学术成就。台北兰亭书店 1985 年出版《中国舞蹈史初编三种》，收印该书，并更名为《中国舞蹈史》，删去了原书中的一些段落。

【中国舞蹈史】舞蹈史专著。全书分 5 个分册，分别为孙景琛著的先秦部分；彭松著的秦汉魏晋南北朝部分；王克芬著的隋唐五代部分；董锡玖著的宋辽金西夏元部分；王克芬著的明清部分。由文化艺术出版社从 1983 年——1987 年历时 5 年出齐。该书是中华人民共和国成立以后所出版的第一部系统论述中国舞蹈史的专著。是集中国舞蹈史论界的专家学者们多年来潜心研究的成果。该书按中国历史断代，分述各个历史时期中国舞蹈的渊源、沿革和状况，并系统地介绍了当前舞蹈史界的重要研究成果。各分册均配有彩色资料图片数十幅，以图文并茂的形式向读者展示出中国古代舞蹈绚丽的光辉。

【中西舞蹈比较研究】舞蹈理论专著。高棣、李维著。台湾中华文化复兴运动推行委员会 1983 年出版。书中前言阐明中西舞蹈比较研究的范围、内容和方法。其后分 8 章展开：（1）中西舞蹈文化之背景；（2）中西舞蹈艺术之发展；（3）中西舞蹈形式之比较；（4）中西舞蹈动作原理之比较；（5）中西舞蹈动作之研究比较；（6）芭蕾之研究；（7）中华舞蹈之研究；（8）中西舞蹈之比较。书后附中、英文参考书目。该书规模宏大地展开中西舞蹈比较性研

究,广泛涉及中西文化背景、宇宙观念、人体观念、中西舞蹈史、舞蹈形式、动作原理与技巧等学术课题,对芭蕾舞和中国戏曲舞蹈做综合对比。该书在中西舞蹈比较专著上有独创性。

【中国舞蹈发展史】舞蹈史专著。王克芬著。上海人民出版社1989年10月出版。收入周谷城主编的中国文化史丛书之一种。前有彩色图片9张,黑白图片72张。正文分7章阐述了中国舞蹈从原始社会直至明清的发展历程。第一章记述原始舞蹈的起源、主要内容与社会功能。第二章记述奴隶制时代舞蹈的发展。第三章对东、西周时期的乐舞情况和乐舞理论作细致的介绍。第四章对舞蹈的广度、深度和高艺术水平加以论述,同时对舞蹈艺术在汉代取得的重大发展进行阐述。第五章记述三国、两晋、南北朝时代各民族乐舞大交流的情形及其历史影响。第六章以辉煌唐舞为题,记述了多种舞蹈所取得的艺术成就和审美价值。第七章论述封建社会后期中国舞蹈的发展道路和趋势。该书结构宏大,旁征博引,在丰富的文字和形象资料基础上,以细致的考证和分析研究工作为基础,阐明了中国古代舞蹈的发展历史。该书是作者潜心舞史研究30余年的心血结晶。填补了中国古代舞蹈史个人通史性研究工作的空白。

【舞论】印度古代文艺理论著作。婆罗多牟尼著。约成书于公元前前后。由诗体歌诀写成,内容涉及舞蹈、音乐、戏剧等艺术形式,是世界上较早全面论述“戏剧学”的古典论著。全书中有七章专论舞蹈,详细记录了印度古典舞的功能、性质、舞姿、结印(手势)及演出要求。所录资料极珍贵,立论反映了印度古典艺术的审美观。

【舞蹈概论】现代舞理论著作。约翰·马丁(1893—1985)著。第一版于1939年在纽约问世,至今四次再版。对西方特别是美国现代舞的历史、理论、动作技术、教育方法等方面进行全面考察和分析,论析了现代舞的典型作品和代表人物,对世人接受和欣赏现代舞起了重要作用。该书奠定了现代主义潮流中的现代舞之理论基础,被誉为最有代表性的现代舞之书。

【邓肯自传】舞蹈人物传记。美国伊莎多拉·邓肯著,英国伦敦维克多·高兰兹有限公司1930年出版,美国纽约利华莱特印刷公司1955年在美国出版。该书作者真实、生动地记述了她坎坷不平的生活道路,献身于舞蹈艺术事业所尝受到的欢乐与痛苦、奋斗与挫折。其率真的性格,细腻的感受,曲折的经历,艺术的成就,生活的甘苦,都以极其真诚坦荡的感情写出,该书有多种文字的译本,十分感人。1981年9月上海文艺出版社出版了朱立人、刘梦奎的中译本。书中并加有译者注释。中译本中附图版15张。出版后在国内广为流传。

【舞剧与古典舞蹈】舞蹈专著。日本芦原英子原著,作者全面论述了芭蕾舞剧的发展历史和现状,点明古典芭蕾的动作原理,详细介绍和分析了古典芭蕾的舞蹈技法,分析了芭蕾舞剧的形式结构和相应的音乐、舞美的技术要求。将动作技法与艺术原理结合而立论。书中附有各种图版100余张。该本李哲详全文译成中文,于1982年由台北全音乐谱出版社出版。

【舞蹈和舞剧书信集】外国舞蹈理论专著。法国让—乔治·诺维尔

著,该书收集了作者关于舞蹈和舞剧创作问题的 15 封信,系统阐明了他作为情节芭蕾舞的创始人所主张的现实主义舞蹈理论。在欧洲舞蹈史上占有重要地位,对以后舞蹈的发展有较大的影响。该书已由管震湖、李胥森合作译成中文,并由上海文艺出版社于 1982 年 5 月出版。该书出版后对中国的文艺思想史和舞蹈史有较大影响。

【舞蹈】舞蹈艺术普及性双月刊。1958 年创刊。其前身为《舞蹈通讯》。1966 年前由中国舞蹈工作者协会出版,陆静任主编。1966 年至 1976 年间停刊。1976 年 3 月重新创刊,由人民音乐出版社出版,舞蹈编辑委员会编辑。游惠海任主编。1980 年起由舞蹈杂志社出版。1986 年元月改为月刊,1990 年起重新恢复为双月刊。1986 年第 9 期起由王曼力任主编,胡克为副主编。该刊 16 开本,每期约 13.5 万字。采用多种栏目化,主要有舞蹈家论坛、新作评介、国际交往、人物志、散论漫笔、专栏作家、当代舞蹈思潮、教学探究、民族民俗、时事报导、作品场记等。读者对象为舞蹈创作与演出人员,舞蹈艺术爱好者。注重理论联系实际,文字浅显,图文并茂,有彩色插页。该刊自创办以来,反映了中国当代舞蹈艺术发展史上的重大问题和变化轨迹,联系了广大读者。使舞蹈艺术在群众中普及,起了较大的作用。

【舞蹈论丛】舞蹈理论刊物。舞蹈编辑部编辑。16 开,每期约 18 万字。1980 年创刊,1990 年停刊,共出 39 辑。1980 年起由中国戏剧出版社出版。1985 年第三辑起由舞蹈杂志社出版。1990 年第一辑起由中国舞蹈出版社出版。叶宁任主编。该刊注重理论联系实际,对舞蹈美学、舞蹈史、外国舞蹈有较高认识,曾发表过大

量论文,影响较大。设置的主要栏目有:舞蹈美学、古代舞蹈、民间舞蹈、外国舞蹈、芭蕾舞、舞蹈与音乐、舞蹈与戏剧、舞蹈评论、中外舞蹈交流等。该刊注意版面设计,每期均有彩色插图。在国内舞蹈理论界有广泛读者。

【舞蹈艺术】舞蹈史论研究的学术性刊物。文化艺术出版社出版。1980年创办时为丛刊,不定期出版。吴晓邦任主编。1980年出版二期,16开,每期约14万字。1981年至198年出版三期,改为32开,各期约为17、19、23万字。1984年起定为季刊,面向全国公开发行,逐渐成为有全国影响的理论刊物。1987年资华筠继任主编。1989年第四期之前为多栏目综合性刊物,主要栏目有理论研究、创作与评论、舞蹈史、外国舞蹈、民族民间舞、教学探讨、资料汇编、大事年表等。1990年第一期起改为专题性季刊。已出版的专辑有《中国舞剧史纲》、《中国舞蹈四十年》、《中华舞蹈史比较研究》、《外国舞蹈译文选》等。该刊着重于中外舞蹈历史、舞蹈基础理论的研究,强调结合当代艺术实践的重大问题提出理论分析与阐释,经常发表全国各地学者的论文,同时注重对中国民族民间舞的调查研究,给予外国舞蹈史论译文以相当的篇幅。该刊侧重理论探讨,是国内唯一的有权威性的舞蹈学术刊物。