

浅谈中当代舞剧发展借鉴中的文化自觉

<http://www.zwdance.com> 发表日期: 2008-3-10 来源: 艺苑舞蹈网 作者: 周震 阅读次数: 1768 发表评论>>

【内容摘要】: 本论文从舞蹈、舞剧本体的研究着手, 采用文化社会学和文本分析相结合的方法, 把舞剧艺术放到东西方文化比较及历史发展的大背景中进行横向和纵向的研究。以期从不同角度解析中国现当代舞剧在借鉴西方舞剧的同时, 是沿着自身民族文化的需要而进行舞剧“改革”的, 是在借鉴与自觉基础上的有益选择, 其原则是在民族文化底蕴下的借鉴西方与实现自我的文化重建。

【关键词】: 中国现当代舞剧; 借鉴; 文化自觉

舞剧是在运用舞蹈自身语言体系得基础上而产生的带有戏剧冲突与剧情的综合性艺术。舞剧~词即源于法文 BAL. LET, 是音乐戏剧艺术的一种, 它的内容通过舞蹈的形象表现出来. 是融空间、时间艺术创作形式为一体的视觉综合艺术, 早在中国春秋时期(公元前 8 至 5 世纪)就有表现对舜的德政与武王伐纣建国功勋歌功颂德而表演的《韶》与《武》, 这是中国最早的具有内容意义的舞蹈演出。孔子对此进行了评价: “《韶》. 尽美矣, 又尽善也”“《武》. 尽美矣, 未尽善也”。汉代的舞蹈史上出现了具有戏剧化情节的演出《东海黄公》, 其中包含着简单的固定人物与情节表演, 但舞蹈不是塑造人物性格与形象以及表现故事情节的主要手段等等。而以上这些在中国舞蹈发展史上都不能被称之为严格的“舞剧”, 只是具有戏剧因素的乐舞, 而中国现当代舞剧的建构则是基于对西方 14 世纪末产生的芭蕾舞剧的吸收与改造。早在 19 世纪 30 年代, 吴晓邦、戴爱莲等新舞蹈艺术的前驱们都做过舞剧的有益尝试, 为中国现当代舞剧的发展与复兴起到了渗入与铺垫的作用。由于舞剧是舞蹈发展到相当高度的产物, 是综合的舞蹈艺术表现形式, 它包含有戏剧、舞蹈、哑剧等多种艺术表现形式, 其创作和发展是需要整个大的社会环境的支持。因此受当时的历史条件所制约, 舞剧的发展只能在缓慢中前行。

中华人民共和国成立以后, 从 49 年至“文革”前——可看作其实验性的新兴期, 初期的创作大都以继承发展戏曲舞蹈与借鉴前苏联芭蕾舞剧的经验相结合的。这一时期的舞剧的以《宝莲灯》为起点, 中国现当代舞剧进入了一个全新的时期, 在不断借鉴吸收外来新进舞剧经验的基础上. 进而发现其中的不足。对西方舞剧的借鉴增强与拓展了中国舞剧的艺术表现力与表现空间. 并在“芭蕾民族化”与“民族舞剧”的探索中不断发现与改进舞剧创作, 这一时期的舞剧创作以《宝莲灯》《小刀会》《鱼美人》为代表, 即反映了早期中国舞剧发展对外来文化借鉴的旺盛需求, 也反映出了很多在舞剧创作上的不足与弊病, 但总体上中国现当代舞剧在吸收外来有益经验的基础上, 为中国舞剧的建构打下了坚实的基础。而随着革命情绪的高涨与文化大革命的开始, 中国舞剧也进入了一个封闭与自觉的发展阶段, 虽然文革对中国政治与经济发展造成了许多的负面影响. 却在客观上为中国舞剧自身的发展营造了一个“安全”的内空间, 从首演于 1964 年的《白毛女》开始. 以革命现实主义与浪漫主义相结合的题材得到了全面的发展, 加之从 1966 年文革的革命需要, 在文艺为政治服务的口号下. 源自西方宫廷的芭蕾被抬升至“革命样板戏”的位置, 《白毛女》《红色娘子军》等中国芭蕾舞剧为行政力量的推动而走向大众普及, 虽然封闭与刻板的“样板戏”在某种程度上限制了中国艺术的自由发展, 但客观上加强了中国舞剧编导对自身文化的认同与理解, 使大众对民族舞剧的概念也有了进一步的理解与认识, 这为文革后民族舞剧的繁荣时期做了强有力的铺垫, 为中国现当广泛、体裁丰富、形式多样、手法新颖。一方面, 出现了一批具有民族特色的舞剧, 如《丝路花雨》、《铜雀伎》、《召树屯与楠木诺娜》等, 值得一提的是首演于 1979 年的舞剧《丝路花雨》是对乐舞传统文化与浪漫主义传统的复兴与改革, 也由此而诞生了崭新的“敦

煌舞”，这不能不说是中国现当代舞剧的巨大成就。另一方面是借鉴、吸收外国舞剧而进行的创作，舞剧的文学性得到加强与重视，如《祝福》、《雷雨》、《红楼梦》等，特别指出的是舞剧创作在90年代以后更侧重于对故事的虚构和对西方舞剧编创技术的借鉴，对传统文化的认识多停留在“概念”的层面。虽然注重有选择的借鉴，但多是对可实践的技术套用，重提“借鉴”与“文化自觉”，其实质是重新定位在新的历史时期内舞剧创作、改革的方向标。综观中国现当代舞剧的发展，“借鉴”与“自觉”话题虽旧，但不可不谈。

中国现当代舞剧的确立与发展主要是在借鉴西方舞剧的模式与理念基础上的文化重建。因此，中国现当代舞剧的建构与西方舞剧有着孑然的不同，中国现当代舞剧的发生、发展与中国戏曲与中国戏剧有着紧密的联系。中国戏剧在借鉴西方戏剧的基础上带给舞蹈新的启发，由此中国现当代舞剧的产生破如重茧，蓄势待发。同时，中国现当代舞剧的建构一开始就与前苏联的戏剧芭蕾舞剧，中国戏曲与戏剧结下了不结之缘，由此而产生的中国现当代舞剧必然走向强调戏剧性、浪漫主义与现实主义相结合的道路。因而对中国现当代舞剧发展史的现状研究可以知，中国现当代舞剧对西方舞剧的借鉴主要是对西方舞剧结构模式的借用、借鉴与创作观念的吸收借鉴。首先是对西方芭蕾舞剧结构模式的借鉴。中国的艺术注重“意”而不注重“形”。这体现在舞剧上就是中国舞剧丰富在题材与情感的感受，而缺少系统与现代舞台表现的手段，虽然中国舞剧拥有丰富与深厚的文化背景、题材等，但西方舞剧所要讲究的“形式美感”及严格的舞剧结构模式等，也是不可或缺的，从舞蹈语言、服装、道具、舞台灯光、舞台美术等综合的形式运用。这些经验都值得我们学习。并且西方舞剧从古典芭蕾、戏剧芭蕾与交响芭蕾的阶段，具有比较严谨的舞剧表现体系，不论是从审美上的古典、浪漫、现实、现代，还是从创作题材的现实、历史、神话等都体现了其舞剧结构模式的丰富性，对于这些中国舞剧从一开始就直接的予以借用，从舞剧《和平鸽》、《宝莲灯》、《小刀会》、《鱼美人》、《白毛女》、《丝路花雨》、《阿诗玛》……可以看出，早期的中国舞剧创作在结构模式已经经过了西方舞剧的洗礼。同时，对于丰富而具有表现力的芭蕾舞肢体语汇也予以借鉴和发展，并随着时代的前进不断吸取西方舞剧创作中出现的现代肢体语汇与表现方式，如各个学派风格与技术，形式舞、情节舞、哑剧、双人舞、群舞、现代舞技术等。其次，对西方舞剧人物塑造的借用，借鉴，进而完成对中国舞剧的人物改造。对舞剧人物的改造其实就是借鉴西方舞剧人物模式，改造“行当专属性”与“语言描述性”的中国传统戏曲的角色与语言模式。

在借鉴与自觉的过程中，首先我们大量借用了西方芭蕾舞剧的角色模式。在查普林和古雪夫的帮助下中国舞蹈界排演了第一部完整的古典芭蕾舞剧《无益的谨慎》，其后又彩排了《天鹅湖》，这最终成就了我国第一部民族舞剧《鱼美人》。但由于舞剧角色的西方化、模式化，造成了这个舞剧角色实际上只是“王子”“公主”在中国的演绎，因此没有得到中国观众与舞蹈界人士的认可。由此，中国编导在此经验的基础上，进行了中国舞剧角色的“民族化”探索，《宝莲灯》、《小刀会》、《白毛女》、《红色娘子军》等舞剧产生正是对实现舞剧角色的民族化与本土化特色而进行的创作。将传统故事中的人物与中国现实人物故事，用西方的固有人物关系模式进行整编。由此提升了中国舞剧的戏剧性结构与人物关系，增强了中国舞剧的叙事能力，但也不免的存在许多的不足，如西方戏剧性与中国传统故事叙事之间的矛盾，与舞剧所要表现的手段与方式存在的障碍，这都需要中国舞剧编导的探索与发觉。最后，在创作理念上，中国舞剧编导显示了巨大的创作热情与丰富的创造力。从诺维尔，福金，巴兰钦以及格里戈罗维奇等舞剧创作巨匠的璀璨思想中，中国舞剧编导不断探寻着民族舞剧的发展道路，在借鉴中不断实现着民族舞剧的自我觉醒。此外，从20世纪80年代以后，中国舞剧步入了大规模的创作与繁荣阶段，其中最重要的主题就是“民族化”与“现代化”，运用、借鉴现代舞的技术与现代的创作观念，现代编导从西方文艺思潮所要强调的“人”与“人性”出发，发掘与发现民族的文化特质与现代中国人的生存状况。80年代的《玉卿

嫂》、《黄土地》、《雷雨》、《家》、《林黛玉》等，90年代的《阿诗玛》、《月牙五更》、《大梦敦煌》、《长城》、《二泉映月》等，2000年以后的《玛勒访天边》、《红楼·葬花魂》、《野斑马》、《雷和雨》、《红梅赞》等都在不断吸收外来舞剧经验的基础上融入了新的创意与思考。面对现代社会的发展与新兴西方观念的接受与反思，由借鉴进而自觉的阶段是必然的。近现代中国舞剧的发展就是在吸收、理解、融会、改造西方舞剧理念的基础上建立起来的。

当代舞剧的发展是在借鉴西方与挖掘自身，实现民族舞蹈文化的舞剧表现。可见，中国现当代舞剧的确立与发展在某种程度上是假西方舞剧之名与形，而实现的自身舞剧文化的重建。中国现当代舞剧无论如何借鉴与改革，支持其不断创新发展的永远是中国这片深厚的文化沃土。

“文化自觉”是一种崭新的发展观。外来文化不能代替我们自身的创造。费孝通先生晚年提出了“文化自觉”的概念，他焦虑着在西方文化的冲击下，现代中国人能不能保持原有的文化认同。他说，“文化自觉”的意义在于生活在一定文化中的人对其文化有“自知之明”，明白它的来历、形成的过程，所具有的特色和它的发展的趋向。自知之明是为了加强对文化转型的自主能力，取得适应新环境、新时代文化选择的自主地位。这一论断适用于任何一个文化实体与文化现象。综观西方舞剧的发展可知，在西方“BALLET”的概念里，没有舞蹈与舞剧的严格区分，“芭蕾舞”的术语主要是指16—19世纪形成的欧洲舞剧艺术，舞蹈的训练与彩排就是为舞剧而服务的。到21世纪，西方的舞剧已度过了漫长的历史发展道路，期间也经历了多次重大的变化。西方的舞剧产生于文艺复兴时代。第一个包含有音乐、歌词、舞蹈和统一的剧情的芭蕾舞是1581年由意大利宫廷舞蹈侍臣波若瓦叶在法国演出的《皇后喜剧芭蕾》。可见西方芭蕾舞剧的产生与宫廷有着密不可分的关系，在西方上流社会对芭蕾舞艺术的崇尚支持下，芭蕾舞剧历经情节芭蕾、浪漫主义芭蕾、戏剧芭蕾、交响芭蕾和现代芭蕾等，最终成为了现代世界最具有影响力的舞剧艺术。但值得一提的是，虽然芭蕾的诞生与宫廷文化娱乐息息相关，但其源头却是欧洲的一种群众自娱或广场表演的舞蹈，并且在西方芭蕾舞剧中存在着各地民间性格舞蹈等，可见，芭蕾舞剧的发展繁荣也离不开对民族文化的发掘与振兴，文化自觉的意义可见一斑。此外，芭蕾产生于意大利，却发展在法国。作为文化的传播，芭蕾也是在借鉴外来的基础上的自觉。

那么可以说，中国的舞剧发展亦然，其必须是建立在借鉴基础上的自觉，才能实现民族文化的自强与繁荣。中国深厚的民族文化决定了所有的“舶来品”只有成为自身文化的一部分才能真正实现繁荣。文化自觉也是舞剧发展的必然。从“新舞剧”创作、革命浪漫主义舞剧、民族舞剧和现代舞剧的中国现当代舞剧历史发展脉络来看，对西方舞剧的借鉴都是为了实现自我发展的觉醒，中国现当代舞剧的发展是面对着全球化、全球化的挑战与机遇，如何保持自己的特性，又能有益的吸收外来的先进文化与理念一直是中国舞剧发展的重要课题之一。“借鉴”是借他人之经验鉴自家之行，“自觉”是明自家之长而先天下之觉。由此，中国现当代舞剧的发展才会脚踏实地，展望未来，实现自身的觉醒与繁荣，因此，文化自觉是中国现当代舞剧发展的源泉，是民族文化繁荣与复兴的重要标志。中国现当代舞剧文化自觉的表现如下：

其一，在舞剧创作的时空观上，由于中国特有的文化基石与审美意味，由此在借鉴西方舞剧先进技术观念的基础上形成了独特的文化自觉。中国人最基本的思维方式，具体表现在天与人的关系上。它认为人与天不是处在一种主体与对象之关系，而是处在一种部分与整体、扭曲与原貌或为学之初与最高境界的关系之中。从儒家来看，合目的性同时合规律性，是达到了“从心所欲不逾矩”的境界。这是人生的自由，是人格完成的表现，这就达到了完美神圣的高度。从道家来看，合目的性与合规律性的统一，正是技与道的相通之点。道的根本特征为“无为无不为”，自然而然地合规律地创造了万物。道的运行和活动中，表现出合规律和合目的的统一，因而其实质是自由的。而作为舞剧艺术的“技”也应具有这些特点，由此而体现的中国舞剧在时空的把握上也趋

向于对舞台、舞蹈、情感与表现主题的统一。我们在追寻民族舞剧的建构中，其实质也是在追寻舞剧表现的“天人合一”，由此在具体的舞剧时空表现上，虚拟性与假借性的时空是我们的文化特色，侧重于情节时空与主题时空，外在舞蹈时空与内在情感时空的统一，与西方舞剧不同的是我们侧重的是“道”，即由表现所得的哲理与思想，这些才是中国舞剧文化所要发扬的精髓。

同时，对于中国古代从原始社会进入奴隶社会、封建社会以后，人与人的剥削与被剥削、统治与被统治的关系，由于与原始氏族血缘关系的紧密结合，因而笼罩着一层浓重的宗法色彩。这使得中国传统哲学高度重视人际关系的解决。中国哲学，从维护统治阶级的利益出发，十分重视“和”的观念。在政治上，上下、贵贱各种等级关系的谐调，人与自然界各种关系的谐调，是当时形态的社会制度存在和巩固发展的基本动力。儒家的仁学就是强调以亲子之爱为基础，扩大发展群体中的人际关系的社会化情感为主要内容，因而必然突出重视调整人际关系的道德伦理。这样，就产生了中国哲学思想的内向性，以群体观念为重，以人为认识中心，面向人的自身的道德修养，即出现一种重仁和重德的哲学倾向。这种农耕文化所具有的民俗性与伦理性，奠定了中国舞剧的人物角色的重点在于“关系”二字，这种“关系”不是单指舞剧人物之间的联系，而更深层的反映在对于舞剧主题的申述上存在的“关系”，即对家、族、君、国的信仰与个人价值观与世界观之间的矛盾与和谐，表现在舞台时空的处理上侧重于两个主体人物及观念的对话，时空上的剪切与留白是常用的手法。在这种时空观下，“意”与“象”的矛盾与统一正是反应出中国文化中个人对群体、伦理的求索。

其二，中国现当代舞剧主题与题材的文化烙印。中国人之所以不同于外国人，中国文化艺术之所以不同于外国文化艺术，其思想渊源应追溯到先秦以孔子为代表的儒学。儒学是好是坏，应该批判还是继承姑且不论，但孔子在塑造中华民族性格和民族审美心理结构上的历史地位，乃是一种不争的客观历史事实。孔子提出的“中和之美”这一美学理论，正如《论语》中所说《关雎》“乐而不淫、哀而不伤”。中国现当代舞剧在主题与题材的把握上来说也不免受到其影响，这即是“乐而不淫”。总之，文艺在抒发个人情感时，要哀乐适度，要受伦理道德的制约，达到情与理的中和。《礼记·中庸》中说：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”。“中”就是正，就是合适、合宜。“和”就是和谐。中和之美要求处理好文艺内部的各种因素，任何一种因素都不能“过”，也不能“不及”，而要和谐适度，达到恰到好处的理想状态。达到这种理想状态的关键是“中节”，人的情感不可尽情发泄，要以礼义加以节制，即所谓“发乎情，止乎礼”，“中和之美”这一美学思想，是孔子中庸哲学在美学思想上的反映，是对中国后世影响最大、最深远的美学思想。孔子留给后人的这份思想遗产，世代相传，积淀为超个性的民族审美心理。由此就不难理解为什么中国现当代舞剧经常出现大团圆的结局了。中国古代的艺术家们不论人生多么坎坷，也不论穷与达，总是怨而不怒地对待社会与人生，故而他们的作品也就缺少西方那种震撼人心的悲剧意蕴，常常是才子佳人历尽悲欢，最后大团圆，其实是转了个圈，回到了封建规范的轨道上。以求得心灵的慰藉与平和。因此，早期中国舞剧在借鉴西方舞剧的故事模式中多倾向于神话的完美与“恩怨轮回”的宿命。而在借鉴西方舞剧的悲剧时，则多是不彻底的悲剧，将悲剧的完满结束在充满希望的“田野”与“天堂”中，给中国观众以心理上的抚慰与释放。此外，对于舞剧主题所要面对的人类共同“母题”——生命、生存、死亡，中国舞剧与西方舞剧的理解更是大相径庭，中国母题中的“生命”是追寻“中和...”“中庸”之道的哲理；“生存”是在“善”引导下的自我修养与自我反省；“亡”是重生的“圆满”等等，这些都说明了中国文化主题的特色，是对“中和之美”的具体表象，因此在舞剧的创作上必须要把握传统文化中的正确理解与认同。

其三，中国现当代舞剧的文化自觉还体现在具有的“中国特色”的舞剧题材，这主要体现在军旅革命舞剧与少数民族舞剧上。中国由于客观的历史原因，在文化的上一直保持着革命的传统与多元文化交融并存的特色，在文化自觉的舞剧创作中也必然关注到这两点，革命题材从《小刀会》、

《白毛女》到近些年的《闪闪红星》、《红梅赞》、《南京 1937》等等，少数民族题材的《五朵红云》、《阿诗玛》、《珍珠湖》、《白鹿额娘》等等，都是中国舞剧编导对中国舞剧文化的发掘与拓展。这不能不说是中国舞剧文化自觉的重要组成部分，虽然表现的语言与手法很多都是借鉴于西方舞剧，但是文化的精髓与观念却是土生土长。这些是对中国传统与现实的认同，是值得我们自豪的“中国特色”。

中国现当代舞剧发展借鉴中的文化自觉是历史的需要与必然，虽然现阶段还存在着许多的不足。如很多创作对自身文化的理解还有偏差。对外来借鉴的盲目推崇或文化误读以及对自身舞剧文化缺点的认识不够等等，但我们能看到的是，中国的舞剧编导们正在越来越关注于我们的文化视角与民族特色。舞剧作品越来越具有中国的气质与风格。我们不能不说在借鉴中不断加强的文化自觉是中国舞剧建构、发展的源泉。其最终成就的是中国民族舞剧的确立与繁荣。正如英国作家吉卜林所言：“东便是东，西便是西，这两者永不会相遇。直到在上帝最后审判的宝座前，天和地都静静侯立……”一如西方人心目中的东方和东方人心目中的西方一样，各自对于对方几乎都是超出文化理性之外的神秘所在，如此背景下，实际意义上的交流基本上只能是围绕各自的文化中心去展开的。由此中国舞剧在对西方舞剧的借鉴上也只能是站立在自我角度上的审度。在抛开了完全形式意义上的理解与借鉴，事实上成就的是自身的成长与发展。

参考文献：

- 1 刘建著：《无声的言说——舞蹈身体语言解读》，北京民族出版社 2001 年
- 2 刘青弋、江东等著：《传统舞蹈与现代舞蹈》，北京北京舞蹈学院内部资料
- 3 刘青弋著：《动感空间》，上海上海音乐出版社 2004 年
- 4 吕艺生著：《舞论》，北京中国戏剧出版社 1 993 年
- 5 冯双白著：《中国现当代舞蹈史纲》，北京文化艺术出版社 1999 年。
- 6 冯双白著：《新中国舞蹈史：1949-2000》，湖南湖南美术出版社 2002 年
- 7 于平著：《中国现当代舞剧发展史》，北京人民音乐出版社 2004 年
- 8 戈兆鸿译：《舞剧论文集》，中国舞蹈家协会湖北湖南江西新疆浙江分会
- 9 中国艺术研究院编：《舞蹈舞剧创作经验文集》，北京人民音乐出版社 1 985 年
- 10 费孝通著：《学术自述与反思——费孝通学术文集》，北京北京三联出版社 1 995 年
- 11 叶朗主编：《现代美学体系》，北京北京大学出版社 2000 年
- 12 宗白华著：《艺境》，北京，北京大学出版社 1 999 年
- 13 汪风炎、郑红著：《中国文化心理学》，广州暨南大学出版社 2004 年
- 14 周来祥陈炎著：《中西比较美学大纲》，合肥安徽文艺出版社 1992 年
- 15 成中英著：《中西比较》，上海上海社会科学院出版社 2003 年
- 16 赖干坚著：《(二十世纪中西比较诗学》，南昌百花洲文艺出版社 200；5 年
- 17 潘知常著：《中西比较美学论稿》，南昌百花洲文艺出版社 2000 年