

学者型编导的艺术魅力

——浅析孙颖的古典舞创作*

莫 非

内容提要：孙颖先生是著名的舞蹈编导，他的作品以富含文化底蕴与民族精神而著称。作为一名学者型的编导，孙颖先生十分注重对中国古代舞蹈史和上下五千年文化的探寻与研究，并潜心研究汉唐舞蹈，收集了大量的资料，形成了自己独到的见解。正因为有了文化的积累与研究，因此，孙颖先生的古典舞创作获得了广泛的认可与好评。本文旨在从孙颖先生的创作作品出发，以文化的积累为基础，从而分析孙颖先生古典舞创作中所独具的艺术魅力。

关键词：古拙 厚重 广阔 野性 文化因素 形象追求

或许连孙颖先生自己都没有想到，他的一生会与中国古典舞结下不解之缘。从 1949 年新中国成立开始，孙颖先生便开始从事新中国的文艺工作，他曾受到较严格和系统的音乐、形体和戏剧表演训练，并先后在话剧《不拿枪的敌人》、《不是蝉》及歌剧《赤叶河》、《复仇》等剧中任主要角色。从 1951 年起，他开始从事专业舞蹈工作，在中央戏剧学院舞蹈运动干部训练班毕业以后，留校研究成品舞蹈和中国古典舞，并在舞蹈理论家叶宁领导下编选中国古典舞训练教材，1954 年他毕业于文化部北京舞蹈学校舞蹈教员训练班，之后留校任中国古典舞教员兼教研组长。在近半个世纪艺术生涯中，他与中国古典舞结伴同行，论证与探索上，都取得了令人瞠目结舌的成就。1980 年，他运用史学研究成果编排了舞剧《铜雀伎》，此舞剧于 1987 年被选入第一届艺术节演出，此后在 1998 年的第一届全国舞蹈《荷花奖》比赛中，他编排的《踏歌》以独具匠心的舞蹈表现力与深厚的文化内涵一举荣获金奖。

作为新时期中国古典舞的创始人之一，孙颖先生在以戏曲舞蹈作为中国古典舞之发展基础的理论中独树一帜，将汉唐及全部历史(包括兄弟民族在内的艺术成就)着重加以提出与分析，并认为恢复历史舞蹈，全面的探索古典舞蹈的历史面目，是形成古典舞民族体系的前提，是基础的工程。他这一理论的提出，为中国古典舞建立的理论基础以及在新时期的发展方向指出了一条新路。本文旨在从孙颖先生创作的两部作品：《铜雀伎》和《踏歌》出发，结合对汉代和唐代乐舞历史发展与特色的客观分析，对孙颖先生所提出的以汉唐作为中国古典舞创立的基础与发展方向的理论进行辨析与理解，并对孙颖先生的古典舞创作风格进行探讨。

一、《铜雀伎》与“古拙”、“厚重”的汉代舞蹈

《铜雀伎》是孙颖先生依据东汉建安年间，曹操兴建铜雀台和其临终前所写遗令“吾婢妾与伎人皆勤苦，使著铜雀台，善待之，于台上当安六尺床，施穗帐，朝哺上脯糒之属，月旦十五日，自朝至午，辄向帐中作伎乐，汝等时时登铜雀台，望吾西陵墓田……”而编撰的感人故事。《铜雀伎》以深沉的悲愤情感描述了主人公郑飞蓬与卫斯奴相爱却遭遇悲惨的故事，尖锐的揭露了封建统治者专横残暴的罪恶本质，并塑造了郑飞蓬这一忠于爱情，孤高纯洁的女性形象，用孙颖先生自己的话说，创作这一部舞剧是对我先人的悲惨命运的

* 本文作者系北京舞蹈学院舞蹈学系四年级学生

激愤表现,也是对千古以来君临天下的统治者难以不染骄奢淫逸的一种渲泄。当然,《铜雀伎》的成功,并非是由于其对封建统治者暴行的揭露与批判的而是在于舞剧深厚的文化功底与其反映出的浓厚的汉风、汉韵。

首先,舞剧在题材的选择上,打破了在传统爱情模式中插入妖魔鬼怪干扰的神化情节,而是以着重表现古代乐舞伎人的悲惨命运为题材,以汉魏间铜雀台的历史背景,以中国封建统治的伦理属性为基奠;以封建统治下的人民,尤其是以歌舞为生的歌舞伎人的悲惨生活为线索所展开的一台历史剧。同时,舞剧将曹家父子作为这部悲剧的对立面,将观众的普通情感致于其中,既在有限的篇幅中表现了曹操的威武不凡的统帅风度,又将在这种风度之后所依存的残暴表露其间,用“黄雀在后”的形式更深层次的表现了历史的真实,舞剧的编撰在题材上不脱于历史,却又不拘泥于历史,在编剧的方法之上既得到了历史的造化,又学得了编写“传奇”的妙法,正应合了清代戏剧理论家李渔阐述的编剧原则:“凡阅传奇而必究其事从何来,人居何地者,皆说梦之痴人,可以不答者也,而对于‘观者烂熟于胸中’的人和事,则欺之不得,罔之不能”。

其次,在人物形象上,舞剧将人物性格与情节紧密统一,将人物置身于特定的情境之中,显示其性格。如在第五场“求死明志”的《鼓舞会》中,郑飞蓬在宫廷盛会中遇见双目失明的卫斯奴,痛不欲生却又不敢不舞,而卫斯奴却因能与心上人相会为其伴舞而不胜欢喜,二者间形成强烈的悲剧冲突,万般愁苦尽在不言中,特别是在尾声,郑飞蓬不堪受辱,从边关逃回铜雀台,在被处决行刑前,已经饱受屈辱的伎人只是将几缕青丝与不曾离面的面鼓默默的交给卫斯奴,而枯槁如泥塑般的盲人卫斯奴却痴然端坐,对郑飞蓬有着无尽的思念却不知心上人就在眼前遭惨杀。《铜雀伎》就是通过这样一些以情悵却不落俗套的典型情节来塑造人物形象的内心复杂与矛盾;同时,编导利用“喜为悲用”的手法,将喜剧与悲剧之间辩证的促进关系运用到人物形象的塑造之上,通过对地位悬殊的悲剧双方的描写,将郑飞蓬与卫斯奴的反抗精神与这一对生死恋人之间被占有,被转让,被处死的悲惨遭遇,通过人物间的形象变化表现出来,并在此之中,让人们窥视到,郑飞蓬这位表面顺从的待奉王侯享乐的歌舞伎人,其内心还有一个人令人敬佩的庄严世界。

第三,在艺术手法上,舞剧摆脱了以戏曲舞蹈为基础的中国古典舞剧模式,以汉代的文物、历史文献为依据,探索开拓中国民族舞剧的新的表现方法,舞剧的内容和形式高度的统一;如第一场《鼓舞队》和第四场《盲鼓嚎天》等都严格的遵循了从内容出发的编舞原则,既突出了人物也突出了“情”,而且还活用了“踏鼓”这一汉代独有的舞蹈形式,给舞剧注入了活力,把无生命的“鼓”变成了表现情感及寄寓命运的载体。再如第一场双人舞《鼓舞对》,舞者一个挽鼓手击,一个腾跃于鼓手,通过轻重缓急的不同节奏,表现了他们对幸福生活的向往。第三场《思卫割发》,郑飞蓬紧抱手鼓诉衷曲和第四场《盲鼓嚎天》,双目失明的卫斯奴猛击手鼓发泄哀怒等都体现了内容与形式的和谐统一。

第四,从动作设计来看,汉代画像砖石是舞剧舞蹈动作的重要依据。编导根据汉画像中的静态舞姿,并依据古典舞拧,倾,圆,含的特点,把大量的舞姿放在流动过程中去体现,不拘泥于一种动作的重复,并且动作的搭配构成是以人物的心理为背景的,并不是单独存在的,这使舞蹈动作在舞台上呈现出鲜明的形象化特征。如此一来,动作与舞剧内容的和谐统一使舞剧的多种情感得以真实的表现。形象化的表现和情感的融汇使整个舞剧流畅,大气,引人着迷!这正如鲁迅先生所概括的一种风格那样:“清峻、通脱、华丽、壮大”。

虽然我们不能说孙颖先生所做的《铜雀伎》就是汉代舞蹈的表现,但是我们却必须承认它是十足的汉代风格的重现。汉代的乐舞,辉煌一时,再现于舞台,并非易事。^[1]孙颖先生编导《铜雀伎》的初衷是“把汉代的哲学、历史、民族、民俗、宗教、考古等学科和文学、音乐、雕塑、绘画、书法、工艺等相邻艺术都作为挖掘汉代舞蹈的参考与依据,侧重于把握一个时代的艺术气质和艺术风貌,而不拘泥于摹拟有限的形象资料”,他提出了“从广取到专攻”的做法,其中心是把一个时代的舞蹈作为这个时代文化的重要组成部分来认识,来研究。一个时代的文化是对一个时代从生活到生产,从发展到灭亡的真实写照,如果能够把握住汉代文化中的特殊表现性,将其再现为一个舞蹈表现方式,那么即使我们没有亲自看过赵飞燕的“掌上舞”,

没有目睹戚夫人的“翘袖折腰之舞”也能够从中得出汉代舞风的艺术风格特点。^[2]汉代的舞蹈,从形式上来说可分为两类:一是古拙与新巧并存;二是厚重与轻柔同在,并且,他们之间是对立统一的,一方面像巾舞、袖舞等是轻盈舞类,如郑飞蓬在曹操吟颂长歌名篇《龟虽寿》的场面上所跳的一段袖舞,以两袖之间的延伸美作为轻盈,健秀的表现,它不但扩张了郑飞蓬的舞姿表现力,同时还将郑飞蓬感激曹恩公救命的情感更加扩展开,使情感表现更丰富,更深刻。另一方面,像剑鼓舞等又都为厚重之舞,其表现了汉代舞蹈朴拙与厚重的基调,即纯朴,又方显阳刚之气在《铜雀伎》中的《盲鼓嚆天》中,卫斯奴以鼓为中心,情表于鼓,他将鼓作为一个延伸点,运用了长线路的调动,加之鼓的重量使动作幅度加大,在技术颇高的难度性击鼓中把男人的那股阳刚之美与悲切的情感相融汇,不但刻画了男主人公卫斯奴身心受创的痛苦与感情的激愤,更将人间的不平等与做舞伎人的悲惨用古拙的动作与厚重的气势加以表现出来;在此,古拙的舞蹈动作可以是对轻盈的对立,且在汉画像砖上也可以很清楚的看出,其跳跃强化了重心向下的力量,显出凝重;另外,汉代的历史多是存于战火与不平静之中,尤其是在东汉,战火纷飞,人民的生活得不到丝毫的保障,因此,对于这个时期的艺术来说,内容的表现就以军队与起义运动的那种一往无前,不可阻挡的气势和力量来表现。正是因为是靠行动、动作,情节而不是靠细微的精神面容,声音笑貌来表现对世界的征服,于是粗轮廓的写实,面部细节描绘的缺乏,便构成了汉代艺术的“古拙”外貌。虽然汉代舞蹈艺术的形象看来是那样笨拙古老,姿态不符常情,长短不合比例,直线、棱角、方形又是那样突出,缺乏柔和,但是这一切都不但没有减弱反而增强了舞蹈表现中心的运动、力量和气势之美。且“古拙”在此构成了这种气热不可分割的必要因素。也就是说,如果没有这种“拙笨”的表达,也就是很难展示出那种外在动作姿态的运动、力量、气势感了。“笨拙”得不合现实比例,却非常符合展示出运动、力量的夸张需要,正像数学中的直线与直角一样,它们一点也不柔和。但构成的三角形却比圆形要稳固得多,这种“力量”与“古拙”是浑然一体而不可分割的。

孙颖先生把握住汉代舞蹈的“拙”字风格特点,并从汉魏文化的气质入手,抓住当时文化的幻想性少,写实性多;浮笔性少,拙朴性多;纤巧性少,宏伟性多;静止性少,飞动性多的特点,从时代的艺术风格变化与“建安文学”独特的艺术特色之中抓住创作的文化内因,将汉代舞蹈风格的“古拙”、“宏放”抓住不放,并将其另一面的“纤巧”、“典雅”与“俏丽”有机的表现出来。可以说《铜雀伎》成为了有史以来汉代舞蹈写实性较高的舞蹈作品,这不仅是突破,更是创新。

《铜雀伎》是孙颖先生心中“汉舞风格”的表现,作为一个工具,他也使我们对汉代的舞蹈有了一个全新的认识,虽然有人指出,在《铜雀伎》中“剧中女性动作男性化”,但是这却正表现了汉代舞蹈“古拙”、“厚重”的特点,正如孙颖先生在“汉画像女性舞姿”和“宋元明清乐舞仕女图像”的差异中所指出的那样:“前者厚重,后者显轻薄;前者粗拙但充满了活力,后者则似夕阳余晕缺少蒸腾的热气和生机;前者是在不息的运动,仿佛要奔驰腾飞,后者则显凝滞萎靡,犹如强怒之末,前者还存着几分稚气天真,后者的平和圆通则隐约流露着一种迟暮之感;这便是汉代舞蹈所具有“拙重”特点之所在。

二、《踏歌》与奔放的“盛唐之音”

“踏歌”是我国古代流行于民间的大型集体歌舞,它不仅流行于汉民族的广大地区,也流行于西南少数民族地区。由于盛行民间,往往成为节日中重要的活动项目。在节日中,不分男女老少,围成一圈,手牵手,载歌载舞,连臂踏地为节。踏歌节奏欢快,感情豪放,自然丰满,律动和谐,场面壮观。“踏歌”最早始于刀耕火种的原始农业生产活动之中,最原始先民对土地加工的劳动方式,其后,才用来祈求和欢庆丰年。例如,《吕氏春秋·古乐篇》云:“葛天氏之乐,三人操牛尾投足以歌入阕”^[3]。葛天氏是远古农业民族社会的首领,且在新石器时代舞蹈纹彩陶盆上的三组五人舞纹饰,三人为众,五人为伍,舞队首尾舞者皆挥舞牛尾,连臂投足,踏地为节,并伴以祈年纳吉的歌唱。这些载歌载舞的民族歌舞可以分析为是“踏歌”。随着历史

的更迭与生产力水平的不断进步，“踏歌”也逐渐艺术化，形式化。这点在唐代得到了体现，并终在唐代得以发展到其的高峰。“踏歌”被唐代的教坛所吸收并被改造成一种著名的宫廷歌舞，从《旧唐书睿宗纪》中的记载：“上元夜，上皇御安府门观灯，出内人连袂跳歌，纵百寮观之。”我们不难看出，踏歌在唐代已经成为了一种风气，从首都长安推演至各大城市，不仅中上层阶层在聚会上踏歌，而且市民附层的男女也会踏歌。许多骚人墨客还为踏歌赋诗作词。著名的要属刘禹锡在湖北襄阳时，看到踏歌的盛况，写下了《踏歌词》：“春江月出大堤平，堤上女八连袂行。喝尽新词欢不见，红霞映衬鹧鸪鸣。挑溪挑陌好经过，灯下妆成月下歌。为是襄王故宫地，至今犹自细腰多。”在此，这种载歌载舞的舞蹈形式被生动的刻画下来。

孙颖先生的《踏歌》正是根据他对唐代舞蹈史的研究，以及他对“联袂踏歌”这一古代民间自娱性舞蹈进行深入研究分析后所创作的。在这个充分体现了舞者自娱自乐，怡然自得，舒畅轻松的情调的舞蹈中，浓缩着编导对唐代舞蹈的深刻认识与理解。对于有的人认为孙颖先生的《踏歌》取材于南北朝，我不太同意这样的看法，因为首先，南北朝做为一个政权更替频繁的朝代，政治动乱，战火连天，就算有《踏歌》的民间舞蹈活动，也不会有孙颖先生所创作的《踏歌》那般自然，闲雅。其次，对于古风袖舞的发展，南北朝虽是一个过渡性的时期，但其袖舞的发展不可能达到一个那样的高度；此外，对于正处在南北融合的南北朝时期，少数民族与汉人开始杂居，若是以南北朝为取材的时间的话，其表演的形式不会表现得如此的成熟；最后就是从服装上看，其服装的搭配是以翠绿色的修长衣襟的长袍舞衣配以白色的低裙，轻盈、柔软、颇具唐风。在此，我认为《踏歌》应取材自唐朝，并以此表现舞者怡然自得，舒畅轻松的情调！因此在“荷花杯”的比赛中，其新颖独创性的表演与深厚文化底蕴的体现征服了所有观众与评委，从那种清新之中渗透出一种特有的古朴气息，它让人们信服的感觉到，那是我们古老民族的歌舞，从那一举手一投足之中，都生动的流露出古代少女怡然大方的惬意情怀，并在顿足清喉之中展现出她们娇美的风韵。《踏歌》可以说既是对民间风情的体现，又是对唐代舞蹈所具有的两个特点：“广阔”与“野性”的最真实反映。

说到唐代舞蹈的“广阔”，这是必然形成的，作为中国古代历史上最为强盛的朝代，唐代拥有着政治、经济、文化等诸多的与外界交往的机会，这种机会使唐代的文化呈现出多样性的特点。加之经济的繁荣推动了精神文化的需求，使统治阶级重视了文化艺术的作用。此外，随着唐代与外界联系的密切，使其文化艺术方面与各国，各地区的民间文化进行着交融与互补，这样一来，随着各民族间联系交流的密切，从而形成了各族乐舞大交流的局面。唐代舞蹈的“广泛”还表现在唐代统治者注重对舞蹈的收集、分类和整理。唐代的“九、十部乐”以及“坐、立部伎”的分类，使唐代的舞蹈的发展具有系统化的特点；此外从汉代及三国两晋南北朝时期流传下来的“健舞”与“软舞”也在这时得到了充分的拓展，不论是在要求，作品及种类上，都有了很大的发展。其次，大曲及歌舞戏在唐代得到了长足的进步，如《霓裳羽衣》和《兰陵王入阵曲》。其次，还有唐代的民俗舞，如民间技艺性颇强的“百戏”，以及我们现在所讨论的“踏歌”，最后，则是与宗教有关的舞蹈。在唐代，儒释道三教合一，因此，所用来进行祭祀与表现性的舞蹈便大量的增多，使唐代的宗教舞蹈艺术中占有了很重要的一席之地！在此，我们不难看出唐代舞蹈博大精深的一面，其实光说其“广泛”就很局限，在现代人中，用“盛唐之音”来形容当时人们的艺术成就决不为过！

说到“野”字，或许会有很多人会对这个字感到疑问，不过，用“野”字来形容唐代舞蹈是有其自身存在的特点的。首先，“野性”中的“野”并非人们常说的那个蒙昧不开化的“野”，也不是人们常指的毫无规律，蛮横霸道的“野”，在此，我所说的“野性”只是做为一个比喻，将唐代舞蹈这种不拘一格的多样性和在艺术表现上的悠然自得夸张的加以归纳。不拘一格的多样性，是唐代舞蹈发展的主要表现，唐代，是我国古代舞蹈艺术发展的高峰，随着少数民族的回归，唐代舞蹈的分支逐步扩大；广阔，深厚的民族、民间传统使唐代的乐舞具有多重的表现形式。贞观、开元、天宝包括武则天统治的那些年代，社会稳定，国力强盛，有了众多的财富积累又有了像唐明皇这样又通音律又会“编舞”的皇帝，在舞蹈艺术的发展中定然会使众多

的舞蹈表现形式得到长足的发展,这种“野”性的回归,冲破了世俗的干扰,于是就显得有些“横冲直撞”,“目中无人”了。不但如此,广大的文化名人的诞生,在如诗、曲及其它艺术门类争相开展各自的“个性革命”,同样以一种“野”的形式傲视各家,唯己独尊。这种对舞蹈以及其它艺术门类的自信使得唐代舞蹈的包含面不断加深,同时也使得少数不符合发展潮流的艺术得以被吞灭,这种“野”性的发展不得不说是唐代艺术,包括唐代舞蹈广泛发展与齐头并进的原因与表现!也是这种“野”导致了唐代的文化向更广,更深的领域不断的探索,从而又不断的诞生众多具有生命力的崭新的艺术门类。总说“盛唐之间”是唐代发展与兴盛的写照,其实这之中所充斥的“野”性文明还是推动这一切迈向更远未来的重要动力,有了这种“野性”的“回归”,唐代才会在短短的几十年内不但使舞蹈的技艺得到长足的进步,同时也使其之中所蕴藏的美学特点得以影响中国后两千年的文明发展。

其二,我所指的“野”是对于舞蹈表演中的形态与神态的自然放松,^[4]“它的表现正是艺术所难得的其情与自然”。因此,我们在《踏歌》中所到的那份自然,不正是放下一切杂念,负于尘世的干扰,对生活与未来的一种自由的“放纵”吗?这种“野”的放纵从根本上让一些老是抱死在“规”、“规”、“规”下的舞蹈者们从内心去感受到什么才是自然,什么才叫创新!从汉代以来,舞蹈的重心一直是沉于下部,在变化之中追求的下稳给人以古拙,厚重之感!而在《踏歌》之中都得到了改变。^[5]作为首版《踏歌》的演员苏娅曾说过:“《踏歌》的动作幅度较大,且重心的移动较为灵活。”且孙颖先生认为此舞最美之处应是动作转换过程中刹那间的重心失控之时;其次,《踏歌》从‘顺’中寻找韵味;动作虽然是顺手顺脚,却依然遵循着‘平圆、立圆、八字圆’的运动轨迹,也依然运用着“提、沉、冲、靠”的动作元素;再次,《踏歌》对脚下步法做了处理,弥补了古典舞舞姿丰富而舞步贫乏的不足;使我们体会到呼吸深远的控制,力量大小的把握以及重心的闪动,变化等都有着极其丰富与强烈的表现力。”在此,这种创新的创造使“古代的女子们那种缠绵的行动变得放纵与不屑一顾”,这种对自然表现方法的追求不得不说是孙颖先生在长期的史料积累与研究后的一种体现。

唐代舞蹈内容广泛,光是一个《踏歌》是远远不够的,但从一个《踏歌》之上,我们又看到了孙颖先生对于唐代舞蹈的一种认识与追求,这种认识与追求不拘泥于一处的发展,而是以文化的发展为线索,逐步开花而出的。因此,这种追求是从文化发展的客观面出发的。我所认为的“野”也正是源于对这种发展的分析,其面积广泛,又有其特殊性的一面。我认为,对于“盛唐之音”的这种“野性”自由的追求,是孙颖先生能够为自己的创作独树一帜的重要原因。

三、学院派编导中的文化人

虽然在这只提到了《铜雀伎》和《踏歌》这两部孙颖先生的代表作,但这两部作品都蕴含着极其深厚的文化功底。作为学院派编导,孙颖先生更加注重对作品中文化理论的研究与探索!无论是《铜雀伎》还是《踏歌》,其中处处都体现着孙颖先生近四十年的文化研究的成果。尤其作为中国古典文化的研究者,更不能够丢开史实与文化与不顾,胡编乱造,颠三倒四的欺骗观众。从1954年开始,孙颖先生便积极的投身于中国古代舞蹈史的研究工作,他旗帜鲜明的维护了舞蹈独立的美学品格,从文史方面认同舞蹈语言必须注重舞蹈的文化心态,文化内涵和文化趣味,他很注重史料的搜集和积累,阅读了大量关于中国古代舞蹈的文学著作以及中国古典文学著作。在编创《铜雀伎》时,孙颖先生查阅了包括《汉画像砖画研究》等近百种文史材料,并从文化心态入手,抓住人物的性格特征,加上对汉代历史的研究与对汉代舞蹈所独具的艺术风格特点的把握,最终使《铜雀伎》得以成功的展现在观众与舞蹈评论家面前,有的评论家赞扬到,如果没有对汉代文化多方面的艰辛的研究,是编导不出这样一部富有汉代特色的民族舞剧的。这便是文化研究对舞蹈研究与编创所起的决定作用,同时也是孙颖先生舞蹈作品所独具艺术魅力的原因所在!

与此同时,在编排《铜雀伎》时,孙颖先生还将汉代的其他政治制度、礼仪制度加以把握,邀请这方面的专家一同对舞蹈的编创进行修订,并在排练过程中要求所跳不同角色的舞蹈演员在文化上要对历史进行比较清晰的掌握,还督促演员们提高自我的文化修养,以置于在《铜雀伎》编排完之后,所参加演出的演员们都能够独立的写出一两首好诗。由此可见,孙颖先生在编排反映中国古代历史的舞蹈作品时,对文化的积累与把握是相当的严谨和认真的。

孙颖曾说过,“虽然我们没法再回到汉代、唐代,也没有录像机对那时的文化生活进行重现,即使如此,我们的头脑难道真的无法探知历史上的事吗?那么洋洋大观的四库全书不全成废纸,大量墓葬遗存下来的舞蹈资料岂非毫无价值?”^[6]在此,我们可以通过这样的话了解到,虽然古代不能像摄像机的录像带那样得以重现,但我们却可以对文史书籍和遗存资料进行分析,从而以文化为线索,与过去的时代相连接,这样编出来的作品就偏离时代精神,也不会弃观众于耳聋眼盲之辈,这样的对文化学识的追求成为孙颖先生舞蹈作品成功的一个根本原因!

因此,同作为学院派的编导,孙颖先生独具学者型的特点,他也是众编导中文化积累和文史研究最为突出的编导。孙颖先生在他完成了“寻根述祖谱华风”的《龙族风韵》晚会之后说道,我们编导不能把古典舞作为单纯的技术技法体系,而是要作为一种文化形态进行对待,从而明白的塑造出民族形象,并体现出鲜明的民族个性,在孙颖先生过去二十多年的创作实践中,^[7]他得出结论:“在对古典舞蹈进行研究与创作的过程中,有文化作为基础,有汉、唐、清这三大块文化作为主干素材,在舞蹈创作中,他一直都觉得仓禀不虚,从未碰到过有思路却编不出动作的困境;也从未感到空间狭窄难以施展身手,两脚站在五千年的历史文化之上,几乎是左右逢源。可以恣意翱翔,既自信也点自豪,孙颖先生强调,因为二十多年的创作实践使他深深的感悟到只要在文化上接通我们民族的血流,头脑就会变得格外灵活而聪明”。

作为中国古代舞蹈研究的一名学者,孙颖先生在他的古典舞创作中始终贯穿了文化的影响因素!这不但使他的作品得到了人们的肯定,更使他的这种艺术追求与艺术魅力得到人们的理解和尊重。

四、结 论

中国文化历史也悠久!上下五千年的文化伴随着社会的不断发展而呈现出不同的表现内容。舞蹈是文化的一个表现内容,从舞蹈中我们可以发现其中所蕴含的历史意义与社会价值,中国古典舞更是如此。作为学院派编导中的学者型编导,孙颖先生对舞蹈文化的深层追求与挖掘是其作品能够被大众所承认的基础,与此同时,他还从文化的决定性方面将舞蹈的创作对生活的能动作用着重提示出来,强调舞蹈的创作并不是为了表现而表现,而更应该给人们以提示与启发,这样,舞蹈才能够将其的最终意义即改造社会的作用表现出来,从而让人们能够从舞蹈中得到更多的对生活的认识和对文化的理解。

艺术的魅力并不仅仅在于所编创出的作品的好看与跌宕起伏,其更深层的魅力在于作品中所蕴涵的文化思想与精神动力;因为只有这种魅力才不是一划而过的流星,才能够感染观众,影响观众甚至带领观众一同进入文化历史之中感受最真挚的熏陶;这样的魅力才是永恒的,才是艺术发展最终所要达到的目的!

文化历史是“死”的,而舞蹈创作是“活”的,我们只有“死活”都要,取各家之所长,如此一来,创作出的作品定会是集大成之作,“可感”、“可知”、“可悟”、“可行”……

注释:

[1]黄明珠《中国舞蹈艺术鉴赏指南》上海音乐出版社 第309页

[2]李百成“写在《铜雀伎》上演之后”《舞蹈论丛》1987年第4期 第49页

[3]殷亚昭“踏歌”舞探《舞蹈》1997年第4期 第46页

[4]孙颖《三论古典舞》北京舞蹈学院 2001年 第65页

[5]于平《踏歌》:从古代民俗到当代“古典”《舞蹈》1999 年第四期 第 36 页

[6]孙颖《三论古典舞》北京舞蹈学院 2001 年 第 40 页

[7]孙颖《三论古典舞》北京舞蹈学院 2001 年 第 61 页

参考书目与资料:

[1]孙颖《三论中国古典舞》2001 年

[2]唐满城《唐满城舞蹈文集》1993 年 8 月

[3]《中国古代舞蹈史纲》北京舞蹈学院+

[4]《舞蹈家论舞蹈》中国舞蹈家协会 1984 年 11 月

[5]黄明珠《中国舞蹈艺术鉴赏指南》2001 年 1 月

[6]《当代中国舞蹈》当代中国编辑部出版社 1993 年 11 月

[7]李泽厚《华夏美学》1991 年 1 月

[8]《中国舞蹈名作赏析》人民音乐出版社 2002 年 1 月

[9]于平《舞蹈形态学》北京舞蹈学院

[10]王克芬、刘青弋《清代舞蹈的传承与变异》北京舞蹈学院 2000 年

[11]顾旭光 孙颖和他的《踏歌》《舞蹈》99 年第 3 期 56 页

[12]王克芬评《踏歌》《舞蹈》1998 年 4 期 4、6 页

[13]于平《踏歌》从古代民俗到当代“古典”《舞蹈》1999 年 4 月 36 页

[14]杜高 孙颖和他的《铜雀伎》《舞蹈》1986 年 5 期 22—24 页

[15]李百成写在《铜雀伎》上演之后《舞蹈论从》1987 年 4 期 48-52 页

[16]孙颖舞剧《铜雀伎》《舞蹈论从》1987 年 4 期 53—6

[17]孙颖“臆说·琐谈—察蔓”(上)《舞蹈》1990 年 1 期 33 页

[18]孙颖“臆说·琐谈—察蔓”(下)《舞蹈》1990 年 2 期 33 页

[19]孙颖“臆说·琐谈—解颖”《舞蹈》1990 年 3 期 33 页

[20]孙颖“臆说·琐谈—辩层”《舞蹈》1990 年 4 期 33 页

[21]孙颖“臆说·琐谈—划圈”(上)《舞蹈》1990 年 5 期 33 页

[22]孙颖“臆说·琐谈—划圈”(续)《舞蹈》1990 年 6 期 33 页

(上接第 57 页)

[8]张羽军《中国古典舞“动作解构课”简介》2001 年 8 月

[9][美]萨缪尔·亚历山大 韩东辉、张振明(译)《艺术、价值与自然》华夏出版社出版 2000 年 1 月
北京第 1 版 P78—79、P45

[10]李小兵(译)《审美三维》[美]赫伯特·马尔库塞 广西师范大学出版社 2001 年第 1 版 P15

[11]马克·肖莱尔《作为发现的技巧》载《Hudson Review》1948 年 1 月 P67

[12]《美学理论》转引自《外国现代文学批评方法论》P492

[13]平心《试论舞蹈心理学的体系与理论》载《北京舞蹈学院学报》2001 年第 1 期 P13-23

[14]《王守昌新思潮:西方非理性主义述评》东方出版社 1998 年 9 月第 1 版 P21