

谈张继钢舞蹈作品的“原创”追求

<http://www.zwdance.com> 发表日期：2008-3-6 来源：艺苑舞蹈网 作者：于平 阅读次数：1079 发表评论>>

张继钢是量多质高的舞蹈编导，在他创作的作品中，虽说严格意义上的大型舞剧只有一部《野斑马》，但他的创作理念、他的作品形象、他的构图意识、他的叙述风格，对九十年代崛起的舞蹈编导“新生代”具有普遍的影响。张继钢九十年代初毕业于北京舞蹈学院编导系，在人校前他就以《黄河儿女情》（与王秀芳合作）的创作扬名舞坛。在他毕业之年，更是与舞院民间舞教育专业本科毕业班合作，推出了舞蹈晚会《献给俺爹娘》（汪镇宁作曲）。这是以一支支具有鲜明创作个性的舞蹈在一个厚重的文化理念的旗帜下聚合起来的晚会，这台晚会至今仍然标志着一个无人到达的高度，这台晚会也为张继钢成为中国文联所授舞蹈界准一的“世纪之星”奠定了基础。当时的评论写到：“满怀乡愁的挚爱，使张继钢太无保留地宣泄自己的激情。这种激情是恣肆滂沱的，常常就要按捺不住。因此舞蹈场景大起大落，粗细动静反差极强，甚至每每欲撑破形式的容量，偶尔现出不厌其烦的重复、余兴难尽的拖沓。如此这般太盛的人文激情，几乎使张继钢不为理性所理喻——他越是真诚，他的作品越是在总体风格上显露出某种夸张感：并非矫意夸示自己的激情。而是激情难免崇高化了它的对象。既《好大的风》等作品面前，许多舞剧人物性格的刻画和情绪氛围的营造都相形见绌……”

主题舞蹈晚会《献给俺爹娘》本身是张继钢数年来、特别毕业之年的作品集粹，因而它并不特别讲究整体结构的严密紧凑。如果将张继钢置于九十年代初的舞坛背景中，他之所以成为舞坛所关注的焦点，在于摆脱了从民间舞风格韵律出发的“形式气度……在《一个扭秧歌的人》、《俺从黄河来》、《黄土黄》、脊梁者的形象。”（张华《张继钢问题手记》，载《舞蹈》1991年第4期）作为一台主题舞蹈晚会，《献给俺爹娘》之所以奠定了张继钢至高的地位，一是由于现实生命情调与文化主题象征的重合，使张继钢具有了舞蹈文化学者的品格；二是由于真诚人物性格与质朴动作语言的叠合，使张继钢具有了舞蹈行吟诗人的风范；三是由于独特主题动机与崇高精神内质的化合，使张继钢具有了舞蹈艺术大家的然寄托了文化象征，这些对象其实已不再单纯是农民，他们已升华成了这个农耕文明中一切堪称民族思维而实现了以民众典型性格生成动态形象的“形象思维”。如当时的评论所说：“事实上，在一种唯形式风格的价值观念的支配下，过去几十年的舞台民间舞创作，不论哪家门派也从未出现过类似《好大的风》、《一个扭秧歌的人》式的舞蹈作品……看张继钢创作的舞蹈形象，其动人之处既不是形式上比以往更规范或者更接近民间舞原本的广场形式和风格，也不是有什么奇招异式夺人眼目，而是在这些表面的形式风格和动作技巧背后，有一个活生生的人物情感与人物性格构成的人的世界。张继钢颠倒了那个形成风格范本与舞蹈创作由来已久的地位关系，将创作的主体，从受支配和制约的被动地位中解放出来……于是他进入了一个从题材内容到形式方法的自由境界，左右逢源，得心应手。于是才有了一个扭秧歌的‘人’，而不再只是一个人或者一群人扭的‘秧歌’。”（赵大鸣《论张继钢——对一种“轰动效应”的解析》，载《舞蹈艺术》1993年第一辑）中国当代舞剧的创作，在八十年代的一个重要追求是建构舞蹈语言的“类型风格”，除了舒巧及个别归属于“现代风格”中国舞剧旗帜下的作品外，舞剧性格塑造的重要性从来没有超过对舞剧语言风格的强调，在许多情形中，舞蹈语言的“类型风格”甚至成为舞剧创作题材选择的取景框。“交响编舞”的出现，是以一种新的编导技巧的感召力，使舞蹈语言“类型风格”在其延展过程中的变异获得了某种“说法”并具有了一定合理性。而《献给俺爹娘》所体现的张继钢的追求，在于从根本上就不承认舞蹈语言的“类型风格”在舞蹈创作中具有独立或纯粹的美学价值，它将被舞蹈创作中“活生生的人的世界”所选择、所重组、所变异，舞蹈形象的性格塑造及其内蕴的文化主题成为创作者至高无上的追求。我们注意到“交响编舞”作为一种有效的舞蹈语言的延展技法，的确在淡化舞蹈语言的“类型风格”中发挥了重要的作用，但它并不必然能强化舞剧形象的性格语言。所以九十年代初期有些自称“交响舞剧”的舞剧，其主要人物

的性格是极为模糊的。张继钢所获得的成功，是他在学院所习得的编舞技法服务于“人物性格第一的创作原则”的成功；这对九十年代强调从人物性格出发来建构语言风格的舞剧创作产生了极为重要的影响。

张继钢很少发表关于创作的经验或宣言，但他每每申说，他的创作“既不重复自己，更不重复别人”。事实也正是如此，张继钢的创作活动渗透着“原创”的精神，他的舞蹈作品也是“原创”精神的结晶。《献给俺爹娘》舞蹈晚会，由于他强调的是从人物性格出发设定动作主题“动机”，因此他的“不重复”主要是各动作主题“动机”的不重复，可张继钢彼时特别爱用动机“重复再现”的舞蹈语言衍生方法，以至于这成为其作品构成的一种显著风格。此后，张继钢进入中国人民解放军总政歌舞团，在总导《军魂》、《国魂》等主题晚会中显示出其协调、驾驭多种舞台表演艺术的总体结构能力。这之后，张继钢的“原创”超越动作主题“动机”的层面，向动态形象的深度和广度进军：一是向更为独特的人体动作艺术领域进军，比如他为5位各有一条腿的拄双拐的青年创作残疾人舞蹈《生命之翼》；比如他为两位杂技演员设计《肩上芭蕾》等就是如此。二是从作品的总体构成形态上追求“原创”，仅大型舞台艺术作品就有舞蹈诗《西出阳关》、民族音乐剧《白莲》、舞剧《野斑马》和最近完成的民族音画《八桂大歌》等4部作品。这4部大型作品从总体构成形态上一再证明着张继钢“不重复”的申明，但每一部作品的内部构成又体现出张继钢讲个性、讲情趣、讲意味、讲细腻的动作设计风格。如果说，《西出阳关》的内在结构追求意境的对和意象的关联的话，那么民族音乐剧《白莲》的内在结构就更为有机和严谨，在某种意义上甚至可以说是张继钢舞剧《野斑马》创作的一次演习。

《白莲》（杜鸣作曲）被称为“民族音乐剧”，其实按我们习惯认知的艺术形态，称为“民族歌舞剧”更为合适。这是因为，“音乐剧”作为在西方演艺市场最为走红的艺术品种，虽然以乐、歌、舞、话的综艺形态为特征，但与我们综艺形态的戏曲艺术有着本质的区别，与增强了歌舞性的“民族歌舞剧”也大不相同。简言之，当代西方音乐剧，即使舞蹈成分较重的那类，也是以踢踏和爵士舞为主；这种体现出工业时代文化特征的舞蹈与我们从民俗舞蹈中提炼出的“民族歌舞”给人的视觉冲击和情感感染是很不相同的。除此之外，更重要的差异在于音乐剧中多种表演手段如歌唱、舞蹈以及快速念白的rap等以迅疾切换的方式来构成，而我们民族的歌舞剧多是使数种手段同步进行，也即唱到哪儿舞

到哪儿，舞到哪儿也说到哪儿。《白莲》的七场戏中，分别称为山酒、山影、山歌、山梦、山风、山雨、山火。严格说来，最后三场山风、山雨、山火可并为一场。因此，《白莲》的二场和四场是女主角白莲和被误会的“山鬼”柳根的“双人场”，一场、三场及最后可以合并的三场戏具有较强的舞蹈性，甚至可以说是有意为舞蹈的展示留出空间：一场《山酒》中，瑶族抬酒歌、苗族背酒歌、侗族送酒歌和壮族敬酒歌接踵表演，名为“酒歌”、实则在“酒歌”的伴奏下展示了一出出舞蹈。三场《山歌》也是如此，一支优美的侗族梳头舞开场，苗族银落舞、瑶族铜鼓舞及壮族羽人舞紧紧相携。特别值得提及的是“梳头舞”，伴着“柳州姑娘爱梳头，梳得春水向东流，九曲柳江望不尽，望断天涯盼归舟……”的歌声，这支舞蹈甚至从剧中独立出来参加了第五届全国舞蹈比赛并获得等级奖。指出这一点，是说张继钢并不因作品的构成巨大而舍弃“精致”，他希望一部作品的每一组成部分都是可圈可点的。我们之所以说民族音乐剧《白莲》是舞剧《野斑马》（张千一作曲）创作的一次演习，在于《野斑马》第一幕为羚羊、金丝雀、白鹅精心设计舞段的做法与《白莲》的一、三场有相似之处；而《野斑马》第三幕狐狸女儿调动动物王国紧随斑马女儿及野斑马并将其射杀，也颇类《白莲》第五场至第七场的进程，不过这里是烧杀柳根而白莲结伴同归。请注意，指出《野斑马》与《白莲》在结构方式上的某些相似性，并非否定张继钢孜孜以求的“原创”精神。事实上，《野斑马》不同于《白莲》的原创，首先在于这是一部“全动物”舞剧，除了某些儿童剧的“全动物”表演，我想这在舞剧创作中是具有开拓性意义的，此后，陈惠芬、王勇的《藏羚羊》就用“全动物”构成舞剧形象而言，至少是借鉴了《野斑马》。其次，《野斑马》虽然也讲了一个爱情的悲剧，但不同于《白莲》是唤醒人们放弃猜忌，而是唤醒人们别再敌视，不要因为满足自己

的私欲而剥夺别人的生存权利。我们注意到，张继钢的作品极为注重观赏性，他甚至会在舞段与舞段间留出节奏的“呼吸”，让观众回报以掌声。但他的好看的舞段又不是“绣花枕头”，好看舞段的堆砌都是作为一种对比手法来运用的，都是为了那个感人至深的悲剧结局，为了那个悲剧结局中的人性发现。

根据新近的报道，舞剧《野斑马》在澳大利亚的市场运作大获成功，这正是我们盼望已久的期待。中国的舞台上，不能总是各种版本的《天鹅湖》，也不能面对《猫》的商业性掠夺毫无对策。从舞剧《野斑马》的成功，我们可以看到张继钢自主题舞蹈晚会《献给俺爹娘》以来就一直追求着的东西：这就是用晓畅的语言讲述大众易感的故事。舞剧这种艺术样式本身就决定了其艺术品味，张继钢更是以一个有品味的艺术家来与大众交流，这种交流中其实包含着某种“化大众”的愿望——当张继钢在九十年代初名满舞坛之时就说的

“以前我是为自己跳舞，后来是为同行跳舞，现在则是为人民跳舞”，其实包含着他的双重愿望，一方面推出我们坚忍、善良、勤劳、执著的民族艺术形象，一方面又引领着我们的民族向着更高的人生境界和人性追求走去。事实上，想“化大众”的艺术家大有人在，但往往却被大众束之高阁了。张继钢追求“原创”，这是艺术家这一职业的定性和基本职能，而他用晓畅的语言讲述大众易感的故事，却是一种极高的职业定力和理想境界。那“晓畅”是“绚烂之极归于平淡”，而那“易感”是“退尽玄虚直奔大道”。张继钢的创作追求，总会有一些追随者，舞剧《野斑马》也是如此。目前舞剧创作中的“动物”情结不能说与《野斑马》的跃出无关。动物人“舞”，本并不稀罕，非但不稀罕，动物还是许多民族原生态习俗舞蹈中的主体形象，比如北极圈附近的爱斯基摩人的“海豹舞”、澳大利亚土著居民的“袋鼠舞”以及北美印第安人的“野牛舞”，等等。大型舞剧中出现动物形象，也有成功的先例：西方有《天鹅湖》而我国有《鱼美人》，我国一些表现“仙凡之恋”的少数民族舞剧也多有动物形象出现。的确，类似《野斑马》、《藏羚羊》这类“全动物”舞剧，如我们前面所说是具有原创性，因而也具有开拓意义的。经过九十年代编舞技法的进步以及舞蹈语言“类型风格”服从并服务于舞蹈形象性格的创作观念的进步，我们相信张继钢在新世纪的“原创”会给新世纪的舞剧创作产生新的影响——这就是我们尽可能用晓畅的语言去讲述大众易感的故事，同时并不忘却我们作为艺术家的职业要求，即对那一“故事”还要“美地讲述”和“讲述得美”。