

学校代码: 10200

研究生学号: 2016101121

分类号: G70

密 级: 无



东北师范大学

硕士学位论文

舞剧《铜雀伎》创作研究

Research on the Creation of the Dance Drama

"Sorrows of Tongque Stage"

作者: 刘奕杉

指导教师: 刘炼 教授

一级学科: 音乐与舞蹈学

二级学科: 舞蹈学

研究方向: 舞蹈创作与理论研究

学位类型: 学术硕士

东北师范大学学位评定委员会

2019年5月

东北师范大学

硕士、博士研究生学位论文检测终稿确认单

根据《东北师范大学研究生学位论文检测办法》规定，我校硕士、博士研究生通过论文答辩后，须对其学位论文进行学术不端行为检测，检测结果将作为是否授予学位的重要依据。提交中国知网硕士、博士论文数据库的学位论文也将以此版本为准。

申请学位的研究生及指导教师郑重承诺：提交检测的学位论文为最终版本，学位论文一经检测，不得以任何理由更换检测论文。

学生签名：刘夏林

指导教师签名：肖峰

2019 年 5 月 26 日

2019 年 5 月 27 日

独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下独立进行研究工作所取得的成果。据我所知，除了特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。对本人的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：刘彦利 日期：2019.5.26

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编本学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：刘彦利 指导教师签名：刘彦利
日 期：2019.5.26 日 期：2019.5.27

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：_____

电话：_____

通讯地址：_____

邮编：_____

摘 要

《铜雀伎》是孙颖先生在对古代社会的文化、哲学、宗教、艺术、礼法等多个方面进行深入了解与探索后创作的首部舞剧作品。20世纪80年代,《铜雀伎》以独有的语言特色和宏放大气的汉代风格亮相于世人眼前给观众留下深刻的印象。2009年,经由孙颖先生及他所带领的汉唐古典舞教学团队的重新编排,舞剧《铜雀伎》在北京保利剧院再次上演。此次上演,在人物设置、情节结构、舞蹈语言运用方面较首演版相比具有较大的突破。

本文拟从主题、人物、动作、风格等角度对《铜雀伎》(2009年)的创作进行全面分析,从而阐述《铜雀伎》对于舞剧创作、舞蹈表演、舞蹈教学的意义。

首先,通过对作品的时代背景、创作过程、故事情节的分析揭示该剧对古代舞蹈先辈的缅怀之情和对封建社会等级制度的批判与反思的主题思想。

第二,通过对作品戏剧结构以及人物角色的分析,总结其“合”、“离”、“聚”、“散”的故事结构和“一往情深”、“无尽等待”的男、女主人公人物形象。

第三,通过对作品中使用的舞蹈类型和舞蹈姿态的分析,展现出作品中对汉代特定舞蹈的“复现”。

第四,通过对作品整体艺术风格的分析,总结其具有的汉代风格和悲剧风格的特点。

最后,结合上述研究分析,进而阐述《铜雀伎》作为孙颖先生理论与实践创作的承接之作,不仅标志着汉唐古典舞形态至艺术风格的逐步确立同时具有对中国汉唐古典舞理论及教材的应用进行检验的价值意义。

关键词: 铜雀伎; 舞剧; 创作研究

Abstract

"*Sorrows of Tongque Stage*" is the first dance drama created by Mr. Sun Ying after deep understanding and exploration of the ancient society's culture, philosophy, religion, art, etiquette and other aspects.

In the 1980s, the "*Sorrows of Tongque Stage*" appeared in the very specific and unique dance language, which left a deep impression to the audience. In 2009, Mr. Sun Ying re-choreography this piece with Tang Dynasties classical dance teaching team. The dance drama "*Sorrows of Tongque Stage*" was represented at the Poly Theatre in Beijing during this year. This performance has a re-organize characters, plot structure, and dance language compare to the premiere version.

This thesis focuses on analyze the creative characteristics of "*Sorrows of Tongque Stage*" (2009) from the perspectives of theme, structure, characters, and contribution to dance education.

First of all, this performance reveals the memory of the predecessor and reflect the feudal social hierarchy through analysis of the social background, creation process and origin story.

Secondly, through the analysis of the drama structure and the characters of the works, sum up the story structure of "combination", "disengagement", "poly", "scatter" and the image of the heroine and heroine of "a deep love" and "endless waiting".

Thirdly, this piece represents the very specific Han Dynasty dance by analyzing the dance classify and positions.

Fourth, through the analysis of the overall artistic style of the work, summed up the Han Dynasty style of its grand magnifying and its tragic aesthetic style.

Finally, combining the above research and analysis, and then expounding the "*Sorrows of Tongque Stage*" as the inheritance of Mr. Sun Ying's theory and practice, it is not only marks the gradual establishment of the classical dance form to the artistic style of Han and Tang Dynasties, but also has the theory of Chinese Han and Tang Dynasties classical dance. The value of the application of the textbook to test the value.

Keywords: *Sorrows of Tongque Stage* ; dance drama; creative research

目 录

摘 要.....	I
Abstract	II
目 录.....	III
绪 论.....	1
一、研究问题.....	1
二、研究现状.....	1
第一章 《铜雀伎》的创作思路及主题思想.....	5
第一节 创作背景及创作思路.....	6
一、创作背景.....	6
二、创作思路.....	6
第二节 主题思想.....	7
一、对古代舞蹈先辈们的缅怀.....	8
二、对封建社会等级制度的批判与反思.....	8
第二章 《铜雀伎》的戏剧结构与人物形象.....	10
第一节 跌宕起伏的戏剧结构.....	10
一、两小无猜的“合”.....	11
二、被迫拆散的“离”.....	11
三、久别重逢的“聚”.....	11
四、爱别离苦的“散”.....	12
第二节 个性鲜明的人物形象.....	12
一、郑飞蓬——一往情深、勇敢正直的女性形象.....	13
二、卫斯奴——痛失光明、无尽等待的男性形象.....	14
三、曹操——复杂多变、极度不安的帝王曹操.....	15
第三章 《铜雀伎》的舞蹈类型、舞蹈姿态及编导技巧.....	17
第一节 《铜雀伎》中使用的舞蹈类型.....	17
一、鼓类舞蹈.....	17
二、袖类舞蹈.....	21
三、交谊舞蹈：以舞相属.....	24
第二节 《铜雀伎》中使用的舞蹈姿态.....	24
第三节 简单灵活的编导技巧.....	28
一、对比.....	28
二、重复.....	29

三、另身叙事.....	29
第四章 《铜雀伎》的风格特色.....	30
第一节 豪放朴拙的汉代风格.....	30
一、宏放大气.....	30
二、刚柔并济.....	31
三、流动之美.....	31
四、形神兼备.....	31
第二节 凄美崇高的悲剧风格.....	31
一、“小人物”的形象设定.....	32
二、“无声反抗”的情节设置.....	32
三、开放且带有苍凉意味的结局.....	33
第五章 《铜雀伎》的意义分析.....	34
第一节 《铜雀伎》对舞剧创作的意义.....	34
一、孙颖理论研究与实践创作的承接之作.....	34
二、汉唐古典舞形态至风格逐步确立的代表作.....	34
三、具有“真实性”的大胆艺术创作.....	35
四、对汉代乐舞的宝贵探索之作.....	36
第二节 《铜雀伎》对舞蹈表演的意义.....	36
一、人物身份的真实性与人物情感的丰富性相统一.....	36
二、动作的技术性与艺术性相统一.....	37
第三节 《铜雀伎》对舞蹈教学的意义.....	37
一、检验了中国汉唐古典舞理论及教材的应用价值.....	37
二、为中国汉唐古典舞的教学开展提供了基础.....	38
结 语.....	39
参考文献.....	40
附 录.....	43
致 谢.....	49

绪 论

一、研究问题

《铜雀伎》是一部历史题材的现实主义舞剧。故事主要讲述的是魏晋时期，曹操建成铜雀台后，选取一批技艺高超、才艺俱佳的歌舞伎献艺于铜雀台上，以尽帝王之乐。通过对舞伎郑飞蓬、卫斯奴爱情故事的描写，以此展现出古代乐舞伎人群体的悲惨命运。

1985年首演版本的《铜雀伎》由张定和、张以达作曲，孙颖担任剧本撰写与编创工作，中国歌剧舞剧院出演，于1985年10月在北京上演。2009年，恰逢北京舞蹈学院建校55周年，编导孙颖带领汉唐古典舞教学团队在首演版本基础上对《铜雀伎》进行重新创作。2009年复排版本的《铜雀伎》由张磊、辛娜、谢鹏等人作曲，参演人员大多为北京舞蹈学院古典舞系汉唐古典舞专业的学生，在北京保利剧院上演。2009年《铜雀伎》的成功上演，在彰显中国汉唐古典舞审美风格的同时也标志着编导孙颖先生的实践创作之路走向成熟。2016年6月27日，北京舞蹈学院古典舞系13级汉唐“青莲”班和15级汉唐“子衿”班，对2009年版本的《铜雀伎》进行了原样复排。

本文主要以2009年复排版本的《铜雀伎》作为研究对象，将视角投射到作品的主题思想、戏剧结构、舞蹈语汇、审美风格等不同角度进行综合性研究，试图阐述《铜雀伎》对舞剧创作、舞蹈表演以及舞蹈教学的价值意义。

二、研究现状

迄今为止，有关《铜雀伎》的全面性研究尚未出现专论性质的研究成果。现存资料大多数为期刊报道，编导孙颖本人撰写的文章及对编导孙颖采访文稿这类具有分量的文献资料较少。专论书籍尚未出现，大部分书籍仅是对作品进行简要介绍和评论。基于本文以对《铜雀伎》进行全面性研究为目的，笔者现将已搜集到的相关文献进行整理，如下：

（一）从舞蹈史角度对《铜雀伎》的研究

对舞剧《铜雀伎》的资料搜集，笔者首先将其纳入中国舞蹈发展史学的历史脉络中，选取其中具有重要参考价值的著作进行归纳。

冯双白的《新中国舞蹈史（1949—2000）》对新中国成立之始到二十世纪初这一阶段中国舞蹈发展的历史脉络进行梳理。书中着眼于《铜雀伎》的艺术特色，针对作品的剧情设定及动作语汇做了介绍与说明，对本研究起到一定的帮助作用。由茅慧编著的《新中国舞蹈事典》研究对象的时间范围界定在自1949年新中国成立至2000年这一阶段，以年、月为序，将年度内各类舞蹈事项进行分类，其中对《铜雀伎》的首演情况进行了简要概述。此记载对本论文在搜寻《铜雀伎》首演版本的时间确定上予以参考和借鉴价值。

于平的《中国现当代舞剧发展史》一书，主要从作品的创作风格方面对《铜雀伎》进行阐述，对《铜雀伎》在中国“古典舞剧”的影响方面有较高的评价。金浩的《新世纪中国古典舞发展十年观》对2009年的新版《铜雀伎》进行赏析，作者在研究视角上独树一帜，不仅从常规角度对《铜雀伎》进行赏析，更渗入了个人对于《铜雀伎》独到深入的见解与发问，这对本论文的撰写提供了一定的参考价值。

以上四部著作从历时性角度出发，对中国舞蹈的不同发展阶段作出条理性概述。通过对以上著作的整理，能够明确的是《铜雀伎》在中国舞蹈的发展进程中着实具有重要影响力。但是，这些史学专著意在对中国舞蹈的历史脉络进行梳理，对舞蹈作品仅作出简要性概述，缺少较为深入的研究，这也正是本论文的价值所在。

（二）《铜雀伎》表演及编创团队的相关阐述

通过对作品相关资料的分析整理，可以发现《铜雀伎》创作及表演团队的文献资料，是最具分量的实质性资料，这些资料皆对本论文的撰写提供了不匪的价值。

孙颖在2009年第5期舞蹈杂志上发表的《“铜雀伎”密码——舞剧〈铜雀伎〉创作纪要》，该文主要阐述了作品的创作思路和风格探寻的过程，从创作主体的角度对《铜雀伎》的创作规划进行说明，对于创作的不同角度进行较为全面的阐述，为本论文的撰写提供了实质性的理论依据，对笔者的研究起到重要的参考价值。

1998年1月，孙颖在《舞蹈艺术丛刊》发表的《乱弹编导与编导的“乱弹”——创作〈铜雀伎〉的一些思路》一文，其中“性别问题”的提出，是编导在其他文献中没有提及过的。先生针对“女性动作男性化”这一问题引发的争议，从不同角度进行了一系列的阐述，同时也为他本人对汉代舞蹈艺术的典型精神和气度的建构提供了有力的佐证。孙颖提及他对于《铜雀伎》中人物塑造以及表现手法等方面，仍感不满和缺陷。通过以上的文字总结，不仅可以看出孙颖先生对汉代艺术有着深入的研究，并且也体现出老人在学术研究及艺术创作中孜孜不倦的追求。此文章写于二十世纪九十年代，首演版本的《铜雀伎》上演已有一段时间，想必此文章定是经由孙颖先生仔细思考和酝酿之后所产生的“成果”，通过对汉代艺术风格进行多角度地界定，对本论文的研究提供了极为重要的参考价值。

孙颖的《生命的咏叹调——绝处求生的事业路》是孙颖先生离世前尚未出版的遗作，书中记载了先生一路坎坷而激昂的事业之路和他本人历经坎坷后的心得感悟。在书中，先生提到其处女作《铜雀伎》的创作背景，这对本文的研究提供了实质性的参考价值。此外，对于《铜雀伎》的文献整理，笔者还搜集到《铜雀伎》1985年版本的部分乐谱资料和编导孙颖发表在1987年第4期《舞蹈论丛》上的《〈铜雀伎〉文学剧本》的一手资料，这些内容翔实的文献资料均为本文研究《铜雀伎》提供了直接而有力的参考。

《我的第一章答卷——写于舞剧〈铜雀伎〉首演后》是《铜雀伎》首演版本中饰“郑飞蓬”角色的演员夏丽蓉在1986年舞蹈杂志第6期所发表的文章。文章论述主要演员对剧中人物“郑飞蓬”的形象塑造与人物内心世界探寻的过程。此文章表述作品主要演员

在人物塑造过程中的困难之处，是演员个人情感的抒发，能够为本论文的写作提供实质性参考价值。

2009年6月在《舞蹈》上发表的《我的“斯奴”我的“飞蓬”我们的〈铜雀伎〉》是新版《铜雀伎》中饰“卫斯奴”与饰“郑飞蓬”的演员陈捷和郭娇所写的文章。此篇文章与1986年的“演后感”在表达方面上有相似之处。文中提到作品表演的难点是人物形象的塑造，在短短一百多分钟内对人物的年龄跨度与人物内心世界起伏的把控具有一定难度。对比两篇文章，笔者认为主要演员在文章中都提到对于作品人物形象刻画的难度较大。由此可见，《铜雀伎》不仅在作品风格的突破上具有一定难度，其人物角色的舞台呈现同样具有挑战性。通过上述主要演员的文章，为本文在《铜雀伎》的人物形象剖析研究方面提供了有力的佐证。

（三）从舞蹈创作分析角度对《铜雀伎》的研究

笔者对于《铜雀伎》文字资料的搜集，将其分类为主客体两个方面。上一部分综述是从创作及表演团队主体角度出发进行的整理，而本部分将从客体角度出发，尝试归纳舞界人士对《铜雀伎》的评价与针对性研究。由于在对现存资料的搜集过程中，笔者尚未发现专门研究《铜雀伎》的专著存在，大部分书籍中仅仅是对《铜雀伎》的赏析，且篇幅较少，唯有期刊及少量报刊对此作品进行的分析研究较为丰富和深入，故笔者选取此部分文献资料中最具代表性的文章进行总结。如下：

李百成的《写在〈铜雀伎〉上演之后》于1987年发表在《舞蹈论丛》一刊。在文章中，作者始终以“悲剧性”为出发点贯穿对整篇文章的分析。试图从悲剧人物、悲剧情节、悲剧历史以及“喜为悲用”等创作手法的运用上，结合作品进行分析和阐述。通过对文章的细读，笔者认为李百成对1985年第一版《铜雀伎》的分析观点具有一定的参考价值，不过该文章仅是以“悲剧”为出发点对作品进行分析，缺乏全面性的研究。骆璋在《铜雀伎》首演同年11月的《文艺报（京）》发表了名为《民族舞剧〈铜雀伎〉的语言风格》一文，该文章对于《铜雀伎》在民族语言风格的突破予以了肯定态度。又在1988年4月的《文艺研究》上刊登了《舞剧〈铜雀伎〉的文化个性》，该文章是以民族舞剧的美学观对《铜雀伎》进行的细致分析，认为它在舞蹈美学上实现了内容与形式的统一，体现出了美学观念的完整性。此外，对于作品严格遵循从内容出发的编舞原则进行了肯定。以上两篇文章视角独特，分析透彻，但是几乎都是以个别角度为出发点来分析作品的创作，这些内容对本文在研究《铜雀伎》作品风格方面能够起到帮助作用。

侯文靖的《舞剧〈铜雀伎〉的创作法则》于2015年12月在《北京舞蹈学院学报》发表。该文章主要从舞剧《铜雀伎》的舞蹈语言、人物塑造以及作品立意等方面进行分析和研究，使用“真、善、美”的艺术创作法则对舞剧《铜雀伎》进行分析，观点独特、鲜明。史博在2016年8月的《舞蹈》杂志上发表的文章《悲剧，是一种对生活的仰望——谈舞剧〈铜雀伎〉》，该文章从历史性的角度对《铜雀伎》进行分析，并认为编导通过运用现实主义的创作手法对中国古代社会底层人群所处困境进行揭示，以此完成对人性的价

值、权利与身份的拷问。在文章的后半部分，作者从性别角度出发，对男女主人公的悲惨命运做出相关分析。此篇文章研究涉及的领域较广，涉及到交叉学科，具有一定的深度。江东的《华舞咀英评论卷》其中有一文《三十年磨一剑——观孙颖舞剧〈铜雀伎〉》，在文中，他对编导孙颖在中国古典舞研究中愈加深入、不断探求的做法，持肯定态度。同时，他认为《铜雀伎》虽在风格上取得了成就，但在人物形象的塑造方面还有待于进一步提高。刘岩的《手之舞之中国古典舞手舞研究》中，对作品“嬉戏习艺”与“相和歌”两个舞蹈段落中“手舞”的呈现方式，做了具体分析。由此可知，《铜雀伎》中较多的手舞动作，均取材于生活。通过对手部动作的细致分析，可以窥见人物当下的内心状态，在作品中起到叙事作用。

上述资料对《铜雀伎》的研究大部分都为评论性的分析。其中，刘岩从“手舞”角度进行的研究，其在现存的理论研究中独树一帜，观点深入且内容详实，为本论文的撰写提供了一定的参考价值。

（四）学位论文中对《铜雀伎》的研究

经笔者查阅，在现有的学位论文中尚未存在对《铜雀伎》进行全面性研究的学位论文。经中国知网查阅得出，有关孙颖艺术创作研究的硕士论文约有3篇：重庆大学的《孙颖艺术思想研究》、吉林艺术学院的《孙颖汉唐古典舞文化内涵探微》和中国艺术研究院的《中国汉唐古典舞中的文化内涵——以孙颖先生为主线》。目前涉及对《铜雀伎》简要分析的硕士论文约有4篇，分别是：中国艺术研究院《中国汉唐古典舞中的文化内涵——以孙颖先生为主线》、北京舞蹈学院《浅析汉唐古典舞剧目表演对演员的要求——以剧目〈鼓舞天成〉为例》、吉林艺术学院《中国汉唐舞的美学特征研究》和陕西师范大学《汉唐典型乐舞风格比较及传承》。但这些研究缺乏深入性和全面性，这也正是本研究重点解决的问题。

第一章《铜雀伎》的创作思路及主题思想

舞剧《铜雀伎》是一部具有汉唐风格的古典舞剧，由北京舞蹈学院孙颖教授编创。1985年9月，该作品由中国歌剧舞剧院首演于北京天桥剧场。2007年以孙颖先生为带头人，北京舞蹈学院汉唐舞专业教师团体为编导组，对舞剧《铜雀伎》进行重新编排，其演员大多为北京舞蹈学院05级及07级汉唐舞专业的学生，于2009年3月20—22日在北京保利剧院进行公演。2016年6月27、28日，北京舞蹈学院古典舞系主办《中国汉唐古典舞——孙颖文辑》发布会暨“孙颖学术思想研讨会”，在此期间，舞剧《铜雀伎》再次上演，此次演出由北京舞蹈学院汉唐舞专业13级“青莲”班和15级“子衿”班承担演出任务。

舞剧《铜雀伎》两个版本的创作都对孙颖先生起到重要的意义：第一版作品问世之时，是孙颖先生将多年的理论研究转化为创作实践的初期；第二版的作品创作，是在北京舞蹈学院汉唐古典舞专业已具备了相对成熟的教学体系以及较为丰富的师生资源之下，并且在孙颖先生长期多年的实践与理论互为转换的不断探索之下得以完成，对于汉唐古典舞审美风格的确立起到一定的影响作用。本论文的撰写以2009年3月的重新编排版本为主要研究对象。

1985年舞剧《铜雀伎》诞生，它既不同于“戏曲风格”的《宝莲灯》等舞剧，也不同于“敦煌风格”的《丝路花雨》。舞剧《铜雀伎》以丰富的古籍资料、悠久的历史中国古代文化为根基，以不入主流的“乐舞伎”群体为创作对象，以创作具有“中国味儿”的舞剧作品为目标，将一个具有汉代风格且充分印证艺术创作现实主义的凄苦爱情故事进行展现。《铜雀伎》（2009年版本）在《铜雀伎》（1985年版本）的基础上进行重新创作。而作品在2016年的上演是完全对“经典”（2009年版本）的重塑，未加以任何改动。针对2016年的复排，笔者认为此次上演不仅是对孙颖先生的缅怀，同时对当今的舞剧创作能够起到一定的标榜作用。具有源远流长的文化底蕴并经过细致考究的作品之所以流传至今且永芳不衰，不禁让人感叹：唯有经典可永垂不朽。

舞剧《铜雀伎》作为中国舞剧发展历程中具有代表性的力作之一，国内舞蹈理论界前辈有诸多文章对其进行分析研究。但是，依据本人目前的学术视野，迄今尚未查询到有专门撰写以舞剧《铜雀伎》为研究对象的学位论文和研究著作。在搜集整理国内外有关孙颖老师及对舞剧《铜雀伎》评论的文献基础上，笔者还搜集到有关舞剧《铜雀伎》首演版本的评论及相关记录资料，包括视频资料、节目单以及乐谱等，笔者希望力图通过对史料的搜集及分析，深入探求其“经典”之缘由，以此借由对舞剧《铜雀伎》的研究分析从而为舞剧及舞蹈创作理论领域贡献一份浅薄之力。

第一节 创作背景及创作思路

一、创作背景

舞剧《铜雀伎》的故事缘由并不是以经典文学或历史典故改编而成，是以古代汉魏时期的“乐舞伎”这一特殊群体为创作对象，延伸出郑飞蓬、卫斯奴这一对伎人间的悲剧爱情故事。这部舞剧的创作构思，始于上世纪八十年代初。“经过查阅、推敲历史资料，研究形式、风格、“语言”的创作基础，反复考虑了作为舞剧题材的可行性，开始编故事，写文学剧本。”^①

新中国成立后，20世纪50年代初期，在我国舞蹈领域，一方面正对于散落在民间的各民族舞蹈进行搜集、整理、加工以及再创作；另一方面，遵循由欧阳予倩先生提出的向传统戏曲学习的做法，对于中国古典舞的创建采取以戏曲舞蹈为主要提炼对象。孙颖先生自20世纪50年代初开始从事中国古典舞研究，为北京舞蹈学院建校元老之一。他对于当时中国古典舞发展道路的选择有一丝质疑，认为中国古典舞的发展道路应当是不仅限于戏曲舞蹈的。在对戏曲史进行进一步钻研时，他发现中国历史在宋元前还存在一个漫长的歌舞时代，继而从“舞蹈”到“文化”对其进行一系列深入地探索。从而，孙颖先生认为戏曲舞蹈只是中国古典舞的一个分支，中国古典舞的建构以戏曲舞蹈作为典范和发展基础是不恰当的。也因此，他致力于在中国古典舞的道路上开辟一个新蹊径。“由于在当时，探索先秦、唐、明、清时期的舞剧已经问世，而汉代还是空白，于是我就选定了汉代，尽量把握汉代艺术的‘神’，不能只是机械地模拟文物上的舞蹈形象，而是要找气韵，抓文化内涵。”^②先生沉浸在中国古代舞蹈漫长历史的探索之中，被古代乐舞伎人这一群体打动，她们的苦难命运以及为中国古代乐舞所作出的伟大贡献，使先生产生了想要为这一群体创作的想法。

此外，新中国成立后，芭蕾作为一种新兴的独立舞蹈形式在中国迅速兴起与发展，在当代中国舞蹈事业的前进道路上占有不容忽视的地位。西方芭蕾艺术的引进不仅对中国芭蕾舞的建构提供了坚实的基础，同时对中国民族舞剧的形成过程也起到不可小觑的影响作用。19世纪60年代，《红色娘子军》、《白毛女》等舞剧的纷纷问世，将西方芭蕾的舞蹈形式与中国革命历史现实相结合，在不同文化背景下审美意识间的相互碰撞，使得中国芭蕾在世界芭蕾舞坛上存在一席之地。而孙颖先生恰恰想要跳出西方的芭蕾舞剧模式，他认为中国“舞剧”的概念是传袭西方而得来，中国并没有“舞”和“剧”的传统。基于对当时舞蹈领域的种种思考，孙颖先生想要着手搞创作实践。在文革“流放”归来后，他确定了创作主题，舞剧进入构思准备阶段。

二、创作思路

（一）对“中国”舞剧的渴望与对“民族舞剧”的振兴

“没有民族心的“现代意识”振兴不了中华，这是舞剧《铜雀伎》创作的基本情结

^①孙颖.“铜雀伎”密码——舞剧《铜雀伎》创作纪要[J].舞蹈, 2009(5): 24.

^②艾清明.孙颖和他的《铜雀伎》[J].大舞台艺术双月刊, 1996(8): 6.

和基本思想。”^③作为 50 年代中国古典舞学科带头人之一，孙颖先生认为时下社会西风渐进，在舞蹈领域，缺少的是“原滋原味”的中国舞剧：在审美价值、民族意识及动作语汇上都扎根于中国本土，且对中华民族的文化价值与民族意义做到诠释的舞蹈作品。对于《铜雀伎》的创作，他着手于中国汉代时期的乐舞，力图开发古代丰富的舞蹈资源，意在从古代舞蹈脉络中追寻更深层次的民族文化，将“舞”与“剧”巧妙结合，争取在中国舞剧的探索上踏出了敢为人先的一步。

（二）对中国古代舞蹈资源的提取与复现

《铜雀伎》中的动作语汇是从古代文物、史料典籍中提取而来，孙颖先生力图将古代文物遗存中的舞蹈姿态变活，以此展现中国古代舞蹈资源的丰富与悠久。他认为提炼不同时代的舞蹈风格首先要从提炼这一时代的文化气息入手，他将汉代人文社会和相邻艺术的探索作为对汉代舞蹈风格探索的基础，通过对社会、文化、宗教等方面较为全面了解进而能够较为准确地抓住这一时代的艺术气息，避免陷入只拘泥于史料形象中出现有失偏颇的情况。

（三）开扩中国古典舞领域

孙颖先生对于中国古典舞的建设一直都有他独特的见解：他认为中国古典舞的建设应遵循和尊重真正的古代舞蹈。而古典舞建设初期对戏曲舞蹈的依附，并不能完全支撑起中国古典舞的建设和未来发展之路，所以对于中国古典舞蹈的发展，他想要开辟新的蹊径，并以此作品的编创作为他探索之路的试金石。

（四）对古代乐舞伎的悲悯与缅怀

孙颖先生在北大荒遭遇二十多年“苦痛”的同时在对古代艺术探索中恰巧与“乐舞伎”群体相遇。这个群体的存在激发了他的悲悯之心也引发了他的思考，或许是因为乐舞伎群体与先生在人生经历上有一些不谋而合之处。强大的身份认同感和这个题材所带来的“悲剧性”促使孙颖先生对这部作品创作念想十分充足。同时，通过此作品孙颖先生意在引起人们对于古代乐舞伎人的认识与尊重。

第二节 主题思想

东汉末年，建安十五年，曹操在邺郡漳河岸边建立铜雀台，并选乐伎于台中，以供他享乐。舞伎郑飞蓬、卫斯奴自幼一同习舞，一个手击一个足踏将汉代独有踏鼓舞精彩绝伦地展现。郑飞蓬由于天资聪慧、色艺俱绝，与众伎一同获朱雀头钗受任为铜雀伎，并独伺于魏王曹操。建安二十五年，曹操驾崩。在遗令中命铜雀伎仍留于铜雀台，并在“旦、朔”之日要向其陵寝献舞。曹丕在称帝后，肆意将郑飞蓬带入他的寝宫，郑免去活殉之苦，却从此与卫斯奴分离。冲动之下卫斯奴一时冒犯王法，遭受刑罚双目失明，郑不知。逢北疆鲜卑朝魏，朝廷安排郑卫鼓舞为压轴节目。二人再次相逢同舞，郑飞蓬对卫斯奴的频频出错表示怀疑，几经试探方知卫眼已盲。郑飞蓬不再压制情绪，而是弃

^③孙颖.“铜雀伎”密码——舞剧《铜雀伎》创作纪要[J].舞蹈, 2009(9).

钗任凭发落。曹丕怒把郑赐给了戍边将军，郑飞蓬的身份由宫伎变成营伎。然而郑无心侍奉将军，又被丢给了恶虎豺狼般的军士，使其受尽侮辱。无意间，郑飞蓬推翻营火，趁此出逃。一路艰辛抵达铜雀台，再见卫斯奴之际，刑吏们已围在左右，隐忍数不尽的辛酸和思念，却不得说出一句话语，郑飞蓬默默将一束青丝和从未离身的手鼓留给了卫斯奴，徒自黯然走向刑场。^④

编导孙颖通过对以上故事的创作，笔者认为他意在表达以下主题思想：

一、对古代舞蹈先辈们的缅怀

据相关资料了解得知，这部舞剧的创作构想，开始于上世纪八十年代初期。在古代处于社会底层地位的乐舞伎人，是奴隶、贱民的身份。她们为世人提供美的享受与快乐，却被社会所无视和排斥。出于对这一群体的怜悯之心，孙颖先生在文章中谈到：“每当我把玩、品味那些墓葬出土的画像、石刻、木俑、陶俑，每当阅读到有关他们的只鳞片爪的历史文献，胸中便会涌出一股难以压抑的感情；想表现他们，让当代社会也认识他们，甚至和我一样的同情她们、爱她们。”^⑤

先生将作品的故事背景设定在汉魏时期，力图遵循故事人物所处的时代特征。众所周知，在汉代较为传名的舞人多是因舞技超群、容颜貌美从而得到帝王的宠爱，如：戚夫人、李夫人、王翁须等。在曹操统治时期，令人赏心悦目、流连忘返的还有铜雀舞人。在作品中主人公“郑飞蓬”、“卫斯奴”并非实有其人，取二人姓氏则为“郑卫之音”，通常指古代社会文化中不入主流的民间俗乐之意。通过创作，孙颖先生意在引起人们对于古代乐舞伎人的认识与尊重。她们是古代艺术的践行者，通过“欢歌起舞”的方式默默奉献了自己的一生，也正是她们的“日常”被古人记载于古籍资料、留存于文物画卷中，后世的人们才能够去挖掘、探索史籍文物资料，对古代的舞蹈姿态进行提取和再现。

二、对封建社会等级制度的批判与反思

曹操离世前留下遗令：“吾婢妾与伎人皆勤苦，使著铜雀台，善待之。于台堂上，安六尺床，下施繡帐，朝脯设脯糒（食物）之属。月旦、十五日，自朝至午，辄向帐中作伎乐。”^⑥对于曹操生前所立下的丰功伟绩，世人几乎都对其怀有仰慕之心。但对于铜雀伎人“活殉”这一遗令，作为现代舞蹈艺术工作者，在面对业界先祖遭受如此无情的苛求却无力反抗之时，使人不得不对她们产生巨大的怜惜之情。

魏晋南北朝时期，是中国历史上的一个特殊时期。宗白华先生形容它是：“中国历史上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓情于热情的一个时代。因此也是最富有艺术精神的一个时代。”^⑦魏晋时代，士族文化是当时的主流文化，门阀士族在社会上具有特殊地位，他们将社会经济、文化等领域进行垄断。世家家族要求奴婢以奴役的方式为其提供需求，而乐舞伎人群体是魏晋时

^④注：本节中的故事情节主要来源于孙颖文集·中国汉唐古典舞（卷四）第99页，笔者经提炼整合呈现于此。

^⑤孙颖·舞剧《铜雀伎》文学剧本[J]·舞蹈论丛，1987(4)。

^⑥陈寿，裴松之·三国志：魏书[M]·北京：中华书局，1959。

^⑦宗白华·美学散步·论《世说新语》和晋人的美[M]·上海：上海人民出版社，1981：177。

期人身依附关系具有代表性的产物之一。此情况在史实书籍、唐诗宋词中多有记载，“当时歌舞人不回，华为今日西陵灰。”^⑥乐舞伎人虽带给人以美的享受，却不为人所耻。她们身份卑贱，几乎没有存在价值可言。纵然如此，乐舞伎人仍然奉献她们的微薄之力为家国的安定与和平作出一己之力的贡献。即使心灵与身体双双遭受压迫，但她们依然用歌舞对这个世界进行最纯洁的抵抗。从而笔者认为，对于舞剧《铜雀伎》的创作，编导孙颖先生在对伎人群体进行树立碑传的创作思想背后同时隐喻出他对于古代旧制度、无理章法的含蓄批判，而此，是通过故事情节的不断推进自然流露出来的。

^⑥郭茂倩.乐府诗集 第三册[M].北京：中华书局，1979.

第二章 《铜雀伎》的戏剧结构与人物形象

《铜雀伎》的文学剧本由编导孙颖先生本人执笔创作，在创作期间他曾多次向众多学者请教，在不断地讨论与修改中完成对剧本的撰写。从剧本的初步构思到在期刊上的正式发表，孙颖先生对《铜雀伎》的文学剧本进行了十几稿的修改，并且在后续作品重新创作中，依旧在进行不断地调整。

2009年重新创作的《铜雀伎》较首演版本相比，故事情节大致不变，故事细节多有改变。编导对故事情节与人物进行相对删减，例如：郑飞蓬侍奉曹操的故事细节；郑卫二人多次“忧愁寡欢”的相见时刻；贬铜雀伎们改为贬郑飞蓬一人赐给将军，从群体缩减为一人的巧妙设置，更加凸显出郑飞蓬命运无助。

对比两版文学剧本，能够发现新版本的故事情节更加简洁、清晰，丰富与加强了人物情感的力量性，摆脱旧版本当中过于繁复的叙事情节，提高了作品的欣赏性。两个版本的结局模式几乎相同，都是以开放式结局收尾。

在此，本研究主要以2009年作品的故事情节作为主要研究对象，通过对作品故事情节的分析研究，进而对《铜雀伎》的戏剧结构进行总结。

第一节 跌宕起伏的戏剧结构

《铜雀伎》的戏剧结构完整统一，逻辑缜密，情节安排合理，戏剧冲突强烈。全剧主要人物为郑飞蓬、卫斯奴二人，曹操、曹丕等人为次要角色。郑飞蓬、卫斯奴自幼被曹操收养，一同学习舞艺，不知觉中萌生情愫。曹操对郑宠爱有加，纳她为后宫，其死后，子曹丕取郑，与爱人分离的卫斯奴一时心急不甚触犯规矩，被刺盲双眼。郑飞蓬也因一心惦念卫斯奴，焚帐逃跑不惧死亡，最终被赐死。该故事情节完整，脉络清晰，具有可舞性。

作品采用顺序式戏剧结构，明暗线索双线并行。以郑卫二人的鼓舞为主要线索，二人的“合”、“离”、“聚”、“散”分别对应故事情节中“开始”、“发展”、“高潮”和“结局”。在第一场的“鼓舞天成”、第二场的“鼓舞易人”、第三场的“鼓舞分离”、第四场的“鼓舞会”和尾声的“鼓舞永诀”中均有所贯穿。并且，从场幕的命名“天成”、“易人”、“会”、“永诀”中可看出其起承转合的内在逻辑。

纵观全剧，笔者认为有“铜雀群伎”出现的舞段为故事情节的暗性线索：第一场的“选伎授钗”、第二场的“群伎献艺”、第三场的“向陵舞”、第四场的“相和歌”以及尾声的“向陵舞”。群伎乐舞的出现一直伴随郑卫二人的相聚与分离。此外，道具“头钗”在作品中两次出现，起到了首尾呼应的效果，同时也对作品基调的改变以及情节的转折起到一定的见证作用。

一、两小无猜的“合”

作品第一场“鼓舞天成”作为全剧的开始部分，是戏剧结构中的“合”。在本场戏中，以气势磅礴的八面鼓舞作为开场，紧接“嬉戏习艺”出现，全剧最快乐的部分呈现在此。年少时的郑卫二人一人足踏鼓一人手击鼓，编导采用快速叙事的手法，青年时期的郑卫二人紧接出场。在短短十几分钟的时间里，编导不仅交待了剧中的人物、时间、地点，同时也完成了人物性格的展现。郑飞蓬、卫斯奴从年少无忧的玩伴，变成眉目间可见羞涩情意的爱人。他们之间情感的微妙转变在二人神态的变化间即可明了。而此部分也是全剧郑卫二人相聚时期最快乐的时光。在随后的“选伎受钗”中，乐舞伎一群人中唯有一女伎没有被授予头钗，她便自顾自地撒起娇来，随后在得到故意藏起的头钗后又立刻笑逐颜开。编导在此处设置这一情节，愉悦欢乐的气氛为授钗后故事情节中的坎坷与分离埋下了伏笔。同样为故事的戏剧矛盾做出铺垫，引起观众对接下来故事情节发生的好奇之心，郑飞蓬受得金钗后她的命运将会发生怎样的转变？郑卫二人会一直快乐下去吗？若不是，究竟是怎样的事态发生使得二人关系有所改变？编导在作品开始部分极力营造欢快的气氛，暗涵伏笔。

二、被迫拆散的“离”

作品中第二场“鼓舞易人”和第三场“鼓舞分离”作为舞剧的“发展”部分，是戏剧结构中的“离”。其中，“鼓舞易人”舞段作为发展部分的第一转折点，表现为郑卫二人长大后首次为恩人曹操进行舞蹈表演，曹操对郑飞蓬极为赏识，此情节为郑卫随后的“小别”与“分离”起到了铺垫的作用。编导自“发展”情节开始，便一步步地开始揭示他在舞剧中所埋下的伏笔。曹操独宠郑飞蓬，命其为自己侍奉。曹操死后，其子曹丕上位，同样命郑飞蓬为自己所需。此时，一旁的卫斯奴一时性急触犯了规矩，备受刑罚刺瞎双眼。根据对“发展”部分的情节分析，可以看出郑卫二人的命运自此已走向不可再欢聚的道路，郑飞蓬的命运之路呈上升状态，而卫斯奴已沦为盲人。根据人物的舞台呈现可看出曾经出入曹寝羞涩与胆小的郑飞蓬在性格和状态上已发生变化，此时的她大气端庄，已然具有了一代乐舞艺人的气质。

剧中，编导有意将作品的基调策划为从大喜至大悲。这种由喜到悲的基调转折体现在曹操的人物形象上。曹操的第一次出现，打破了郑卫二人两小无猜的爱意之情；曹操死后，曹丕出现，此处更为全剧一个大的转折点，也是剧情由喜至悲的扭转之处。

三、久别重逢的“聚”

“鼓舞会”一场中，笔者以“鼓舞会”舞段的出现作为戏剧结构中的“聚”。在此部分，郑飞蓬与卫斯奴终于能再次共舞，二人的情绪理应都是欢喜与激动的。而矛盾点在于卫斯奴已盲，尽管他尽力配合郑飞蓬，但差错终会出现。在知晓爱人因己受罚、双目已盲真相后的郑飞蓬，弃钗下跪，任凭发落。此时，作为铜雀名伎象征的道具“钗”被郑飞蓬果断

抛弃。“头钗”作为贯穿舞剧线索的重要道具之一，此前曾在“鼓舞天成”中出现。编导在开头部分奠定欢快氛围的同时，以“钗”为线索，为故事的发展埋下了伏笔。如今“钗”再次出现，与开头部分的出现形成呼应与对比，同时将故事矛盾推动到最高潮的阶段。弃钗后的郑飞蓬，被曹丕赐给将军，由于郑飞蓬的无心侍奉，又被将军下放给了戍边士兵。全剧基调先喜后悲，笔者认为郑飞蓬的“弃钗”为故事“悲”的结局起到一定的奠定作用。在这一情节中，围绕道具“钗”形成的戏剧矛盾，喻示郑飞蓬厄运的开启。

四、爱别离苦的“散”

尾声“鼓舞永诀”作为全局的结局部分，是戏剧结构中的“散”。此时的舞台充满了阴郁氛围，画面以向陵舞开启。向陵舞在全剧共出现两次：第一次是在曹操驾崩时，命铜雀伎人们为其殉葬；第二次是舞剧进入结局部分时，舞台呈现铜雀台群伎守陵画面。编导对于情节的如此设置，笔者认为其意在表现古代帝王的无力要求对自由生命个体的压榨。通过前后呼应的情节设置，间接拉长“活殉”情节的时间线，从而展现出对封建统治下存在的暴虐与残忍进行了隐喻式的批判。郑飞蓬一路颠簸，再次与卫斯奴相见。全剧最令人撕心裂肺之处就在于郑飞蓬跪坐在卫斯奴身边，不能言语，她尽力地压抑住自己的悲伤，为爱人将破陋的衣衫补好，徒自一人默默走向死亡之路。而一旁的爱人卫斯奴，他似乎有所感觉，他努力的找寻，永无止境的等待。

第二节 个性鲜明的人物形象

“阳常居实位而行于盛，阴常居空虚而行于末。”^⑨随着封建伦理道德与礼数的不断加强，受社会大环境的影响，汉代男性的父权意识愈发加深，女性变得更加沉默与服从。孙颖先生所谈“舞剧是把一个时代放大，而不是把花花世界纳入其中”。在时代背景下存在的阶级属性差异，其中压迫与被压迫是不可避免的。作品中主要出现的阶级分差为郑卫二人所代表的身处封建等级制度底层的小人物群体和曹操、曹丕所代表的统治阶级群体。

“人物形象塑造是评判舞剧是否成功的要素之一。在作品中，舞剧人物个性形象具有艺术形象所包含的一切内在要求，它是艺术形象塑造的一个种类，是因为其形象表现的独特方式使其舞剧人物个性形象具有了自己的表现特点。”^⑩性格刻画是基础，具有独特情感特征的人物形象在作品中的显现将会更加鲜明。《铜雀伎》中，孙颖先生运用精准的动作语汇塑造出性格鲜明的人物形象，进一步表现出主人公充沛的情感和丰富的内心世界。针对作品中的人物形象，笔者选取主人公郑飞蓬、卫斯奴及次要主人公曹操，通过对其舞台形象的细致分析进而延伸出对人物背后所代表的阶级群体的思考。力图在层层深入的研究中，对作品中的人物形象进行深入的分析与解读。

^⑨董仲舒.春繁秋露[M].北京:中华书局, 1975.

^⑩武巍峰,胡伟.中国舞剧人物个性形象塑造[M].上海:上海音乐出版社, 2015: 19.

一、郑飞蓬——一往情深、勇敢正直的女性形象

郑飞蓬作为作品主要主人公且为全剧唯一的女主角，笔者认为她是一个聪明、纯情、才貌双全的女子。而乐舞伎身份恰恰为她带上了无形的枷锁，这也正是编导的创作用意之所在。

她在年少时与卫斯奴一同成长、学习技艺，长大后才艺俱佳，由此可以判断她是一个聪明且具有灵气的女子。青年时期郑卫二人相互爱恋，然而，如此高挑出众的郑飞蓬深受帝王喜爱，意味着郑卫二人终究不能够长厢厮守。尽管郑飞蓬的地位改变，但她依旧心系卫君，在为曹侍寝时，她偷偷保留下自己的一束青丝，徒为爱人所留。在获知卫斯奴双眼失明时，她并没有对卫斯奴产生厌恶，而是毅然弃权。最后，郑飞蓬心系爱人，不惜走向了死亡的道路。由此可以判断，剧中的郑飞蓬勇敢、正义，对待爱情专一，是理想主义的女性形象。

根据郑飞蓬不同时期的状态变化，笔者将其分为四个阶段：“年少”时的俏皮与青涩；“侍曹”时的柔情与妩媚；“重逢”时的勇敢与坚定；“诀别”时的悲苦与无助。这一人物命运呈大起大落之势，无论是被掌控于曹操、曹丕、将军、戍兵还是街头路人的手中，郑飞蓬的“呼来唤去”命运间接显现出欲望、权力的压迫。

第一场戏中，“嬉戏习艺”和“鼓舞天成”是郑卫二人鼓舞的主要段落，前者是二人年少时，后者为二人长大后。在情感的展现与身体语言的呈现方面，能够将郑卫二人质朴纯洁的特点展现出来。在被授予“铜雀金钗”进入铜雀台后，郑飞蓬首先在服饰上就出现了变化，由活泼灵巧的半筒袖变为筒袖，颜色上也由浅粉变为玫红，人物的情绪状态脱离青涩，逐渐呈现出女子端庄、大气之美。“鼓舞易人”段落中，在被曹操夺鼓要求与其一同起舞的郑飞蓬，开始时状态稍显紧张，情急之下冒昧地将曹操踢倒，而恰恰是这一疏忽的行为对她起到点拨的作用。此时，舞台灯光瞬间变暗，为后续的故事发展制造了巧妙的玄机。之后的郑飞蓬状态迅速转变，变得服帖顺从。此时，对郑飞蓬的刻画恰到好处。作为乐舞伎人，被帝王宠幸爱戴是莫大一件幸事，在曹操的寝宫中，她身着白衣，飘飘欲仙，与曹操互为挑逗，尽显妩媚。面对曹操又一次跌倒，如今的郑飞蓬主动迎上前去将曹操耐心扶起，与进宫前的惊恐形成了极强的反差。与此同时，对待爱情专一的郑飞蓬在进入寝宫最后之时的一个回头远望，将她内心对于爱人的挂念展现的一览无余。在曹操睡梦之时，她小心翼翼地捧鼓起舞，这是一段内心戏的展现，体现出她对于爱人的深深想念之情。在身体语言方面，此时女主多为长线条延伸性动作，通过身体意识的加强，展现出她对远方的渴望。

“鼓舞重会”时，郑飞蓬与卫斯奴的再相会，郑才得知爱人的双眼已盲。面对曹丕，她将袖一扯、钗一摘，袖袂齐抛、径直跪地，简单四个动作把此时人物的情绪状态清晰的展现出来。对比曹操、曹丕二人的恩宠，郑飞蓬分别予以不同的状态表现。究其根本，她的行为动机来源于心中对卫斯奴浓厚的爱意。相同情况，曹丕予以卫斯奴残酷刑罚，深爱他的郑飞蓬固然再也无法忍受。面对爱人遭遇如此疾苦，郑飞蓬坚定而勇敢，她用性命对无可奈何的宿命进行奋力地反抗。但是尽管如此，郑飞蓬还是没有得到任何解

脱，并且命运一再下跌。被赐予将军、被掷给士兵，在点燃营帐逃跑后，却也免不了的是被街头流浪者的调戏。历经万苦回到爱人身边的她，强忍泪水，悄无声息地将自己为爱人珍藏的一束青丝与陪伴在身边的鼓放置于卫斯奴的身边。睹物思人，此刻“青丝”这一道具的出现，让人们仿佛看到了郑卫二人曾经天真烂漫的时光，又或许是在她迫不得已之时为爱人保留的一份心意。曾经情意浓浓，却不能恩爱于众，如今在生死诀别之时，面对爱人却要连出现都变得小心翼翼。她默默为卫斯奴将破陋的衣衫缝补，而这，也是她最后能为爱人付出的微薄之力。

通过对“郑飞蓬”人物形象的细致分析，能够看出编导真切地从主人公所处的时代、所代表的群体以及所在的社会大背景下缜密的创作构思。使得这一人物的出现在给人带来喜悦的同时又让人不免为之动容。在对作品文献资料整理过程中，笔者有幸搜集到1985年“郑飞蓬”的主演夏丽蓉于1986年在《舞蹈》上发表的文章《我的第一张答卷——写于〈铜雀伎〉首演后》对于作品中“郑飞蓬”的评价：“郑飞蓬比一般女孩（哪怕是同时代的）更为深沉感人的地方，就在于，她虽然侍奉过曹操、被迫去当了曹丕“宠妃”、又遭受了边关军校们的欺凌，但是，她的感情，她的心地是清白纯洁的，她一往情深地爱着卫斯奴，她的身体是柔弱的，但她的追求却是坚强的。”¹¹

二、卫斯奴——痛失光明、无尽等待的男性形象

卫斯奴命运悲惨却又坚定信念，在无边无际地黑暗中坚持等待，在永生的黑暗中乞求一丝光明的希望。笔者认为，编导以此人物的设定在其背后暗喻着的是权力社会下挣扎于社会底层的阶级群体。

作品中，卫斯奴与郑飞蓬二人一同成长，他同样在不同的人生时段显现出有别的人物状态：年少时的率真；初为壮年的朝气；与爱人分别时的焦灼；失明后的歇斯底里；再相会的沉着和独自守候的木然。年少时的卫斯奴活泼率真，与郑飞蓬一同玩耍好不乐乎。壮年时期他英俊、有朝气，然而，就在曹丕下令命郑飞蓬服侍他的时候，卫斯奴焦急地出于本能前去阻拦，可帝王的命令哪里容得一伎人做反抗。从此，命运悲苦的卫斯奴不仅无法与爱人团聚同时也因此失去了双眼。作品中“盲鼓号天”这一舞段是针对卫斯奴失明后濒临崩溃的状态展现，也是全剧中唯一的独舞段落。在这一舞段中，铜雀群伎首先在状态上有所改变，她们表现出的惊恐和慌乱对故事氛围的营造起到重要的渲染作用。卫斯奴首先对自己的失明是一种质疑状态，在黑暗中一经证实后，接踵而来的是人物在情绪上的巨大失控与崩溃，这时男主角的身体动作多为跳跃和翻身。

从身体语言层面看来，无论是放射性或是收缩性动作，其背后都蕴含着丰富的情感。卫斯奴时下的动作多为放射状，直观地展现出他在面对自己失明时的崩溃与无助。对于光明的渴望，跳跃式动作对情感的爆发起到推动作用。在身体语言运用的处理上，编导在充分激发人物内心状态的同时又将舞者完美的身体条件展现地恰到好处。编排手法多变，没有局限于表情上的挣扎更多的是通过运用丰富的身体语言和技术技巧的展现使得

¹¹夏丽蓉.我的第一张答卷——写于舞剧〈铜雀伎〉首演后[J].舞蹈, 1986(6): 89.

卫斯奴这一人物的刻画恰到好处近乎完美地呈现。随着音乐节奏的加快，卫斯奴的身体动作变得更加零碎，与此同时，他脚下步伐干净利落，旋转、翻身、跳跃等技巧随之加以运用。此舞段是全剧技术性与情感性最为强烈的一部分，突出且不突兀，恰到好处。

舞段的后半部分，卫斯奴持股而舞。两个跳跃动作完成后，人物位于舞台的右前方，之后两次后腰动作加以碎步退回舞台中央，这一斜线的舞台调度似乎将舞台尽头比作一堵墙。对于这一障碍，卫斯奴无法打破。在他极为恐惧之时，突然摸到了手边的鼓。此时，鼓的存在于他来说，远远超脱道具的价值，而是作为一个信念存在，同时鼓本身也是卫斯奴与郑飞蓬之间的爱情信物。若说本舞段上半部分基调激昂，那么持鼓的后半段则相对平稳许多。捧鼓在怀的卫斯奴，似乎终于有了一丝安全感，此处更像是他对无情命运的仰望，悲中夹笑的状态不正是一个人在撕心裂肺下对宿命的极大嘲讽吗？若说“盲鼓号天”是男主人公情绪的制高点，那么，在“鼓舞重会”中，面对与爱人相聚，看不到世界的他又表现出沉重、冷静的一面。

针对上述分析，笔者认为“盲鼓号天”舞段在人物形象的塑造与情感的拿捏上是具有非常大的难度。对于“卫斯奴”人物来说，他是一名技艺纯熟的伎人，尽管见不到光明，但对于舞蹈动作的展现、对道具的使用和对调度的把控呈现地较为准确；对于舞剧“演员”来说，此时是一个身体健全的人对于盲人的演绎，心理状态的展现需要极为细腻，且无论从神态抑或身体动作状态的展现都应具有较为明显的变化。而对于演绎“卫斯奴”角色的舞者来说，他的人物刻画是相当精准和到位的。在郑飞蓬刚刚发觉卫斯奴的异常时，卫斯奴依旧在舞蹈中尽力掩饰自己，直至跌倒在地，事实无法被继续伪装。随后，二人跪于舞台前方，连结其袖，掷于胸口。卫斯奴却再一次将爱人推开，他似乎忽然间又正视了现实，如今已非过往……从舞台呈现中可读出他在与爱人再相见时，内心人格与尊严的强化。他努力伪装成一切安好的模样，在事实被揭示后，又将爱人拒之远离，卫斯奴心理状态的变化是具有明显起伏的。

在作品结尾部分，编导将一个孤独的、具有坚强意志力的卫斯奴展现在舞台上，他孤零、凄苦，让人不免对其心生怜惜。即使看不到全世界，即使已是一个陷入无限黑暗与等待的“活死人”，可他仍旧坚强的活着，似乎在一个永无止境的黑洞中，坚守与等待着“唯一”的希望。

三、曹操——复杂多变、极度不安的帝王曹操

曹操是作品中的次要主人公之一。他虽作为一代枭雄，但作品中并没有使用冗长篇幅对他的丰功伟绩进行歌颂。编导选择从现实主义的角度出发，将曹操的“平凡”与“不凡”同时进行展现。纵观全剧，他仅在第二场“鼓舞易人”中出现，但在作品中他却是构成戏剧性的主要人物之一。

将作品中曹操的行动进行总结分析，可以归纳为以下四个主要代表性事件：一、对郑卫二人的收留；二、欢宴起舞；三、享郑侍寝；四、命伎守灵。身为帝王的曹操，在欢宴时分对郑飞蓬十分中意，从卫斯奴手中抢过鼓与郑飞蓬互动。郑一时紧张失措，不

料把曹操踢倒。曹操对此并未动怒，而是起身后继续畅颜欢笑。这一环节设置对曹操的人物刻画起到点睛的作用，能够看出他并不是一个高傲自大的帝王。在寝宫内，他几乎放下了帝王的身份，变成一个对美丽女子倾心爱慕的男人形象，郑飞蓬也是曲意逢迎，两人相处时分没有一丝违和感。但是，在枕郑腹而眠时，曹操刹那突然惊醒。这一警惕行为完美地彰显出人物状态下所存在的极度不安全感。

曹操生前下遗令，命铜雀伎们在他离去后为他守陵，无理命令的颁布又一次为曹操刻上了矛盾的烙印。可以说，复杂与多重的性格在这个人物身上得到的完美地印证，正如他说道“宁可我负天下人，不可天下人负我”。作品中的曹操，既慈悲又残忍、既可爱又可恨、既拥人无数又极度不安……

第三章 《铜雀伎》的舞蹈类型、舞蹈姿态及编导技巧

第一节 《铜雀伎》中使用的舞蹈类型

我国古代表演艺术的发展，在汉代达到了第二个高峰，独立的舞蹈艺术开始出现。在汉代，第一任皇帝刘邦为平民出身，并且随刘邦一同建立汉王朝的几乎没有人是将相权贵，所以皇权的确立在一定程度上为俗乐舞的发展奠定了基础。“俗乐舞不同于具有“礼教”性质的雅舞，俗乐舞主要指没有政治功利目的，较为直白的，具有娱乐品质的舞蹈。它多采撷于民间，服务于宫廷上层社会，并逐渐向专业化、职业化发展。”¹²。“‘俗’是汉代乐舞文化的整体特征，源于民间的女乐歌舞是汉代俗乐舞的核心”。¹³据相关书籍了解，汉代俗乐舞的形式包括四大舞（巾舞、拂舞、鼙舞、铎舞）、鼓舞、袖舞、交谊舞、情节舞、假形舞等舞蹈形式。本节主要选取作品中出现的鼓舞、袖舞、交谊舞“以舞相属”进行分析。

一、鼓类舞蹈

鼓类舞蹈在汉代舞蹈中占有重要地位，主要有：盘鼓舞、建鼓舞、鼗鼓舞、八面鼓舞四个种类。作品中，鼓类舞蹈同样作为显要部分存在，运用较为丰富，编导主要选取盘鼓舞、建鼓舞和八面鼓舞三种鼓类舞蹈进行编排。

盘鼓舞，又叫《盘舞》、《七盘舞》，汉前不见、汉后不传。据文献资料了解，盘、鼓均为盘鼓舞的舞蹈道具，盘、鼓的数量依表演场地及乐舞伎人的能力进行改变。盘鼓舞风格古朴、粗犷，极具特色，其舞蹈特点不仅在于道具的特殊，还在于舞者需要脚踩木屐踏鼓以发声，动作完成难度较大，对伎人的舞艺要求较高。舞者不仅需要在盘鼓上踏纵腾跃，对鼓进行有节奏的击打之外，还要完成高难度的舞蹈动作。对表演者身体的柔韧度、爆发力和控制能力要求较高，否则很难达到高“纵”、轻“蹶”的要求。其舞蹈形式可做独舞、男女对舞、群舞和踏盘、踏鼓的群舞表演。

盘鼓舞作为仅存于汉代的独特舞蹈形式，它的作用不仅仅是为了满足汉代上层阶级享乐的需要，而是具有超出其物质本身的独特的思想价值存在。古代人们将对天地的情感几乎全部寄托在仪式中，而舞蹈正是仪式的不同表达形式中最具有生命力的一部分。在孙颖先生的著作中可了解到，在盘鼓舞中，“盘鼓代表着星象，舞伎象征着仙人”¹⁴舞伎在表演过程中身着长袖，起舞逾越中展现出“仙”的化身，正是这样一种带有浪漫主义色彩的舞蹈形式，在寄托全民的情感同时也带来极大的观赏性，具有独特的价值。

¹²孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：45.

¹³袁禾.中国舞蹈美学[M].北京：人民出版社，2011：81.

¹⁴孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：157.

作品中，能够看到编导孙颖对汉代盘鼓舞舞蹈精彩的“再现”。首先，在整部作品共28个舞段中（包括主要舞段和连接性舞段），盘鼓舞在“嬉戏习艺”、“鼓舞天成”、“群伎献艺”、“鼓舞易人”、“受命竞技”、“盲鼓号天”、“相和歌”、“鼓舞重会”、“鼓舞永诀”九个舞段中均可见。其中，“鼓舞天成”、“鼓舞易人”、“鼓舞重会”、“鼓舞永诀”为郑卫二人的鼓舞舞段是贯穿全剧的主要线索之一。其中，郑飞蓬足踏鼓，卫斯奴手击鼓且足下不时踏鼓，舞蹈的节奏较为快速、舞者动作敏捷，需边舞袖边踏鼓。在舞袖中给人带来流动美感的同时，鼓上的腾跃又带给人一种刚劲之美。在“鼓舞永诀”中，郑卫二人虽然没有再次进行舞蹈表演，但此时的“鼓”作为郑卫二人的情意之物，它的出现具有重要的意义。

在作品中，踏鼓舞的舞蹈姿态可在汉代画像砖中有所见。图3-1为“踏鼓舞俑”图像，细观可发现人物为倾倒式重心，单腿膝部上提，一侧小臂折回，另一侧手臂打开微曲。在舞剧中可发现与它相似的舞蹈动作存在。图3-2的舞蹈动作来自“鼓舞天成”舞段，对比二图可发现舞者的动作形态互为对称，且同为足下踏鼓，不同之处在于后图舞者的身体重心保持直立，而前图舞俑重心倾斜，上身与后腿成直线且地面的倾斜角度小于90度，根据以上条件分析可判断其为“斜塔式”舞姿。



踏鼓舞俑 汉河南洛阳

图 3-1 踏鼓舞俑¹⁵



图 3-2 鼓舞天成中的踏鼓舞

在图3-3画像砖中，可见图中舞人右腿抬起屈膝，将要踏鼓。右侧手臂弯曲袖高于头上，左侧手臂持平。在图3-4中，郑飞蓬的动作与其相符。郑飞蓬右腿屈膝，主力腿弯曲，右手高于头上，紧接踏鼓动作。对比二图，有极为相似之处。



图 4-11 彭县画像砖

图 3-3 彭县画像砖¹⁶



图 3-4 鼓舞天成中的“踏鼓舞”

¹⁵李莘，杜乐.中国古代乐舞文化研究[M].北京：中国电影出版社，2015：107.

¹⁶季伟.汉代乐舞百戏概论[M].北京：中国文联出版公司，2009：115.

“群伎献艺”、“相和歌”为舞剧的重要展示性舞段，分别为女子踏盘、踏鼓而舞。“群伎献艺”中，舞者身着蝶袖，右袖为红色，左袖为浅色花纹图案。通过对袖的一扬、一摆、一绕、一搭，配合脚下踏盘的节奏，给人带来一种妙不可言的美感体验。“相和歌”为群伎踏鼓舞段，以女子吟唱《诗经·郑风·子衿》为舞蹈音乐，群伎边舞袖边踏鼓，舞袖的婉美与踏鼓的灵巧通过舞者精彩的表演均可见，将盘鼓舞中蕴含的生命活力充分地展现出来。

此外，盘鼓舞的特殊性还在于踏盘、踏鼓舞鞋的独特。在舞者表演时，需通过鞋子与鼓面、盘面的击打发出声音。张衡在《七盘舞赋》中写道“历七盘而蹀躞，含清哇而吟咏”因时代久远，所以踏鼓舞鞋的具体样式已无法考证。“所以编导想出用算盘珠缝制在舞鞋上的办法，将每只舞鞋的脚趾部分围绕一圈算盘珠，脚跟部分则一边各两颗算盘珠，以脚掌、脚尖、脚后跟等处接触鼓面发出节奏响声。”¹⁷踏鼓的特技对于舞者的表演具有一定难度，需要经过长久的练习才能够在鼓面上辗转腾挪，故盘鼓舞是一种欣赏性与技术性较高的舞蹈形式之一。



图 3-5 “相和歌”中的踏鼓舞



图 3-6 “鼓舞天成”中的踏鼓舞

建鼓舞，是汉代广为流传的一种舞蹈。建鼓上多有“羽葆”作装饰，据书籍资料记载，建鼓上的羽葆象征着一种通天的力量，古代的人们想要借助鸟飞天的本领以此获得天神的力量。建鼓有扁鼓、长圆两个种类，可单人击鼓也可双人同击，舞者需边击鼓边舞蹈，动作幅度较大。“演奏者可以交替击打鼓心、鼓边、鼓身，以打出音色不同的鼓点。腿部动作，有双膝跪地，也有单腿跪地，有弓步击打，也有跨步腾跃反身击打。”¹⁸作品中，舞台上四个建鼓，每个建鼓由两名舞者击打，建鼓舞在作品开始部分，与八面鼓舞一同呈现于舞台上。

¹⁷田湑.孙颖与他的《铜雀伎》[J].北京舞蹈学院院报, 2009(1).

¹⁸孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京:中国文联出版社, 2010: 97.

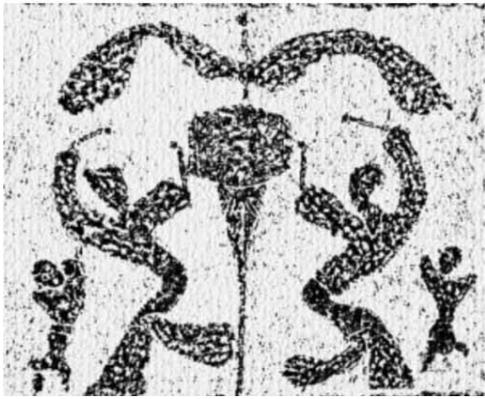
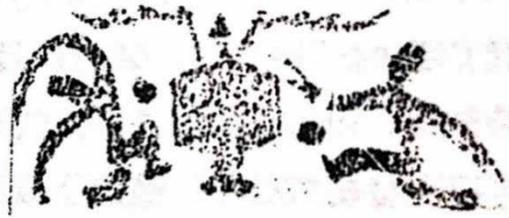


图 3-7 建鼓舞¹⁹



建鼓舞
河南南阳出土汉代画像石（局部）

图 3-8 河南南阳出土汉代画像石²⁰



图 3-9 汉鼓雄风中的“建鼓舞”

八面鼓，具有八个面向的鼓面和一个巨大的鼓身。每个面向都可以击打，在表演中需有八名舞者进行表演。由于鼓的体积大，击鼓人数较多，故它能发出巨大的鼓声。同时要求舞者必须完成大幅度的舞蹈表演，跳跃、旋转、马步等舞蹈动作与其击鼓或快或慢的节奏加以配合，进而展现出八面鼓舞超逸、雄壮的气势。作品第一场《汉鼓雄风》舞段中，舞台中央呈现一架八面鼓，舞台两侧均有建鼓。编导将建鼓和八面鼓于作品开始部分呈现，笔者认为他意在舞剧开始之初营造出恢弘庄严的阵势。舞台上八面鼓舞与建鼓舞的搭配较为充分地展现出了汉代的精神风貌，同时也彰显出汉代舞蹈艺术的审美特征。

¹⁹ 参考于百度“建鼓舞”图片。

²⁰孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：98.



图 3-10 北京天坛公园展室汉代画像石拓片²¹



图 3-11 八面鼓舞²²



图3-12 “汉鼓雄风”中的八面鼓舞



图3-13 “汉鼓雄风”中的八面鼓舞

二、袖类舞蹈

袖舞是汉代舞蹈的一大特色，论袖舞的起源最早可追溯到商朝甚至夏朝时代。历史上，对袖舞的特点有“罗衣从风，长袖交横”（傅毅《舞赋》）、“裙似飞鸾，袖如回雪”、“香散飞巾，光流转玉”（张衡《观舞赋》）等描述。

“在古代，‘图腾’被认为是‘神’灵魂的载体。原始时代的人们把某种动植物或非生物当作自己的祖先或保护神，相信他们具有超自然的力量。”²³根据书籍资料记载，鸟图腾是我国重要的古老图腾之一。因为鸟是当时能够飞得最远、最高的动物，鸟不仅和自然万物和睦相处，同时也能够给对阳光有需求的农耕百姓带来一丝慰藉。因此，古代的百姓们借鸟的图腾崇拜萌生出对“天”的崇拜，也由此“鸟”被赋予了具有灵性的色彩，被当作与天沟通的使者。据古代史料的记载可推测，“人们通过袖来达到与神相通、与天相应的理想境界，他们充分利用袖子来寄托‘通天’这一思想。一是，通过袖

²¹孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：99.

²²孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：99.

²³孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：129.

来模拟鸟的翅膀，可以赋予他们飞翔的能力，能在天空自由的飞翔；二是，通过袖来拉近人与天的距离，想象能触及到天。”²⁴根据对汉代画像砖的观察可见，汉代的长袖舞具有一种不拘于细节的美感。并且“龙凤图腾”对于袖舞形态的形成也具有一定的影响。通过对“袖”的运用，能带来延长身体线条的视觉效果。另外，“袖”也是汉代人用于情感表达的主要方式，袖舞的变化对应人物角色的处境及情绪变化。对此，孙颖先生以“人的物化，物的人化”来形容。

汉代的袖筒有两种：宽袖和窄袖。宽袖一般为上层阶级所适用，窄袖则是百姓居民的日常便衣，因为过长的袖筒不便于百姓的生活劳作。袖舞的主要形式有：长袖、蝶袖、简袖、半筒袖、陀螺袖等。在作品中，出现了筒袖、半筒袖、蝶袖三种形式。

筒袖，袖体为一只手臂的长度，为汉代乐舞伎人独有的服饰。由于长度适中，可带来轻巧之感，易于表演，筒袖多在盘鼓舞的表演中可见。作品中开始部分的“嬉戏习艺”舞段，展现出年少的郑卫二人无忧无虑的快乐时光，他们身着筒袖舞蹈着也乐此不疲地玩耍着，为作品开始部分的“喜”营造了欢快的气氛。



图 3-14 筒袖²⁵

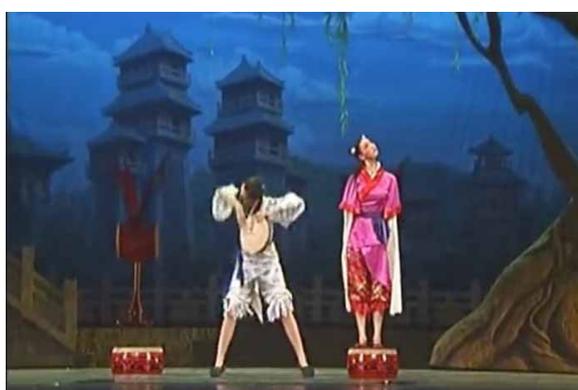


图 3-15 “嬉戏习艺”中的筒袖

根据对图 3-16 玉佩舞人的形态观察可发现，在舞段“鼓舞天成”中，女主郑飞蓬的动作与其有相似之处。左图中玉佩舞人左手围腰，右侧手臂高于头上，身体重心倾斜。对比右图，郑飞蓬左手围腰，右手高举，左腿弯曲，重心倾斜。将二图中舞者的动作姿态相比较，可发现相似之处。



图 3-16 组玉佩舞人²⁶



图 3-17 “鼓舞天成”中的筒袖

²⁴孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：131.

²⁵孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：142.

蝶袖，又名博袖，由于展开时像蝴蝶翅膀一般，故有此命名。作品中，“群伎献艺”的踏盘舞段，舞者们身着颜色亮丽的蝶袖起舞。不同于筒袖的活泼灵巧，蝶袖的袖口较大舞动起来较为飘逸，通过对蝶袖的或搭、或绕的动作，加以舞者腰部与胯部的拧、腆动作，将女子端庄大方的美感展现得近乎完美。据相关资料了解，蝶袖在汉画像中多出现在男子舞蹈中。在“以舞相属”中可见男舞者的服饰皆为蝶袖，身着蝶袖的男舞者在举手投足之间尽显其潇洒阳刚之气。



图 3-18 蝶袖²⁷



图 3-19 “群伎献艺”中的蝶袖



图 3-20 “以舞相属”中的蝶袖

半筒袖，“半筒袖是表演者在敲打建鼓起舞时身着的舞衣，有的还将一些珠子镶嵌在半筒袖上击鼓，以达到声形合一的效果。”²⁸半筒袖在作品中开始部分舞段“汉鼓雄风”中有所出现，建鼓舞者的服饰为半筒袖。

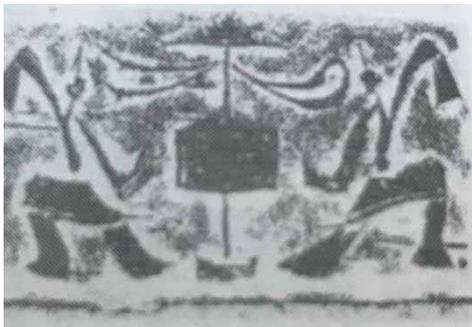


图 3-21 半筒袖²⁹



图 3-22 “汉鼓雄风”中的半筒袖

²⁶刘恩伯.中国舞蹈通史——古代文物图录卷[M].上海：上海音乐出版社，2010：68.

²⁷孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：142.

²⁸孙颖.中国汉代舞蹈教程[M].北京：中国文联出版社，2010：142.

三、交谊舞蹈：以舞相属

“以舞相属”是汉代礼仪性的社交舞蹈，又为汉代的交谊舞。“‘以舞相属’是汉代文人宴饮聚集时的即兴起舞，多为独舞，歌舞形式与风格因人而异。属舞的程序一般由客人先起舞，然后以舞相属于客人，客人起舞来作为报答，舞罢，再以舞相属于另一人。如果被邀请的人不起舞，便会被视为失礼不敬。”³⁰作品中，“以舞相属”在第二场“鼓舞易人”中出现。帝王将王们齐聚于铜雀台，品酒起舞，为此时的宴会营造出热闹的环境氛围。



图 3-23 以舞相属³¹



图 3-24 “以舞相属”

“暗示”道具，让道具“说话”，是祖先的智慧。纵观作品中运用不同种类的舞蹈，皆是最具汉代特色的舞蹈形式。孙颖先生从大量的史籍图像资料中提取其“形”，将古代舞蹈独有的“神”贯穿其中从而带来一种独特艺术风格的古典舞蹈，在对汉代舞蹈进行“再现”的同时又是对古代乐舞的一次宝贵的探索。

第二节 《铜雀伎》中使用的舞蹈姿态

由孙颖先生创建的中国汉唐古典舞具有系统的教学体系和科学的教学内容，针对汉唐古典舞的特定舞蹈姿态，笔者主要选取作品中出现的三种舞蹈姿态进行分析：

斜塔式。“‘斜塔式’舞姿要求躯干与重心腿成直线，似倾斜之塔形态稳定，动势清晰。”³²通过对汉代画像石相关资料的查阅了解可得知，汉画像中的舞姿大多为失重造型，给人带来潇洒、大气之感。

在舞段“以舞相属”中，主要出现了“前倾斜塔”、“后仰斜塔”等舞蹈姿态。视觉上“斜塔”舞姿能够将身体线条充分拉长，失重不稳定的动势更让人感受到它的张力。在“以舞相属”中，舞者身体前倾给人带来一种逼近与挑衅之感，舞者身体后仰又能够

²⁹孙颖.中国汉代舞蹈教程[M].北京：中国文联出版社，2010：142.

³⁰孙慧佳.图说中国舞蹈[M].长春：吉林人民出版社，2009：45.

³¹孙颖.中国汉代舞蹈教程[M].北京：中国文联出版社，2010：100.

³²邓文英.中国汉唐古典舞教学法[M].上海：上海音乐出版社，2011：91.

将帝王将相的豪爽潇洒之势完美展现。通过对斜塔舞姿的运用以及对舞姿形式的变换，让人能够感受到汉代舞蹈的大气与拙朴之美。此外，在“相和歌”舞段“挑兮达兮，在城阙兮，一日不见，如三月兮”一句歌词中，舞者失重的身体与地面构成锐角，舞姿的倾斜重心要求舞者需对身体内在的控制力把握精准，在内在的温柔下必然有坚韧的支撑，以此尽显出女子的阴柔之美。



图 3-25 汉乐舞百戏画像. 山东济宁出土³³

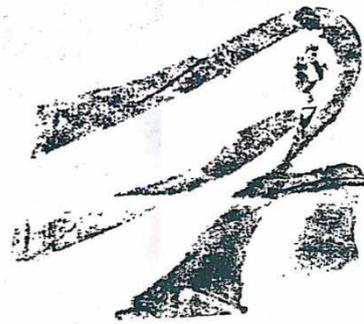


图 3-26 郑州画像砖舞姿. 汉³⁴



图 3-27 “相和歌”中的斜塔舞姿



图 3-28 “以舞相属”中的斜塔舞姿



图 3-29 “鼓舞天成”中的斜塔舞姿



图 3-30 “群伎献艺”中的斜塔舞姿

半月式。月亮通常带给人以阴柔、妩媚之美。“在‘半月式’动作中，以脚腕、膝、腰、肋、颈的关节弯曲，使脊柱呈现侧弯的弧形，如果加之手臂的配合，会使弯月形象

³³孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：145.

³⁴袁禾.中国古代舞蹈审美历程[M].北京：高等教育出版社，2006：83.

更加鲜明。在舞蹈过程中由于重心的变化，形成各种稳定式形态归为静态舞姿和失重形成的各种形态归为动态舞姿，在弹跳中形成的舞姿称为空中半月。”³⁵中华民族自古有“圆”的审美模式，对于舞蹈身体形象的展现，“弯曲”也就符合了古代艺术一致的审美规律。

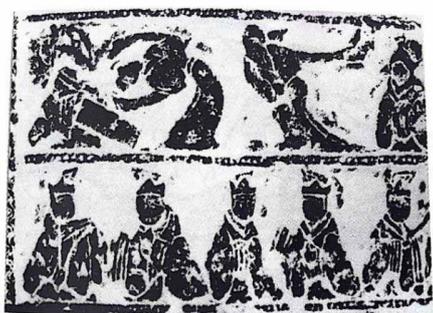


图 3-31 汉代山东画像石舞图³⁶



图 3-32 半月式³⁷



图 3-33 “鼓舞天成”中的半月



图 3-34 河南永城西汉玉佩舞³⁸

在第一场“鼓舞天成”舞段中，“半月式”作为连接动作多次出现。“鼓舞天成”是青年时期郑卫二人的鼓舞舞段，剧中气氛轻松愉悦，“半月式”动作圆曲之美的出现，为舞者动作简的连接增添了一份流畅之感，也为舞蹈中“半月式”造型性的出现增添了一份活力（见图 3-33）。在舞段“寝阁伺曹”中，郑飞蓬在一旁悄悄抱鼓起舞，其中“半月式”作为舞蹈造型出现，动作恰到好处地运用让人感觉到郑飞蓬浓厚的思念之情。由于“半月式”舞姿重心为不稳定之势，是身体重心失重的表现方式之一，所以“半月式”不仅能够作为造型性动作出现，也可作为连接动作。笔者认为，“半月式”舞姿在人物不同情绪状态下的出现，其动作的意义也随之相对发生改变。



图 3-35 “寝阁伺曹”中的半月式



图 3-36 “群伎献艺”中半月连接动作

³⁵邓文英.中国汉唐古典舞教学法[M].上海:上海音乐出版社,2011:97.

³⁶王克芬.中国舞蹈发展史[M].上海:上海人民出版社,2003:105.

³⁷孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京:中国文联出版社,2010:145.

³⁸田湑.汉唐古典舞“半月”形态构成之研究[J].民族艺术研究,2013(6).

拉腿式。“汉唐古典舞中的拉腿特指虚腿即形态腿，在微弯状态下上抬的同时被动地随实腿的重心变化而形成的舞姿。”³⁹“拉腿式”动作由于重心的移动进而将腿部线条拉长，具有轻盈、优美之感。作品中，“嬉戏习艺”、“鼓舞天成”、“鼓舞会”中所出现的郑卫二人鼓舞对舞中多有“拉腿式”动作出现。根据图 3-37 河南郑州长袖舞画像石中可见，图中舞人的身姿为双手相对持平，主力腿弯曲，动力腿微翘，此舞姿与图 3-38 郑飞蓬的舞姿有所相像。而在图 3-40、3-41 中可看到郑卫二人的鼓舞舞段，他们沉浸在一个愉悦的环境中，拉腿式舞姿腿部的延长在视觉上能够带来流畅的感觉，在舞段中的运用将舞者此刻身心舒适的状态进行展现。



图 3-37 河南郑州长袖舞画像石⁴⁰



图 3-38 “鼓舞天成”中的拉腿式



图 3-39 “鼓舞会”中的拉腿式



图 3-40 “鼓舞天成”中的拉腿式



图 3-41 “嬉戏习艺”中的拉腿式



图 3-42 孙颖先生示范拉腿式⁴¹

³⁹邓文英.中国汉唐古典舞教学法[M].上海:上海音乐出版社,2011:97.

⁴⁰李莘,杜乐.中国古代乐舞文化研究[M].北京:中国电影出版社,2015:87.

对于人体重心平衡的保持，胯腹是重要部位。细观作品动作，女性舞者较少出现身体直立状态，在身体重心倾斜的同时，胯腹部位变化较多，如此编创正是依据了汉代“乐舞百戏”中胯腹的姿态丰富而得来。

笔者在上述分析中列举的三种舞姿为汉唐古典舞中较为具有代表性的舞蹈姿态。编导孙颖先生在对舞剧创作的准备之时，选取了近五百幅汉代舞蹈图像资料，将它们进行筛选、归纳、整理，从中熟悉汉代或动或静的舞蹈姿态，并对它们进行由有形至无形再到具体舞姿形成的“再现”。由此可见，《铜雀伎》中的舞姿及舞蹈形式都是有史料可以考究的，通过孙颖先生对古代舞蹈的“再现”使我们能够在汉画像等文物资料之外，目睹古代生动的舞蹈表演，实为意义之举。

第三节 简单灵活的编导技巧

一、对比

对比作为一种常见的艺术创作手法，被用于不同的艺术形式之中。在《铜雀伎》中，对比是最直接也是最为明显的创作手法。首先，纵观全部的情绪基调，编导在作品开始部分极力营造大气、欢乐、美好的环境气氛，能够将观众快速带入作品的故事情节当中。然而，随着故事情节的发展，戏剧冲突接踵而至的出现，以至于在作品的尾声部分，郑卫二人再次同台出现的时候，如此凄苦悲凉。他们互相惦念、彼此深爱，然而难得的相聚，即是永别。此处画面与开始部分“嬉戏习艺”形成了首尾呼应，一个舞台、两个人。回顾，让人不免为之宿命的悲惨感叹。编导在作品的构思上设置巧妙，悉心留意，则会发现这是一种“前喜后悲”的手法应用。



图 3-43 嬉戏习艺一鼓舞天成一鼓舞永诀

其次，作为全剧最重要的主人公之一郑飞蓬，她作品中的情感变化以及地位变化是

⁴¹田湑.汉唐古典舞“半月”形态构成之研究[J].民族艺术研究, 2013(6).

最明显的。在第二场“鼓舞易人”中，曹操从卫斯奴手中抢过鼓，与郑飞蓬互动，青涩、胆小的郑飞蓬一时紧张不慎将曹操踢倒，年纪尚小的她面对帝王的宠爱不知如何是好。而在随曹进入寝宫时，郑飞蓬的状态已有改变。面对曹操的再一次摔倒，她主动上前搀扶，细心体贴，一改之前懵懂的模样。由此人物状态的对比，可以看出这一人物的内心线索随人物所处的环境已有改变。但值得注意的是，虽然她去迎合帝王，但面对权利阶级曹操与曹丕二人，郑飞蓬的态度却有所不同。在曹操面前，她悉心服帖；在曹丕面前，她愤怒弃钗。观两处做对比可知，她内心深处不变的是对卫斯奴的深爱。

二、重复

作品中重复手法的使用最明显有两处：其一，是郑卫二人的鼓舞段落，大致相同的动作分别在“鼓舞天成”、“鼓舞会”中出现。全剧几乎没有多次不断反复的动作出现，而对于主人公具有标志性的主要舞段的重复，笔者姑且把它作为全剧的主题动作进行诠释。据舞台画面分析来看，二人对舞的动作出现，不仅是重复手法的使用同时在画面感上也产生极为明显的反差对比。两个舞段分别在作品的前半段和后半部分出现，在重复中可见时间、空间以及人物状态的改变。



图3-44 “鼓舞天成”



图3-45 “鼓舞会”

三、另身叙事

另身的概念，指的是作品中的主人公和他们幼年时期的舞者在一个故事中出现。“另身叙事”的重要作用，显而易见地是拉长了舞剧叙事时间的跨度；与此同时，“‘另身’与‘本身’之间的性格差异使“成长性”在对比中更为清晰，在变化中更为圆满。”⁴²作品中，“嬉戏习艺”至“鼓舞天成”舞段中，少年时期的郑卫二人在一棵老树下完成了少年到青年的转换，简洁且快速明了。

⁴²于平.舞剧《浮生》的叙事策略[J].舞蹈, 2007(1): 26.

第四章 《铜雀伎》的风格特色

就美学风格而言，从时间角度（如先秦理性、楚汉浪漫、魏晋风度）来看，《铜雀伎》具有汉代豪放朴拙的艺术风格；从空间角度（如悲剧/喜剧、崇高/优美）来看，《铜雀伎》又是一部具有悲剧风格的舞剧作品。作为汉唐古典舞剧，作品以汉魏时期作为故事背景，作品中大部分舞蹈是由编导孙颖先生从古代文物史籍中提取舞蹈的外部形态，将以汉、唐精神和艺术气质为审美主干的具有独到意味的“气韵”引入舞蹈形态之中使其“再生”并对其进行连接所创作的，以此彰显出独特的艺术风格。同时，作品通过对郑飞蓬、卫斯奴二人悲惨爱情故事的展现，揭示出对封建等级制度的批判与反思。

第一节 豪放朴拙的汉代风格

一、宏放大气

“罗衣从风，长袖交横，骆驿飞散；体如游龙，袖如素霓；忽飘飘以轻逝兮，似鸾飞于天汉。”是汉代文学家傅毅在《舞赋》中对汉代舞蹈进行的描述。“在汉画像所记述的舞蹈中，没有萎靡情绪，没有孤寂感，没有哀伤感，没有消极味道，通过幽默的夸张和奔放飞扬的动势，使整个舞蹈画面给人一种热切、向上、旺盛的生命活力和美感。”⁴³

首先，由于汉代舞蹈具有“朴拙”的美感，且作品本身带有叙事性色彩，所以笔者认为，作品中出现的生活动作和叙事性动作，无需过于复杂的编排，即可展现出朴实与真切之美。多见于作品开始部分，郑卫二人“嬉戏习艺”与“鼓舞天成”舞段，郑卫二人开心地玩乐、打闹情节。“我们仿佛感到舞者嬉闹、活泼、充满生命跃动和生活朝气的精神状态。而这种‘朝气’、‘生命’、‘活力’，正是汉代艺术家们的乐观主义、智慧、自信和审美意识在作品中的流露。”⁴⁴其次，作品中可见舞者身体的重心多为倾斜和低重心状态，动作张弛有度，且富有力量，节奏较快且不平均，流动性较强，将身体线条的美感充分展现。通过时间、空间、力量的变化可让人感受到动作的“动态之美”，动静结合，在一动一静之间将汉代舞蹈独特的风格与韵律展现的近乎完美。除此之外，笔者认为舞台的设置与布局也是作品中有力彰显汉代宏放风格之一的元素。以作品开始部分为例，第一场“汉鼓雄风”中，舞台中央体积较大的八面鼓搭配建鼓的直观呈现，响亮的击鼓声加以表演者大幅度的动作表演，所营造出雄壮大气的气势，在作品开始部分呈现，对舞台气氛的渲染起到至关重要的作用，同时能够将观者快速带入舞剧的情境当中。

⁴³孙颖.中国汉代舞蹈教程[M].北京：中国文联出版社，2010：32.

⁴⁴孙颖.中国汉代舞蹈教程[M].北京：中国文联出版社，2010：185.

二、刚柔并济

“汉承楚风，汉乐舞继承了“楚舞”风格，突出表现在以折腰、舞袖来诠释轻柔、飘逸的舞姿。”⁴⁵作品中“群伎献艺”和“相和歌”都为女子群舞舞段。“群伎献艺”中，舞者身穿蝶袖脚下踏盘，通过对袖的一扬、一绕、一搭等多变的袖舞动作与踏盘动作相互配合，在平稳的节奏与气息中讲究起伏的变化，以此呈现出汉代女性的阴柔之美。“相和歌”作为作品中令人难忘的舞段之一，在表演者曼妙的舞姿中让人感受到汉代女子舞蹈的力量感与动态的美感。由此可见，编导孙颖先生对女性的含蓄个性与外化体态的统一性较为注重，他认为女子在“温润”的外表下要有刚、韧的支撑。内含一口气，内在的坚韧之气与多姿的舞蹈相融，能够给人带来清新绮丽、婉转柔美的美感。

三、流动之美

“不动行不成，形成仍在动”是编导孙颖先生创建的汉唐古典舞的重要特色之一。作品中展示性舞段大多节奏较快，可见多数特定舞蹈姿态是在舞者身体的舞动中展现出来的，在舞蹈姿态形成后，根据先前动势顺势形成下一个舞蹈动作，其中的连接之势，可谓形成还在动。作品中，具有“流动美”的舞蹈段落多次出现，不仅给予观者美的享受，也为舞蹈动作的展现增添了强烈的生命力。

四、形神兼备

前文提到，孙颖先生在创作前期构思阶段，对史籍文物中提取的舞蹈外在形态加以独特的气韵引入，从而展现出形神兼备的审美风格。“舞蹈动作在流动中的节奏变化，就是动作过程中气息的变化。舞蹈在表达中国传统的精神境界时，多以舒展过程中的无奈、沉静中的迸发展现。或张扬、或端庄、或喜悦、或悲伤，于动作切分节奏以及轻与重、顿促的长与短变化之中表现；在步伐迂回的快与慢、转弯的急与缓之中抒发，这种舞蹈中的气韵变化是情感变化。”⁴⁶

第二节 凄美崇高的悲剧风格

“悲剧通常是以艺术形式反映一定社会环境中主人公和现实之间，不可避免、不可调和的矛盾冲突，而造成悲惨性结局为基本内容的文艺作品，它的主人公、矛盾冲突、戏剧情境和结局布设，都围绕揭示罪恶、暴露困境、净化弥合的审美价值理念展开。”⁴⁷悲剧最早起源于西方，渊源于古希腊的酒神祭祀仪式。中西方的悲剧意识伴随着文化地域的差异而发展不同。西方观点中的悲剧在一定程度上遵照了亚里士多德对其的定义。在亚里士多德看来：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒

⁴⁵孙颖.中国汉代舞蹈概论[M].北京：中国文联出版社，2010：188.

⁴⁶邓文英.中国汉唐古典舞教学法[M].上海：上海音乐出版社，2011：86.

⁴⁷张法.中西美学与文化精神[M].北京：北京大学出版社，1994.

介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”⁴⁸对于中国式悲剧，以下几位学者的看法为：首先，鲁迅先生对悲剧本质的界定是“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”。⁴⁹其次，朱光潜认为“悲剧可以说是崇高的一种，与其他各种崇高一样具有令人生畏而又使人振奋鼓舞的力量，它与其他各类崇高不同之处在于它用怜悯来缓和恐惧。”⁵⁰“存在于生活当中的悲不一定等同于悲剧，悲剧需要具有悲剧精神的创作者深沉的主体关照，并表现出挣扎的生命痕迹。”⁵¹

反观作品，舞剧《铜雀伎》具有完整的情节，有一定的戏剧冲突存在，悲剧人物之间形成正反互为对立的双向力量，最终因小人物与大环境下的蛮荒势力不能与共，最终缔造悲惨的结局。“确定这个题材之处，就有感于这个题材的悲剧性。”⁵²编导在创作手札中反复强调“悲剧”这一大方向。作品中结局的呈现、主人公的选择、故事情节的发展，都在一定程度上符合“中式”悲剧存在的条件。

一、“小人物”的形象设定

作品中，郑飞蓬、卫斯奴、曹操三个人物角色代表两个社会阶层。对于作品主题的确立和人物形象的塑造方面，笔者认为孙颖先生实则是为这一情境创造了一种深邃的隐喻，而这种隐喻不仅是一种环境与情节的悲凉，在人物形象的塑造上同样展现得淋漓尽致。作品中的主人公被设定为乐舞伎——这一社会地位低下的群体，其生来就是为上层阶级提供享乐服务的，有别于西方的英雄主义主人公形象设定。男女主人公从小被曹操收养，长大后为曹操提供美的服务以享之乐。在人物角色的选择上，编导孙颖依中式悲剧的创作导向设置了人物类别。西方悲剧中，主人公往往敏锐地认识到社会的前进方向，更多地承担社会责任，对于命运的把控是主动的。在《铜雀伎》中，主人公作为小人物，对待命运的方向是被动的。他们出身底层，身份低下，不得不屈服于高官权贵，他们对社会发展方向等问题几乎没有概念。因此，笔者认为作品中“小人物”的形象设定对于命运的无力回天之心境，弱者的不幸更容易激发观众的悲悯之心，拨动人们的心弦。

二、“无声反抗”的情节设置

“中式悲剧的缘由，多源于弱者受欺凌后的无奈反抗。”⁵³作品中，卫斯奴、郑飞蓬二人是弱势群体的代表，曹操是权贵阶级的象征。郑卫二人自幼被曹操收养，先是服从于强势，在涉身于自身利益时，冲突显现。小人物与强权作斗争，其一致盲。而后，郑飞蓬弃钗，命运自此不断跌落。最终，一个以死亡告终，另一人则在漫无天日黑暗中无

⁴⁸亚里士多德.诗学[M].北京：人民文学出版社，1982.

⁴⁹鲁迅.论雷峰塔的倒掉[J].名作欣赏，1997(1)：19.

⁵⁰朱光潜.悲剧心理学[M].北京：人民文学出版社，1985.

⁵¹张荃.中国悲剧研究的困惑与思考[J].北京：中国人民大学学报，1994(4).

⁵²孙颖.“铜雀伎”密码——舞剧《铜雀伎》创作纪要[J].舞蹈，2009(5).

⁵³王子.中西悲剧艺术结构特点差异分析[J].山东社会科学，2014：228(8).

尽的自我“仰望”……针对于女主郑飞蓬来说，编导对她的人物刻画深刻鲜活。居于曹氏寝宫时，她主动逢迎；独自一人时，她对爱人无尽想念。作品结尾处，她推翻营帐，一路坎坷回到铜雀台，面对卫斯奴她无奈不能与他言语，郑飞蓬用死亡对命运做出了极力又无声的反抗，卫斯奴在漫无天日的黑暗中坚持寻求希望。结尾处的情节设置，让人在感叹与惋惜中不得进行更加深入的思考。

三、开放且带有苍凉意味的结局

“始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨”⁵⁴，在对结局的布设上，中式悲剧往往采用“大团圆”作为结尾。而《铜雀伎》的开放式结局，恰巧突破中国一贯式的“小喜”尾声。此处编导在作品最后一幕的设计中体现得淋漓尽致：郑飞蓬成为戍边将军的玩物，她点燃军帐，独自逃离，一路乞讨为生。失去双眼的卫斯奴每日处身于铜雀台，失魂落魄，他与鼓徒然为伴，以鼓为生……编导在尾声处放大情感的衬托一悲到底，结局处难能可贵的重逢便是生命的永诀。在郑飞蓬拿出手鼓的同时，卫斯奴似乎有所知觉，然而心与心的交相照应不过是寒凉处的一丝慰藉。再次，作品借小希望映衬出更加无尽的绝望。对于作品整体的构架孙颖先生采取前喜后悲的创作手法，通常来讲，由于大团圆结局的出现，恰恰给观众对小人物悲惨命运的怜悯之情带来一丝慰藉，而此剧结尾处“精”在剧末毫无逆转，将观众保留在故事所营造的大环境中。如此之作，笔者认为其也更加切实于“现实”主义文艺创作之真谛。

弗朗西斯·赫伯特·布拉德雷有一句话“一只小小的麻雀在战胜强大的外力而带来的崇高感，绝不亚于苍穹和大海给人的震撼”⁵⁵笔者认为，结局处与其说郑卫二人以悲惨的命运告终，不如说二人用无声的语言在无形中坚守着自己的信念。卑微的社会身份使得他们注定是上层阶级的玩物，从曹丕到戍边士兵，对于郑飞蓬的渴望不免除是对他们更大权力的渴望。面对无奈的命运，郑飞蓬、卫斯奴选择用死亡和生存为伟大的爱情进行护卫。

⁵⁴王国维:王国维学术经典集[M].江西:江西人民出版社,1997:58-59.

⁵⁵Bradley, Francis Herbert. Collected Essays. Oxford: Clarendon Press, 1935: 237.

第五章 《铜雀伎》的意义分析

通过以上对舞剧《铜雀伎》不同方面的细致分析研究，可以得出舞剧《铜雀伎》无论在作品结构、动作风格还是人物塑造上皆具有较为出色的成就。舞剧《铜雀伎》作为中国汉唐古典舞的首部作品，作为中国舞剧史上具有代表性的力作之一，本章节以《铜雀伎》的意义为出发点，分别阐述《铜雀伎》对舞剧创作、舞蹈表演以及汉唐古典舞教学方面的意义与影响。

第一节 《铜雀伎》对舞剧创作的意义

一、孙颖理论研究与实践创作的承接之作

舞剧《铜雀伎》的编导孙颖先生，是一位文化底蕴深厚的舞蹈艺术家，他潜心研究中国古代史二十余年，尤其对汉代、唐代的艺术与文化有着深入的研究。多年的史论研究为先生的创作实践提供了有力的支撑，而创作实践又为先生后期的理论思考积累了丰富的经验。纵观舞剧《铜雀伎》无论是故事情节、人物塑造还是舞蹈风格等不同方面，几乎都具有丰厚的历史文化背景，从作品的细节入手能够看出其中每一处巧妙的设计都是经过编导严格的考量所完成的。并且《铜雀伎》作为汉唐古典舞的萌芽之作，具有独特的艺术风格，进一步体现出该作品是一部“文、艺”上升，兼具艺术高度与历史文化深度的舞剧作品。

《铜雀伎》是孙颖先生编创的首部作品，也是唯一一部舞剧作品，于1985年在北京首演，而后入选首届中国艺术节唯一舞剧作品。自此，孙颖先生开启了自己的实践创作之路，他开始为电视剧编舞，并受邀先后编创了历史组舞系列晚会“寻根述祖谱华风”之一《炎黄祭》之二《龙族风韵》之三《孙颖舞蹈作品会》，其中《踏歌》、《谢公屐》等舞蹈作品广受好评。2009年《铜雀伎》在北京保利剧院再次上演。此时，孙颖先生作为北京舞蹈学院汉唐古典舞教学团队的带头人，他已有专业的教师团队以及汉唐古典舞专业的学生群体。2009年的《铜雀伎》是孙颖先生在世公演的最后一部作品，回望《铜雀伎》两个版本中间的二十余年，先生在中国汉唐舞蹈的理论研究、教育教学与创作实践上始终做到日复一日的坚守与坚持，在他的带领下，汉唐古典舞的发展道路逐渐走向成熟的方向。对于先生来说，《铜雀伎》不仅标志着他实践创作之路的开启，时隔二十余年后的《铜雀伎》的再次上演，在一定意义上象征着孙颖先生的创作之路更加成熟，对先生的实践创作起到进一步巩固的作用。

二、汉唐古典舞形态至风格逐步确立的代表作

“汉唐古典舞是以汉唐乐舞的风范、魏晋文人的风骨以及明清以来各种戏曲中所蕴

涵的古典神韵为支点所创建的”⁵⁶汉唐古典舞并不是断代舞蹈，将其命名为“汉唐”，正是为了与李正一、唐满城两位教授所创建的“李唐身韵”派古典舞相区别。汉唐古典舞创始人为舞剧《铜雀伎》的编导孙颖先生，在部分具有汉唐古典舞风格的舞蹈作品问世之后，北京舞蹈学院古典舞系于2001年创建汉唐舞专业。

1985年的《铜雀伎》以独特的动作语汇和浓郁的艺术风格引起了人们的注意，这部舞剧的出现，对当时已存的中国古典舞艺术风格而言，是一种突破与创新。笔者认为，20世纪80年代，《铜雀伎》作为一部具有新颖古典舞蹈艺术风格的舞剧作品，它诞生在汉唐古典舞的舞蹈形态初步呈现的阶段。2009年《铜雀伎》再度上演时，汉唐古典舞已成为一个舞蹈学科专业，拥有精干的教学团队和科学的教学体系。舞剧《铜雀伎》中出现的独特舞蹈种类以及舞蹈姿态和舞蹈动作，在汉唐古典舞教学中已有所呈现。与此同时，孙颖先生对于汉唐古典舞的作品编创之路趋于成熟。

基于上述分析，笔者认为1985《铜雀伎》的诞生标志着汉唐古典舞的形态初步形成。自其印入观众眼帘的初始，至时隔多年后，该剧的成功复排与上演对中国汉唐古典舞的形态及风格逐步确立具有一定的见证作用。

三、具有“真实性”的大胆艺术创作

舞剧《铜雀伎》通过细致入微的文化考究与精心设计的艺术编排，利用舞剧艺术的形式将一个“有据可考”的文化历史背景展现出来。其中的人物、情节，在舞剧的历史背景中存在既真实又合理。

作品中的人物形象虽然不能在历史中完全找到人物原型，但主要人物群体在汉魏时代却是真实存在的。男女主人公“郑飞蓬”、“卫斯奴”的姓氏来源于“郑卫之音”一词，“郑卫之音”在古代用来形容不入主流的乐曲。郑卫二人在舞剧作品中的身份是地位低下的乐舞伎人，其可被视为生存在大时代下身处社会底层的人物缩影。并且，对于作品的编创，编导孙颖遵循现实主义的创作理念。作品剧本虽为虚构，但故事发生的可能性符合舞剧所处的汉魏时代背景。

在符合文化背景的基础上，编导进行了大胆的艺术创作。其大胆之处在于对“中国式悲剧”的反叛。编导以小人物与权利阶级的矛盾冲突为出发点，采用前喜后悲的创作手法，在作品结尾部分一悲到底，一反中国式悲剧所惯用的大团圆模式。其有意设置的不可逆转的矛盾点，经由作品的展现从而将“悲”体现得淋漓尽致。如此创作，虽显残忍却也使作品更加具有真实性。并且，作品一反宏大的叙事视角，选择以小人物作为主人公，以一代帝王做陪衬，力图凸显“乐舞伎”这一社会群体不“平凡”的命运悲剧。笔者认为，编导对作品强而有力地大胆创作，既遵循了其现实主义创作理念的“真实性”标准，又富有创新精神，实为大胆创新的艺术创作之举。

⁵⁶邓文英.中国汉唐古典舞教学法[M].上海:上海音乐出版社,2011:28.

四、对汉代乐舞的宝贵探索之作

舞剧《铜雀伎》将古代史籍中所记载的不同舞蹈种类，以今人的视角进行重新编排，让古代舞蹈“再现”，继而展现在世人面前，不可不谓是对古代舞蹈探索的宝贵之作。以舞相属、盘鼓舞、羽林郎等一些具有代表性的古代舞蹈形式，在这部舞剧作品中符合逻辑地完美呈现。在复现过程中，编导借鉴了史籍资料中对于乐舞百戏的描述以及文物画像中的古代舞蹈形象，对于静态的、描述性的相关资料形象进行符合历史背景的、基于当代视角下的有机连接，在连接过程中将形象素材动态化，并进行折衷于历史形象与当代审美的艺术化改造。这次探索以及探索的结果对于汉唐古典舞以及中国舞蹈有着十分重要的意义与价值。

具体而言，舞剧作品中出现的一些鼓类与袖类舞蹈，在汉代舞蹈发展进程中占有一定重要的地位，且部分鼓类舞蹈仅存于汉代，汉后失传。如此宝贵的古代舞蹈形式，在中国舞剧以及舞蹈作品中几乎很少出现。珍贵的艺术文化资源逐渐失传被人淡忘，恰恰是编导孙颖创作舞剧《铜雀伎》的出发点之一。孙颖先生将这些遗存的古代舞蹈进行提炼、复原和再生，对其加以编排运用在舞剧作品中，向观众予以展现。其复现行为本身与呈现结果均对于中国古典舞起到了不容小觑的扩充作用。因此，笔者认为，舞剧《铜雀伎》对中国汉代宝贵的乐舞资源进行的部分展现，使汉代名声显赫的舞蹈因而得以被后人观赏，这种行为不仅是对传统乐舞的继承发展，更是对中华优秀传统文化的宣扬。

第二节 《铜雀伎》对舞蹈表演的意义

一、人物身份的真实性与人物情感的丰富性相统一

对于舞剧《铜雀伎》中的主人公，编导极力塑造出适存于故事背景的人物形象。与此同时，表演者在对人物角色的演绎上力求“以形入神”，对人物所处的时代背景、时代特色以及身份地位进行了一系列地探究与了解，进而对人物不同阶段的心理状态进行揣摩，最终使主人公形象的呈现在人物身份的真实性与情感的丰富性上达到一致。

首先，人物身份的真实性在作品中体现为故事所处的汉魏时期，歌舞艺术繁荣，铜雀台中着实有铜雀伎人这一群体存在。舞剧中郑飞蓬、卫斯奴等主要人物的表演者通过研读《美的历程》、《中国审美文化史》等相关书籍对人物进行具体的分析和了解。他们在探索中不仅对时代风格、时代背景有所掌握，同时对于人物的社会地位、人物气质以及人物的特征也能够进行较为深入的理解。正是因为舞台上鲜活的人物形象，将多面的情感特征展现的近乎完美，从而使得观众在沉醉于舞台表演之时对其产生强烈的认同感。其次，表演者对于人物角色的情感表达细腻，对于舞蹈作品表演的掌控张弛有度，使得作品人物在状态变化的每一个转折之处，将人物鲜明的性格展现得淋漓尽致。种种状态的更替，都需要表演者沉浸在人物角色中细细揣摩，在作品中具体表现在郑飞蓬初长成被封铜雀伎以及受宠时的情感转换。诸如细节性动作：郑飞蓬进入曹操寝宫时的对卫君的回望、郑飞蓬对卫斯奴衣裳的缝补、卫斯奴面对爱人离开的焦急以及卫斯奴在“盲鼓号天”时看不到光明的无助与绝望等细节部分，表演者对剧中人物投入地演绎，让人

无不对剧中人物的悲惨命运产生深深的怜悯与同情。

笔者认为，正因表演者们对作品中人物角色进行了深入地分析和学习，并以此为基础，才能对作品人物的情感、情绪的表达掌控有度。在作品中，不同人物角色的一颦一笑、一转一动都能体现出表演者对剧中人物的细致揣摩和精准分析。如此细腻真实的人物刻画，对于舞蹈表演来说能够起到强有力的标榜作用。

二、动作的技术性与艺术性相统一

纵观舞剧《铜雀伎》，在动作语汇的运用方面，编导并没有编创过多古典舞中常见的技巧性动作，而是从汉代舞蹈的风格出发，以“汉唐”的舞蹈姿态、动作为作品的主要动作语汇。这对舞者身体的软开度、肌肉的控制与爆发力，以及舞者个人的耐力都具有极高的要求。如作品中，多次出现的“斜塔式”舞姿，多用于动作间的连接以及舞姿造型的瞬间性展现，其非垂直的身体中心使得舞姿需要在身体的失衡状态下得以完成。又如“半月式”舞姿，要求舞者以脚腕、膝、腰、肋、颈的关节弯曲，使脊柱呈现侧弯的弧形。⁵⁷如此之类的汉唐古典舞蹈动作，对于舞者身体的柔韧性、重心的把控等方面具有一定的难度，并且印证了汉唐古典舞在舞姿造型上具有流动性的特点。同时，舞剧《铜雀伎》呈现出的“气韵贯通”之美，从“会意”、“运气”到“形动”，在舞蹈中通过气息与节奏的变化，对“气韵”进行表达。这种表达，在舞者身体中好似蕴藏着巨大的能量，在起身动舞之时近乎完美地彰显出汉唐古典舞“不动形不成，形成仍在动”的审美追求。由此，笔者认为舞剧《铜雀伎》在动作的技术性与艺术性上达到高度统一，具有“形神兼备”的艺术特征。

第三节 《铜雀伎》对舞蹈教学的意义

一、检验了中国汉唐古典舞理论及教材的应用价值

孙颖先生认为，剧目的实践能够检验理论及教材的应用价值。舞剧《铜雀伎》作为孙颖先生从理论研究过渡到实践创作的承接之作，是他投身于理论与文化探索二十余年后创作的首部作品，故舞剧《铜雀伎》的创作与成功上演能够对孙颖先生多年理论研究的探索工作起到一定的印证作用。据相关资料记载，通过舞剧《铜雀伎》中对盘、鼓的运用，中国汉唐古典舞的教材编创人员已对汉后失传的盘、鼓特技进行整理，这一工作对汉唐古典舞的盘、鼓特技课程教材的撰写起到一定的帮助作用。并且，舞剧《铜雀伎》中所运用的汉唐古典舞具有代表性的舞蹈姿态，在汉唐古典舞相关教材中具有体现。根据以上分析，笔者认为舞剧《铜雀伎》在一定意义上对中国汉唐古典舞理论及教材的应用价值进行了有效地检验。

⁵⁷邓文英.中国汉唐古典舞教学法[M].上海：上海音乐出版社，2011：97.

二、为中国汉唐古典舞的教学开展提供了基础

通过以上对舞剧《铜雀伎》创作过程的深入了解，可以得知中国汉唐古典舞的发展脉络是作品剧目创作在先，相关课程教材出现在后。《铜雀伎》作为汉唐古典舞剧经典代表作之一，它的出现对汉唐古典舞的教学建设具有一定的基础性作用。同时，《铜雀伎》作为《中国古代舞蹈教程》学习剧目之一，作为孙颖先生众多力作当中的杰出代表作，《铜雀伎》对于中国汉唐古典舞教学工作的开展，提供了基础性的价值。

结 语

《铜雀伎》讲述了一个凄惨的爱情悲剧，是一部具有丰厚的历史文化底蕴与鲜明艺术风格的中国汉唐古典舞剧，是对中国古典舞风格的突破与创新，是孙颖先生从理论过渡到实践的承接与巩固之作。

从思想层面上来看，该剧抛弃宏大的叙事视角，选择以小人物为主人公，以一代帝王做陪衬，用舞蹈的方式力图讲述古代舞蹈先祖们的命运悲剧。编导孙颖先生将他个人的宇宙观深深埋藏于舞剧中，作品不仅对封建社会等级制度的批判、对人性的尊重与理解有所映射，同样隐喻着孙颖先生对自身命运的认知与思考。

从艺术层面上来看，20世纪80年代《铜雀伎》首次出现在众人眼前，有别于戏剧风格、敦煌风格，它以自成一派的舞蹈风格、鲜有的创作主题加之丰富的古代文物史籍资料作支撑，吸引了人们的眼光。孙颖先生遵循现实主义的创作手法，力图使作品在人物、情节、语言包括舞台布景与道具的使用上都具有“真实性”。与此同时，作品将汉代独特的舞蹈形式进行“提取-复原-再现”，此行为不仅是对古代传统乐舞的继承和发展，更是对中华民族传统文化的宣扬。纵观《铜雀伎》两个版本的成功上演，不仅标志着中国汉唐古典舞的形态、艺术风格从萌生到逐步确立，同时为编导孙颖从理论研究过渡到创作实践并在舞蹈创作道路上的日趋成熟做到有力地见证。

《铜雀伎》的问世带有一种批判与创新的精神，它力图回归舞剧的本质讲清楚故事，以情感人、以舞动人。研究初始，我浅显地认为郑飞蓬的死亡是人物面对强权之下无力地妥协。后来，“相识已久”后发觉她如此选择是一种无声的反抗，是对伟大爱情的坚守，更是一种“浪漫”。

先前欣赏《铜雀伎》时，被其揪心的爱情故事与独树一帜的舞蹈风格所打动。在真正走进《铜雀伎》时，才发觉它的存在好似一部“动态的史籍”。笔者跟随《铜雀伎》的脚步，对汉代艺术有了较为深入地学习与了解，但仍不足挂齿。以上内容是笔者以《铜雀伎》为研究对象进行的创作分析研究，仍存许多不足之处，望诸位专家和同仁予以批评指正。

参考文献

一、专著类:

- [1]王克芬, 隆荫培主编. 中国近现代当代舞蹈发展史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000.
- [2]宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981.
- [3]郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [4]董仲舒. 春繁秋露[M]. 北京: 中华书局, 1975.
- [5]武巍峰, 胡伟. 中国舞剧人物个性形象塑造[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2015.
- [6]邓文英. 中国汉唐古典舞教学法[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2011.
- [7]孙颖. 中国汉代舞蹈教程[M]. 北京: 中国文联出版社, 2010.
- [8]袁禾. 中国舞蹈美学[M]. 北京: 人民出版社, 2011.
- [9]孙慧佳. 图说中国舞蹈[M]. 长春: 吉林人民出版社, 2009.
- [10]仝妍. 中国舞蹈史[M]. 长春: 东北师范大学出版社, 2010.
- [11]孙颖著, 北京舞蹈学院汉唐古典舞教研室编. 中国汉唐古典舞[M]. 北京: 新知. 读书. 三联书店, 2015.
- [12]亚里士多德. 诗学[M]. 北京: 人民文学出版社, 1982.
- [13]鲁迅. 鲁迅全集: 而已集[M]. 北京: 人民文学出版社, 1973.
- [14]朱光潜. 悲剧心理学[M]. 北京: 人民文学出版社, 1985.
- [15]王国维. 王国维学术经典集[M]. 南昌: 江西人民出版社, 1997.
- [16]王永生. 鲁迅文艺思想初探[M]. 银川: 宁夏人民出版社, 1981.
- [17]河北师范学院中文系古典文学教研组. 三曹资料汇编[M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [18]王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2012.
- [19]袁禾主编. 中国舞蹈通史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2016.
- [20]金秋. 中国传统文化与舞蹈[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2006.
- [21]吕艺生. 中国古典舞美学原理求索[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2018.
- [22]彭吉象. 中国艺术学[M]. 北京: 高等教育出版社, 1997.
- [23]刘青弋. 中国古代舞蹈通史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2012.
- [24]孙颖. 中国汉代舞蹈概论[M]. 北京: 中国文联出版社, 2010.
- [25]胡伟, 朱兮著. 古舞探径——中国古典舞形态构成与语言研究[M]. 北京: 首都师范大学出版社, 2013.
- [26]李泽厚. 美的历程[M]. 北京: 生活. 读书. 新知三联书店, 2017.
- [27]孙颖, 邓佑玲. 生命的咏叹调: 绝处逢生的事业路[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2012.
- [28]孙颖. 中国汉唐舞古典基训教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2010.
- [29]苏娅. 中国古典舞学术评述[M]. 北京: 中国文史出版社, 2015.
- [30]刘岩. 手之舞之一——中国古典舞手舞研究[M]. 北京: 人民出版社, 2014.
- [31]王宁宁. 推开一扇窗——中国乐舞历史研究[M]. 北京: 中国文联出版社, 2017.
- [32]资华筠. 影响世界的中国乐舞[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2003.
- [33]金浩. 新世纪中国古典舞发展十年观[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2011.
- [34]袁禾. 中国古代舞蹈审美历程[M]. 北京: 高等教育出版社, 2006.

- [35]彭吉象, 艺术学概论[M]. 北京: 北京大学出版社, 2015.
- [36]兰宇. 中国传统艺术导论[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2014.
- [37]冯双白. 新中国舞蹈史[M]. 湖南: 湖南美术出版社, 2002.
- [38]于平. 中国现当代舞剧发展史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004.
- [39]仝妍. 中国舞蹈史[M]. 长春: 东北师范大学出版社, 2010.
- [40]季伟. 汉代乐舞百戏概论[M]. 北京: 中国文联出版社, 2009.
- [41]陈寿, 裴松之. 三国志: 魏书[M]. 北京: 中华书局, 1959.
- [42]李莘, 杜乐. 中国古代乐舞文化研究[M]. 北京: 中国电影出版社, 2015.
- [43]刘恩伯. 中国舞蹈通史——古代文物图录卷[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2010.

二、期刊类:

- [44]张莅. 中国悲剧研究的困惑与思考[J]. 中国人民大学学报, 1994(4).
- [45]王子. 中西悲剧艺术结构特点差异分析[J]. 山东社会科学, 2014(8).
- [46]于平. 舞剧《浮生》的叙事策略[J]. 舞蹈, 2007(1).
- [47]夏丽蓉. 我的第一张答卷——写于舞剧《铜雀伎》首演后[J]. 舞蹈, 1986(6).
- [48]张宏. 论现实主义创作在中国的历史嬗变与当下意义[J]. 文学评论, 2010(2).
- [49]谢春. 文物古籍在中国舞蹈编创中的运用及意义[J]. 舞蹈, 2016(3).
- [50]侯文靖. 舞剧《铜雀伎》的创作法则[J]. 北京舞蹈学院学报, 2015(12).
- [51]骆璋. 舞剧《铜雀伎》的文化个性[J]. 文艺研究, 1988(4).
- [52]史博. 先生就在身边, 没有离开……[J]. 舞蹈, 2010(4).
- [53]李百成. 写在《铜雀伎》上演之后[J]. 舞蹈论丛, 1987(4).
- [54]孙颖. 舞剧《铜雀伎》文学台本[J]. 舞蹈论丛, 1987(4).
- [55]孙颖. 乱弹编导与编导的“乱弹”(创作《铜雀伎》的一些思路、观点及其他)[J]. 音乐、舞蹈研究, 1988(8).
- [56]梁戈逻. 君若天上云——怀念孙颖先生[J]. 舞蹈, 2018(1).
- [57]潇雨. 孙颖的民族舞蹈观[J]. 北京舞蹈学院学报, 2000(4).
- [58]田湑. 孙颖艺术创作中的“现实主义”[J]. 北京舞蹈学院学报, 2011(4).
- [59]朱晓峰. 论舞剧《铜雀伎》中郑飞蓬的角色塑造[J]. 湛江师范学院学报, 2013(4).
- [60]郭娇. 舞蹈表演中人物形象塑造的三重体验——以《铜雀伎》《翠狐》的表演实践为例[J]. 北京舞蹈学院学报, 2017(6).
- [61]刘少辉. 论汉唐古典舞的古典文化传承与现代精神诉求[J]. 北京舞蹈学院学报, 2009(4).
- [62]田湑. 汉唐古典舞“半月”形态构成之研究[J]. 民族艺术研究, 2013(6).
- [63]董名杰. 压抑与抗争: 汉代乐府诗的女性形象建构[J]. 绥化学院学报, 2017(8).
- [64]马晓莉. 汉唐古典舞“斜塔”舞姿浅析[J]. 舞蹈, 2015(8).
- [65]邓文英. 漫谈孙颖《中国汉唐古典舞基训教程》[J]. 北京舞蹈学院学报, 2013(4).
- [66]殷亚昭. 汉代鼓舞考[J]. 北京舞蹈学院学报, 1992(2).
- [67]侯文靖. 浅谈汉唐古典舞的中心倾倒[J]. 北京舞蹈学院学报, 2013(6).
- [68]梅林. 为中国舞剧问诊把脉——中闻舞剧艺术研讨会摘要[J]. 舞蹈, 2009(9).
- [69]罗斌, 高思远. 五十年不辍——关于“中国古典舞”的争论[J]. 舞蹈, 2008(12).
- [70]赵咏梅. 关于汉代画像砖中袖舞形象的课堂体现[J]. 北京舞蹈学院院报, 2008(3).
- [71]唐圣菊, 胡燕. 论汉代长袖舞的舞美元素与审美特征[J]. 湖南社会科学, 2014(5).

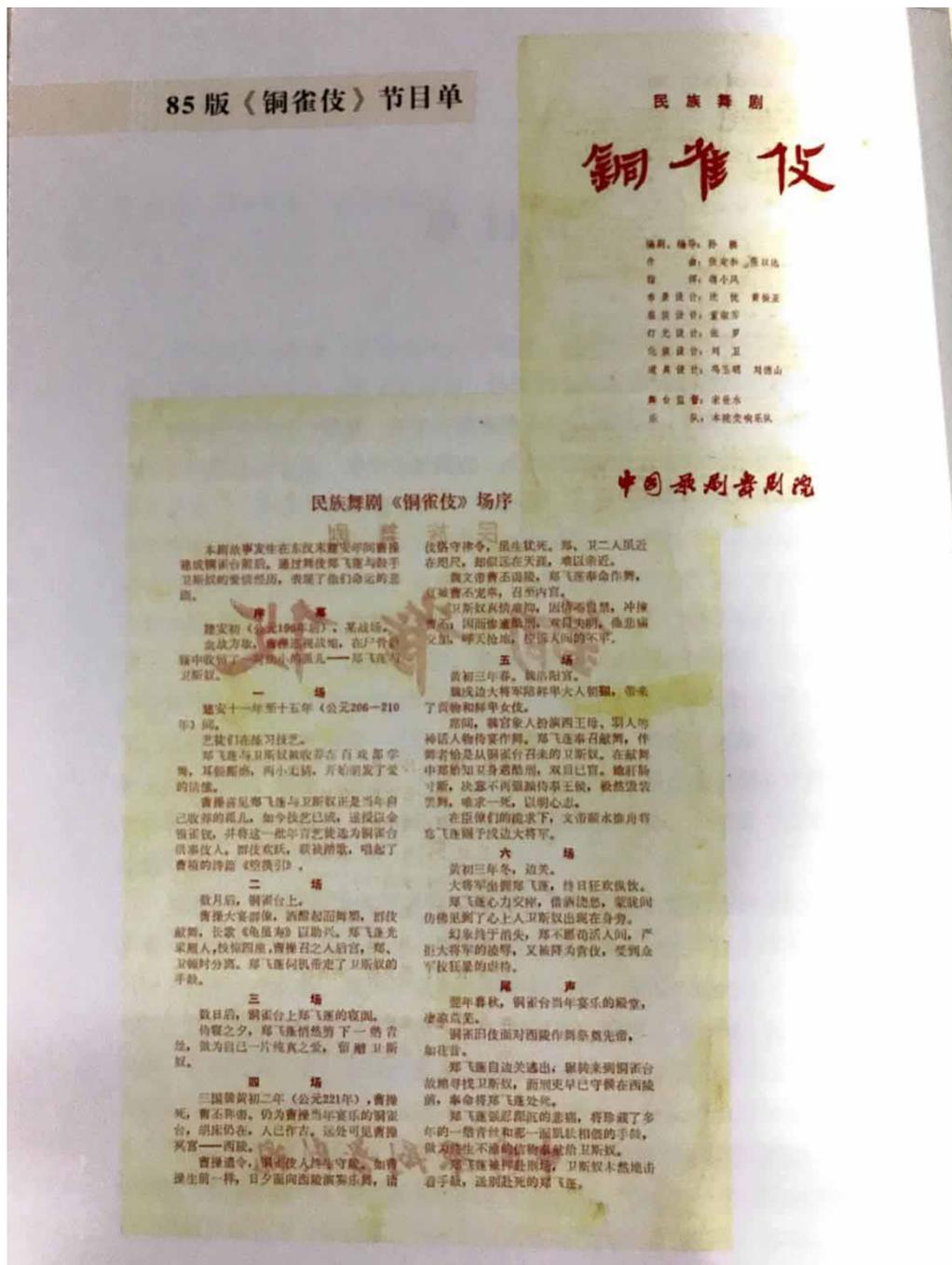
- [72]孙颖.“铜雀伎”密码——舞剧《铜雀伎》创作纪要[J].舞蹈,2009(5).
- [73]史博.悲剧,是一种对生活的仰望[J].舞蹈,2016(8).
- [74]艾清明.孙颖和他的《铜雀伎》[J]大舞台,1996(8).
- [75]骆璋.民族舞剧《铜雀伎》的语言风格[J].文艺报(京),1985(11).
- [76]伍建红.舞剧《铜雀伎》中的文化遗产与艺术再创造[J].四川戏剧,2017(12).
- [77]汤其林,陈伟科.由舞剧《铜雀伎》复排引发的思考[J].舞蹈,2016(11).
- [78]李晶晶.舞剧《铜雀伎》与《桃花源记》创作理念的对比研究[J].四川戏剧,2016(8).
- [79]舞剧《铜雀伎》的现实主义创作方法[J].艺海,2013(10).
- [80]田湑.孙颖与他的《铜雀伎》[J].北京舞蹈学院学报,2009(1).
- [81]史博.一部舞剧的诞生史——新版《铜雀伎》创作日志[J].舞蹈,2009(5).
- [82]陈捷,郭娇.我的“斯奴”我的“飞蓬”我们的《铜雀伎》[J].舞蹈,2009(6).

三、学位论文:

- [83]刘思呈.汉代女性长袖舞研究[D].中国艺术研究院,2014.
- [84]刘悦.浅析汉唐古典舞剧目表演对演员的要求——以剧目《鼓舞天成》为例[D].北京舞蹈学院,2016.
- [85]华雪.中国汉唐古典舞中的文化内涵——以孙颖先生为主线[D].中国艺术研究院,2015.
- [86]张景.孙颖艺术思想研究[D].重庆大学,2013.

附 录

附录一：1985年《铜雀伎》节目单》



演 员 表
(主要演员姓氏笔划)

岳飞.....夏丽蓉 盖一冲
 旦服叔.....于 隼 李林广
 少年岳飞.....海 燕
 少年旦服叔.....胡 毅
 曹 娥.....胡 毅
 曹 玉.....白 欢 张 伟
 虎边大将军.....李 光 刘立志
 周庐丞.....关天泰
 舞 姬.....王唯云
 射单大人.....张梅山
 常从偏.....戴建生 张 宁 张天伟 杨 纳
 西王母.....杨 虹 赵 琦
 鹿、豹、三青鸟.....李 伟 龙春树 戴建生
 张 宁 李立芳 张福成
 七盘小童.....张天伟 杨 纳 张国康 付柏宇
 武 戏：李 伟、于小雷、张天伟、张国康、杨 纳、付柏宇
 东世忠、郭祥林
 献 方 物 舞：张国康、张天伟、杨 纳、于小雷、付柏宇
 舞 姬 女：白 欢、海 燕、罗迪黛、胡 毅、郭淑琴、郭玲霞
 射单女子舞：关文娟、夏丽蓉、赵 琦、叶 舒、张 杰、李 颖
 梁咏香、李 颖、白 欢、杨 虹

羽人楼籁舞：海 燕、胡 毅、郭淑琴、侯美君、郭玲霞、胡元静
 罗迪黛

朝 雀 群 戏：(表演“踏歌”“七姬舞”“向陵舞”“曹娥舞”)
 关文娟、夏丽蓉、赵 琦、叶 舒、张 杰、李 颖
 侯美君、杨 虹、叶 芳、梁咏香、胡元静

文武舞狮、狮子舞、霸王、牧童、开门早花演唱：
 李天杰、张 伟、李 伟、张福成、张世忠、李立芳
 于小雷、张国康、付柏宇、刘立志、李 光、张梅山
 郭祥林、戴建生、张 宁、高士来、龙春树等

合 唱：本院歌剧演员

领 唱：郝平生

导演助理：关天泰、关文娟、胡月琴

钢琴钢琴伴奏：孙金青、刘 慧、李 杰、陈 琳

剧 务：张静珠、胡元静

剧组主任：李百成、宋世水

对外业务：赵燕梅

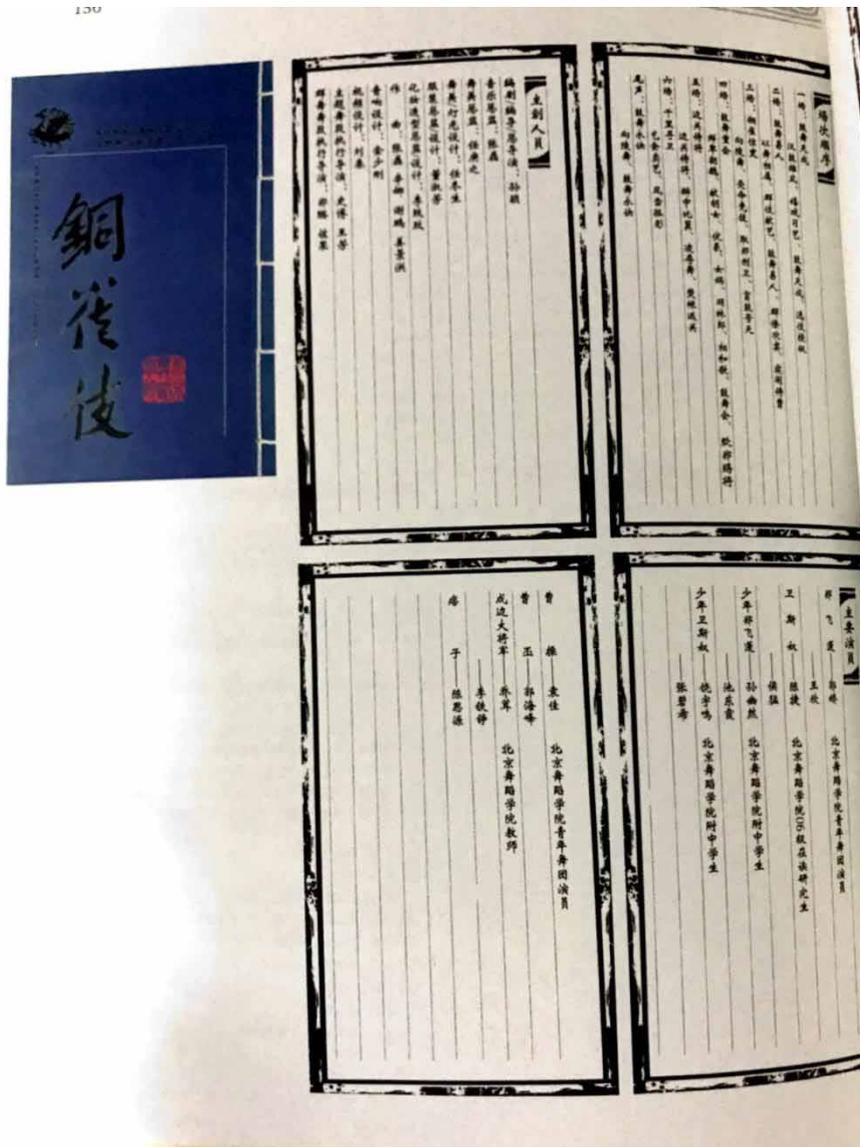
舞台管理：马芳实

舞美制作、舞台工作：本院舞美处

鸣 谢

在《朝雀》的工作中，我们得到了北京舞蹈学院、中央民族大学音乐系、空
 军歌舞团、星海电子联合学院等单位的大力支持。
 北京华彩视觉设计公司、北京印务广事单位、贵路于该剧的制作工作热情支持
 在此，致以诚挚的感谢。

附录二：2009年《铜雀伎》节目单



工作團隊

艺术统筹/规划/演出总监：史博

编导助理：邓文英

舞台监督：王芳 郑璐

舞美/灯光设计助理：李瑞 胡博

化妆助理：马玉双 周时应 李越越

后台主任：佐果

总剧务：佐果 乔草

剧 务：周洪青 宋金云 杜乐 侯文靖 赵文婷 宋治娜 李石磊 赵璞玉

朱晓楠 贺佳玥 张天骅 曾明慧 范东捷

媒体策划：杜乐

外 联：赵文婷 张杏

集體舞演員

(女) 张杏 卢佳 杨晔 许言 张欢 白宛莺 刘悦 胡怡天

郭偲 王海雯 王森丽 池东霞 刘美麟 费琳旋 刘恩梦 侯林

郑悦 曾颖 李俏 张碧希 黄锦金 梦洋 溪伦 徐曼丹

杜甲甲 彭圣棋 牛锡桐

(男) 裴兵 彭友庆 陈思源 张洋 陈超 陈枫 刘璐 鞠吴

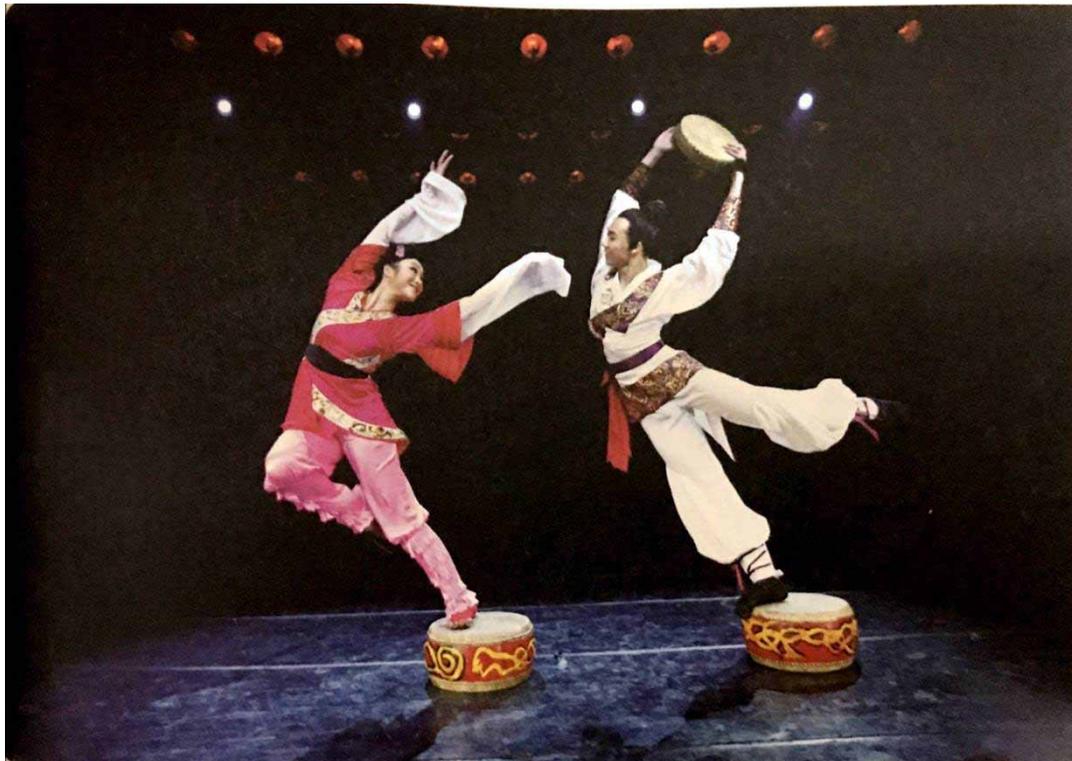
张大鲁 文凯 王亮 王宁 陈德龙 蔡威 韩飞 李剑飞

李龙 许达 白晓光 闫文生 罗意 谢锦屏 陈璇

附录四：1985年《铜雀伎》剧照



附录五：2009年《铜雀伎》剧照



致 谢

匆匆三年，回望我三年的学习时光，满是回忆与感动。

首先，我要感谢我的恩师—刘炼老师，他严以律己的精神时刻鞭策着我，他严谨的治学态度时刻勉励着我，他言传身教的一言一行时刻打动着。感谢他一直以来对我的谆谆教诲，无论在学习上还是在对待生活的态度上，老师所给予我的知识与力量，是我在求学路上最大的感恩与收获。还要感谢孙慧佳老师，感谢慧佳老师在我论文写作时悉心地指导与鼓励，是我在论文写作与修改中最难过也是最苦闷的阶段中最温暖的力量。感谢李忠阳老师，在我论文写作中提供的指导与思路的点播。感谢我的各位老师，在我学习之路上的一切帮助。

其次，我要感谢与我在生活与学习上一路共进的同学和伙伴们。多年来的相处使我们早已成为彼此的家人，我们互相陪伴、鼓励、见证彼此的成长，感情深存于心……

最后，我要感谢我的家人们，他们给予我的爱，是我在前行路上最有力的盔甲。

求学之路漫漫，受恩师益友们一路陪伴实为庆幸，作为一名东师人着实骄傲，我们就要带着知识和力量走向未来的生活了，愿大家一切如意顺利！

2019年5月