

## 舞剧叙事的文学性探索起点：舞剧脚本

许薇

2013-06-28 15:40:00

来源: 《南京艺术学院学报: 音乐与表演版》2010年1期第152~167页

**【内容提要】**舞剧叙事的文学性一定程度地体现于舞剧脚本所具有的文学性。舞剧脚本具有双重特性，一方面它作为文学载体的形式，具有一般叙事性作品的共同点；另一方面它作为舞剧创作的基础，需要通过舞台的演出实践，表现出它的全部价值。因此舞剧脚本作为一种文学体裁是舞剧文学建构的一个起点。本文从两方面进行了分析：一、舞剧脚本及其意义；二、舞剧脚本的创作原则。文中界定了舞剧脚本的概念与性质、提出了舞剧脚本面临的创作问题。同时阐述了舞剧脚本创作时应遵循的规律及创作中叙事性写作的特色。本文探讨的目的在于，改变舞蹈界以往关于舞剧叙事研究只偏重于舞蹈动作的叙事表现，而从舞剧脚本的创作上提出叙事中的文学性意义。

**【关键词】**舞剧/叙事/文学性

**【作者简介】**许薇(1977-)，女，江苏南京人，南京艺术学院舞蹈学院讲师，研究方向：舞蹈创作理论研究，江苏 南京 210013

[中图分类号]J618 [文献标识码]A [文章编号]1008-9667(2010)01-0152-10

毋庸讳言，舞蹈学界以往关于舞剧叙事的探讨，偏重于舞蹈本身(舞蹈动作)叙事的表现。从客观上说，这样的探讨对于舞剧的创作具有积极意义，尤其对舞蹈编导的实践操作很有帮助。但是如果舞剧叙事性研究只停留在这个层面，便难以深入、准确地把握舞剧创作的本质规律——因为这样的舞剧叙事研究忽视了舞剧文本<sup>①</sup>。其实，舞剧脚本是舞剧叙事性研究中的重要研究内容。研究舞剧脚本，不仅可以进一步拓展对舞剧叙事规律性的认识，也可以让我们发现舞剧脚本在舞剧创作中所具有的基础性作用。所谓“舞剧脚本”，是指在舞剧创作之初与舞剧叙事发生密切相关的文案策划工作，它也是舞剧编导叙事思维的一种文字成果，或者说是“舞剧文学”的文本体现。从创作意义来说，舞剧脚本是从舞剧创造舞台形象的角度，来结构剧情发展脉络的剧本；是舞剧剧作者根据自己对生活的感受、认识和理解进行艺术构思，并按照舞剧创作规律(包括人物形象、舞蹈语汇、场景环境、音乐及其他细节)，通过文学性描述以表达自己对整个舞剧内容的设计。进言之，舞剧叙事中的文学性体现，或者说一种文学性表达的形式载体，是可以通过舞剧脚本的创作反映出来的。同时，这个脚本又必然受到舞剧特性的制约，需要符合舞剧的基本规律和要求；它所“设计”的形象虽然是以文字为媒介，但又必须能够通过舞剧的表演，呈现于舞台。而该“设计”所具有的审美品格，一定是由舞剧特性所决定的——既需要文学描述上的表现力，又需要舞蹈动作上的阐释性，还需要形象的画面感与舞蹈构成元素的有机结合以及时空自由转换的体现等等。同时，舞剧脚本还必须具备一定的文学价值，即在人物形象的塑造、叙事性情节的构思，以及语言文字运用方面，可以变成具有独立文学意义的文本以供阅读、欣赏。本文主要从“舞剧脚本及其意义”、“舞剧脚本的创作原则”两个主要方面探讨舞剧脚本这一文学性叙事文本在舞剧叙事过程中的价值与作用。

### 一、舞剧脚本及其意义

就戏剧或影视作品的普遍创作规律而言，事先需要有一个文学脚本做基础，然后再进行创作上的逐步深入与实践检验的磨合。同理推论，进行舞剧创作也需要事先有一个符合舞剧创作的文学脚本，对于这样的命题仅从理论上讲，本身并没有太多疑义。但在舞剧创作的具体实践当中，这一命题常常受到质疑。其中，受到最多的指责，便是认为舞剧主要是编导的艺术(舞蹈动作及舞段构成的编排)，不可能像戏剧或影视作品那样，存在着完全依靠语言表述的内容，因而无须文学脚本的支持也同样可以创作舞剧。也有观点认为，如果说舞剧创作需要脚本的话，那也只是剧情介绍，或者是提供给编导排演的参考资料，并不是严格意义上的文学脚本。那么，舞剧创作是否真的没有必要建立起舞剧文学脚本这一基础呢？

事实上,关于舞剧(舞蹈)和文学的关系在人们的认识论中早已有了之。我们常说舞蹈要有“诗情画意”,这诗情就是文学的因素,画意才是指舞台的呈现。有关代表性的观点认为:

不仅编写舞剧(舞蹈)的剧本和伴唱的歌词等,直接需要文学的写作能力,特别是在创作一个舞蹈作品时,从生活中观察、取材,直到艺术构思的完成,都是形象思维的过程,这尤其需要运用文学的修养来丰富你的想象力,深厚的文学修养使你积累的生活升华为艺术的构思,使你的形象思维插上翅膀,创造出诗一般的意境。这就是所谓的“文思”。人们有一个明显的实践经验,多读文学作品的编导,会大大增添形象思维过程中的想象力。在具体创作的过程中,无论作品的结构、情节的铺陈、细节的描绘、人物的刻画、环境的设置,以及虚实、比拟、夸张、对比等等艺术手法的运用,都是需要从文学作品中吸收营养。[1]

由此可见,舞剧(舞蹈)编导从文学的意境中能够获得很大的启示与帮助,丰富舞蹈形象的构思。

### (一)舞剧脚本的概念与性质

关于舞剧脚本的提法,笔者查阅相关资料较早提及的主要有以下几则:一是苏联舞蹈编导家罗·扎哈洛夫于1954年在苏联出版的《舞剧编导艺术》一书。在这本书中作者专门论述舞剧编导大纲和舞蹈体裁与文学体裁的关系时提出“舞剧文学脚本”的概念,以及在附录中有四个舞剧的结构计划和大纲、十个舞剧的剧情概要文本;[2]二是1959年《舞蹈》杂志第7期刊登全本舞剧《蝶恋花》文学剧本,同年第8期《舞蹈》杂志又集中刊登创作舞剧《五朵红云》的系列文论和该剧的文学剧本;三是在20世纪五六十年代面向全国发行的《舞蹈》和《群众舞蹈》杂志上刊登的十余篇涉及舞剧创作文学剧本的讨论文章;四是文革期间《红旗》杂志上发表的芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》的全剧演出本;五是20世纪80年代涉及舞剧创作文学脚本的一批重要文献,包括《〈舞剧编导艺术〉选译》附录的十个舞剧大纲、剧情概要及结构计划。[3]此外,还有《舞剧编导艺术》(增订本)附录的十三个舞剧台本与结构大纲;[4]在《舞蹈论丛》等刊物发表的舞剧文学台本中选编的《舞剧舞蹈文学台本选》,该书刊登了16个中国舞剧和12个外国舞剧的文学台本。[5]

当然,若将舞剧脚本的概念推而广之来看,这类有关“舞蹈文学”的各种概念,则早已有之。相关证明材料有:各个历史时期出现的舞蹈作品中的文字文本,如舞剧脚本、舞蹈作品中的诗、歌词等。有资料记载,1939年吴晓邦在上海创作以反对德、意、日法西斯为主题的舞蹈作品《罍粟花》,其剧本便是以“诗”的形式写成的。[6]如今,在教科书中关于舞蹈脚本的概念解释,大体也是与舞剧文学的概念相接近。是将舞剧、舞蹈作品中的诗或歌词列为舞蹈脚本的组成部分,并说明这一文学体裁往往起着深化主题、抒发人物感情、烘托舞台气氛、推动情节发展的作用。[7]舞剧脚本的作用,即是根据舞剧艺术的基本特征,按照舞蹈艺术形象思维的特点,为编导提供作品内容、情节结构、具体场景、人物行动及其他细节,以反映生活、塑造人物、揭示作品的主题思想。它是编导进行舞台剧作和艺术想象的文学基础。进言之,舞剧脚本以突出主题思想为目的,把“题材”概括、提炼,构思成舞剧的基本结构,这就是舞蹈“脚本”的实际价值和意义。也就是说,舞剧脚本是舞剧作品的立脚之本。那么,怎样结构舞蹈脚本呢?这一点在近年来的舞剧创作中已经引起广泛的关注。舞剧脚本在剧作实践中已有多种产生方式:一种是有了完成的文学脚本后,编导以此为依据进行舞台创作;二是由编导或台本执笔者拟就舞剧大纲,即进入编舞和排练;三是没有成型的脚本,编导有了基本构思即进入制作,待作品上演定稿后,再整理出演出台本。这几种舞剧脚本的创作方式,在舞剧创作中均已有所实践。

从舞剧发展历史来看,舞剧脚本的创作可追溯到400多年前。如16世纪,莎士比亚的朋友琼森就写过近40个假面舞剧剧本;法国大戏剧家莫里哀也曾写过不少喜剧芭蕾的脚本;18世纪法国舞蹈革新家、理论家诺维尔把古希腊悲剧家埃斯库罗斯的悲剧改编为舞剧《阿伽门农王之死》就有脚本为依据。此外,世界文学名著改编成舞剧脚本也是一项重要的创作途径,实际上中外不少舞剧(舞蹈)作品,都是根据文学作品改编而成的。比如,莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、雨果的《巴黎圣母院》、普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》、曹雪芹的《红楼梦》、鲁迅的《祝福》、曹禺的《雷雨》等相继都被改编成不同风格、体裁的舞剧脚本并被搬上舞台。

由上所述,就舞剧脚本性质而言,应该可以算作是一种文学的体裁,即以文字的方式记录和表达舞剧叙事性结构的意图,其文本意义是建立在文学载体基础上的一种“话语”表达,仍然是从语言的发生上表明舞剧的演出活动。正如,吕艺生在1983年出版的《舞剧舞蹈文学台本选》的序言里说到:

从现在搜集到编辑成册的这些台本看来,其写法虽然多种多样、五花八门,但有两点似乎是共同的趋势:一是使“纸上谈兵”更接近于舞台形象;二是在舞蹈家与一般读者之间寻求大家都能接受的语言……这就使这些台本不仅具有舞剧(舞蹈)创作的使用价值,而且还具有一定的文学欣赏价值。阅读那些优美的文字,想象着活动的舞蹈形象,着实是一种独特的美享受。[8]

然而,就舞剧创作而言,舞剧脚本更是作为舞剧形态建构和形式表现的创作“大纲”,起着重要的依据,是探寻舞剧叙事性结构方式的重要途径。由此可言,“舞剧(舞蹈)文学台本的地位,本应与戏剧剧本、电影电视文学剧(脚本)、广播剧本是一样的”。[5]可见,舞剧脚本应该具有独立的文学价值,从而使舞剧创作达到“文学性”和“艺术性”的完美结合。

就舞剧脚本的概念与性质分析来看,舞剧脚本的意义与作用应该是明确的。然而,从目前的舞剧创作现状来看,仍然存在着一个轻舞剧脚本、重舞蹈编导的误区。一些舞剧的创作只关注舞台的视觉呈现,甚至有一种观点认为只要舞蹈编的好看,脚本怎样是无所谓的;所谓的舞剧脚本不过是“两页纸”,舞蹈动作的编排、舞台的大制作、明星演员的加盟等等才是舞剧成功的关键……因而“有些舞剧编导在舞蹈作品的创作过程中,由于对‘舞蹈思维’的唯一性过分地强调,简单地把‘舞蹈思维’看作是‘动作性思维’,并沉湎于其中,结果使舞剧创作掉进了一个技术化的陷阱,造成了一些舞剧作品的文化内涵与艺术品格的失落。”[9]这里指出的问题和阐述的观点,实则是针对忽略舞剧脚本的重要性所提出的批评。殊不知可能就是这“两页纸”,会影响到整个舞剧的成败。事实上,舞剧的脚本不在于长短,它的意义在于它决定了整个舞剧题材的选择、由舞剧叙事的视角决定了舞剧结构形态的搭建、由舞剧叙事的顺序决定了舞剧时空的变换、由舞剧叙事的主题决定了舞剧的意义和内涵。

前苏联舞剧艺术家扎哈洛夫认为:

舞剧是怎样产生的呢?每一个舞剧的产生,正如任何别的艺术作品一样,是从构思开始的。构思包括以后根据它来创作舞蹈作品的主题思想与题材。作者把所产生的构思体现成大纲,大纲精确而有次序地叙述出根据戏剧结构法则安排好的剧情的发展,并且写明剧情发生地点、时间和特点,对所有的登场人物,不论是主要人物,还是次要人物,都应一一列举,并做出性格描写。这种大纲中所包含的戏剧结构将决定音乐和舞蹈的戏剧结构。因此,我们把以文学形式叙述的未来舞剧的内容和情节称为“大纲”。[2]89

在扎哈洛夫看来,“大纲”就是一种文学作品,是舞剧作品在舞台上出现以前一连串创作过程中的第一个环节,即舞剧的脚本。扎哈洛夫认为,这种脚本在舞剧界称为“结构计划”。“结构计划”是为未来创作舞剧音乐的作曲家编写的,当然它本身还不包括舞蹈。只有从作曲家那里得到音乐以后,舞剧编导才能开始为舞剧编舞以及创作它的舞蹈台词。为进一步求证这一观点,扎哈洛夫举例舞剧《罗密欧与朱丽叶》、《巴赫奇萨拉伊的泪泉》和《女店主》来做说明,他指出:舞剧语言是富有诗意的语言,但是,舞剧也像诗篇一样,应该有一个文学创作的载体才是合情合理的。

那么,符合舞剧创作的脚本应该是怎样的呢?是指舞剧的剧情概要或是结构计划吗?应该说舞剧的文学脚本在文字语言上首先应该具有描述上的表现力和动作上的解释性;其次,能够具有形象的画面感和对舞剧相关构成元素的提示要求;再次,通过文字能够体现舞剧时空及审美意境的效果。以经典芭蕾舞剧《天鹅湖》为例:这是一部四幕舞剧,一幕宫堡中的花园、二幕天鹅湖畔、三幕宫堡中的大殿、四幕重回天鹅湖畔。这是一种凸显文学形象典型化的叙事视角,其叙述方法所涉及的叙事结构大体是叙事时间与叙述事件的密切联系。舞剧便选择了时间与场景的“典型性”变化进行结构,来塑造人物和发展剧情。如果我们阅读这段用文字叙述的脚本内容,就基本可以了解整个剧情脉络,应该说这是一种舞剧文学的叙述方式。然而,这种叙述方式仅仅是一个剧情的概要,只能像扎哈洛夫认为的是一剧的“结构计划”,尤其是它本身还不包括舞蹈的阐述。因此,如果舞剧脚本的内容只停留在剧情概要上的话,那么舞剧特有的文学性和艺术性还没有彰显。笔者认为,如果舞剧脚本在情节描述的基础上结合对舞蹈本体的描述,即对舞剧的叙事内容有符合舞蹈特点的形象化的阐述,才是更贴近舞剧脚本特质的表达方式。比如,于平在《风姿流韵——舞蹈文化与舞蹈审美》一书中,在对《天鹅湖》舞剧结构模式的分析中的有关阐述,就可以理解为是舞剧脚本的一种叙述样式:作者从情节描述入手,又根据《天鹅湖》的结构特点,依据剧情较为完整地将舞台表现的内容刻画出来,包括对舞剧重点表现内容的提示,以至动作的阐述。[10]253-255如果说,别吉切夫和盖里采尔记录的剧情概要和这段文字结合的话,那么,这样的舞剧脚本就能够体现它为舞剧创作的独特意义之所在。在这种情况下,舞剧脚本就可以提供舞剧编导明确的主题思想、内容结构和表现方式,甚至舞剧中具体的体裁形式,避免创作过程中的风格及手法上的混乱,为舞剧的编导和演出工作奠定扎实的基础,使舞剧的内容得到具体而精确的舞台化处理,进而真正显示出是由内容所产生的舞剧创作的特点。

新中国舞剧形成于20世纪50年代,这是一个舞剧艺术勇于突破和探索的时代。在这一时期,舞剧《五朵红云》在人物形象塑造和叙事方法上都有新的突破,它塑造了柯英这样一个有性格、有感情,丰满而真实的人物,在叙事上更加注重舞剧结构的连贯性,发挥舞剧中舞蹈的艺术作用,把舞剧的情节性因素与舞蹈的舞动因素紧密地融合为一体。舞剧《五朵红云》的舞剧脚本在结构上较为完整,有人物表、幕次和场次、情节交代、出场的时间和地点,以及配歌和提示等,较好地用文学形式将舞剧完整地记录下来。下面通过对《五朵红云》文学剧本的几则要点解读,进一步阐述舞剧文学对舞剧创作所起的重要作用:

首先,剧本列有全部出场人物表,这样就给舞剧人物规定了身份,也给角色塑造奠定了基础。再者,从人物表来看,舞剧的角色与舞剧的叙事可以说是一脉相传,有着直接的关系。比如,舞蹈的叙事性,一方面与舞蹈整体的动作逻辑有着密切的联系,这就需要通过人物的出场次序和人物之间的关系组合,形成编导意图。人物表的确实际上是对舞剧叙事线索的一种设计;另一方面舞剧的叙事潜力,不像戏剧那样可以采用语言直接表达,而是通过各种人物的肢体语言,用意象方式进行表达,正是在这个意义上,人物角色具有更加强烈的符号意义。由此而言,人物角色的定位不仅使舞剧叙事获得一种线性的“符号”引导,而且能使舞剧叙事沿着这一“符号”的线性引导下得到有深度和广度的拓展。接下来,剧本在幕与场次上都作了详细提示。比如,每一幕和各个场次都有具体的时间、地点和出场人物的交代,这不仅是叙事的必要条件,而且也是整个舞剧叙事过程的重要脉络。如第一幕第一场“归来”,交代的时间是1943年初夏,其后各场次都根据这个时间依次展开。舞剧脚本在描述第三幕的两场中,采用的文字叙述是依据时间和地点的变化来讲述舞剧发生的故事。直至第四幕的第二场“解放”是来年的春天,表明舞剧叙述的事

件发生在一年四季当中，时间上的紧凑使舞剧叙事更加集中。同样，地点的选择也是围绕五指山的区域范围。这样与时间交代的季节变化能够产生必然的联系，而且场面的交代也比较清晰。建立在时间和地点这两个基础条件上的人物出场活动，自然就形成严密的叙事逻辑。如果从叙事序列的角度看，我们可以把叙事的基本序列简化为三个功能：一是情况形成，说明事件发生原由；二是采取行动，表述剧中人物的性格塑造；三是达到目的，表明剧情的现实意义，这也是普遍的“文学性”要求。如此对照，舞剧《五朵红云》的脚本在结构上应该说是完整的。

在20世纪80年代初期，类似于舞剧《五朵红云》这样较为成熟的舞剧脚本还有很多。比如，由李静、李仲林执笔的《凤鸣岐山》；王立蓉、梁中编剧执笔的《秋瑾》；黄伯涛、孙玳璋、吴佩璋根据鲁迅同名小说改编的《祝福》；唐满城、林莲蓉根据巴金同名小说改编的《家》；刘同兴执笔的《双投军》；杨晓敏、朱国良、胡蓉蓉、林心阁根据曹禺同名话剧改编的《雷雨》；谷雨执笔的《杜丽娘》等。[5]这些舞剧脚本虽格式不一，但都注意了情节概要和舞蹈描述的结合，在舞剧的叙事语言中，同时描述了舞蹈表达的手段，特别是舞蹈体裁地具体运用，甚至有的脚本中包括了对舞剧音乐情绪、舞台布景灯光的要求。这些舞剧脚本从文字的表述中不同层次地构织了舞剧“舞蹈”与“文学”的双重意境。

在对舞剧文学脚本的认识上，孙颖先生在就舞剧《铜雀伎》的创作接受访问时谈到的一些思路时也表达了相似的观点：“重视舞剧文学的一剧之本的作用确实是值得提倡的。其实，一部舞剧的文学剧本，不仅仅是剧情的叙述，而且需要记述围绕舞剧叙事展开的种种创作意图。”“比如，舞美设计在某种程度上最刺激观众的视觉，很多人会说舞美设计已经成为一部舞剧成功的关键因素。”“因此，观众在欣赏舞剧精彩的舞蹈表演、优美的舞剧音乐的同时，舞美也是不容忽视的重要环节，这需要通过文学剧本加以描述。”②

由此可见，一个完整意义上的舞剧脚本应是一个综合性的文本，它既不是一个重在阐述情节的剧情概要，也不是一个重在表述舞蹈的结构计划，它应是两者的有机融合，是用优美的文字构筑的舞蹈世界。它可以是对故事情节跌宕起伏的叙述、对事件场面有声有色的描绘，又可以是人物心理细致入微、丝丝入扣的刻画；它既是对宏观舞台的概述，又是对舞段细节的描摹；它包括对舞剧外在事件的阐述，又包括对舞剧内在情感的抒发，以及对舞剧主题意义的渲染。甚至在舞剧脚本中，可以提出对舞剧舞台各构成元素的明确要求。这样创作的舞剧脚本，才既具有提供给读者欣赏与品味文学的阅读价值，又具有提供舞剧舞台可操作的依据价值。

当然，在舞剧具体编导的过程中，舞剧脚本可以根据实际情况再进行不断的调整。一般来说，承担着舞剧脚本的撰写工作的舞剧编剧，是全部剧本(题材，体裁，形式，内容等)的创作者，编剧作为舞剧编创人员之一， he需要和舞剧的舞蹈编导充分沟通，需要参与到舞剧的操作层面的具体实践中。同时，舞蹈编导更是舞剧编创的重要成员，他是把舞剧脚本的文字转化成舞台形象，特别是舞蹈动态形象的创作者。因此，舞蹈编导应该参与到编剧中来，充分理解该剧在编创之初的定位与意图，从创作之初就应同时开始考虑形体、表情、调度、音乐、舞美等各个方面的要求。当然，有时舞剧编剧和舞剧编导也可以由一人兼当，这样他就同时肩负着编剧和编导的双重使命。总之，舞剧脚本的根本用意是舞剧编剧提供给编导和其他人员的一个舞剧演出的文字依据，它是舞剧创作首要和基础的因素，其特征是它在一定时空内高度集中地反映舞剧的叙事脉络，浓缩的反映故事情节、戏剧冲突、情感表现、动作化与性格化的人物表现等要素的文学样式，以及作为传播和历史记录的一种舞蹈文献资料，对舞剧创作有着重要作用。

## 二、舞剧脚本的创作原则

舞剧叙事的文学性探索不仅存在于形成符合舞剧创作的脚本，还在于如何创作符合舞剧演出需要的脚本。舞剧脚本不同于戏剧脚本、电影脚本，它具有舞剧这一艺术形式的特质。舞剧脚本既强调用舞剧的形象方式思维，又用文学的手段来表述。脚本是舞剧成功与否的基础。舞剧脚本应兼有舞剧艺术与文学艺术的双重特性，它将文学的叙事特点与舞剧的视觉特点有机结合起来，再通过具体文字记录形式呈现。舞剧脚本绝不是一般意义上的文学文本，它是打破传统的文学叙事方式，是用舞剧的形象思维方式按舞剧的特殊规律来写作和叙事的。因此，舞剧脚本的创作，需要在“舞剧的规律”和“文学的表述”之间找到一个契合点，这就是舞剧脚本创作所要遵循的最大的原则。

### (一)舞剧脚本创作时遵循的规律

创作舞剧脚本时，我们应当遵循舞剧的艺术规律，或者说按照舞剧的形象思维来展现脚本的叙事情节。那么，何为舞剧形象思维呢？从舞剧的特征来看，它不等同于舞蹈形象思维。舞蹈形象思维偏重于动作性的思维。由于舞蹈是一种以人体动作为主要表现形式的艺术，舞蹈形象又是以人体为物质材料，在运动中创造具体可感的艺术形象，所以舞蹈形象思维最突出的特点就是以具体的舞蹈动作、舞蹈语言和舞蹈形象来进行思维。当然，舞蹈形象思维不仅仅是动作性思维，舞蹈动作只是舞蹈情感表现的外化的形式，舞蹈形象思维也要考虑到舞蹈的内容，包括舞蹈的主题思想、舞蹈的情感意义等。但舞蹈形象思维和舞剧形象思维还有很大的区别。舞剧从某种意义上可以说是按照戏剧形式展开的舞蹈，因此舞剧的形象思维不仅包括舞蹈形象思维，还要考虑到“剧”的因素。舞剧是“剧”，虽是采用舞蹈为主要手段去阐释戏剧情节、刻画人物关系、塑造人物形象，但其本质意义并不完全是“舞蹈”，而是具有表达舞剧描述语境的独创意图。诚如诺维尔曾说：“因为舞剧是戏剧演出，它们也应该像话剧作品那样，由各个戏剧要素组成……任何一个舞剧情节都应该有引子、展示和结局。”③因此，舞剧编导除了必须具备舞蹈知识(最好

本身就是舞蹈家)之外,还得兼任剧作家,驾驭戏剧文学的规则。如果说,舞蹈是向人们展示人的形体与情感的话。那么,舞剧则是向人们显示了另一种“舞蹈戏剧”的美,它是以迷人的姿态,如诗、如歌、如画、如梦般地向观众展现这一艺术形式的精彩。正如扎哈洛夫所言“舞剧的语言是富有诗意的语言,没有诗就没有舞蹈。但是,也像诗篇可以有英雄气概的、喜剧性的、正剧性的一样,舞剧也同样可以有英雄气概的、喜剧性的、正剧性的。因此,在舞剧中应该力求体裁的多样化,而在我们舞剧编导的作品中出现舞蹈长诗,以及抒情的、浪漫主义的、英雄气概的、喜剧性的和神话的题材,这是完全合理的。”[2]110-111虽然,在诺维尔那个时期,他所提倡的情节芭蕾;或者是扎哈洛夫时期,他所倡导的戏剧芭蕾,这些都还能包含舞剧的所有结构样式。但是他们都在思考舞剧所特有的创作规律,这就是舞剧本虽然作为文学样式,但仍然应遵循的根本规律。

舞剧剧本不是一个故事情节和舞蹈表演的简单相加。舞剧剧本是以舞蹈的形式综合戏剧的表现因素,形成的一种具有戏剧内容的舞蹈体裁。它所具有的魅力应是为舞剧这门艺术所独有的,是其它艺术形式(包括话剧、歌剧、文学、影视)所不能企及的。否则,就会像诺维尔所尖锐批评的那样:“一部舞剧,如果错综复杂,剧情交代得糊里糊涂,条理不清,只能靠说明书才弄懂它的情节……那么,我认为,它只是一个多少还表演得不错的表演性舞蹈而已;这样的舞剧不能深深地打动我的心,因为它没有自己的面目,没有行动,也没有情趣。”[11]所以说,舞剧本同其它戏剧剧本一样,一般来说,要求有人物、情节、展现矛盾冲突的戏剧结构。但舞剧又有自身的创作规律,特别注重建立在舞蹈的表现性上,对于题材的选择和结构语言、人物塑造、矛盾冲突等诸多方面,都是遵循舞蹈动作的审美特征和形态特点去构思和创作。也就是说,舞剧所要表现的“戏剧”内容,是要求运用舞蹈的方式去体现一定的“叙事主题”。因而,如何使“叙事”过程达到形式与内容的完美统一,如何使“舞蹈”的独特审美在“剧”的“叙事”中体现,这就是舞剧本创作最为核心的问题,也是舞剧本创作需要考虑的问题。

一方面,在舞剧本题材选择的时候,要慎重考虑到舞蹈表现力的局限,这正是本文论述过的舞剧叙事具有“外简内丰”的特点。因此舞剧中外在事件的情节不宜过分曲折或复杂,要求主线突出,高度概括凝练。并可以浓缩转化成深厚的情感述说,从而发挥舞蹈艺术的特长,集中笔墨地书写人物的内心思想、刻画人物的性格以及丰富的情感世界。另一方面,舞蹈艺术虽然有其局限性,但并不等于是一成不变的,有些看似不适于舞蹈表现的题材,由于编导与舞蹈家们的共同努力,不断扩大表现手段,舞蹈作品也同样能胜任叙事性较强的题材表现。但不论舞剧在叙事功能上如何的开掘,它应着力于表现情感并用肢体动作进行述说的本质特性不会改变。所以,舞剧本的题材选择之初,就要考虑到这一根本特性。

在中外舞剧的创作中,有很多是以文学作品为根基的,表现为从戏曲、神话故事、民间传说、文学著作、影视作品的改编。这些文学作品大多有比较清晰的叙事结构,尤其是在表现矛盾冲突的叙事情节和人物行动上有很强的层次优势。此外,因为它们为人们所熟悉,就为舞剧的叙事提供了基础,从某种程度上减轻了舞剧叙事的负担,让观众能更快地进入舞剧艺术的场景,从而以文学作品的坚实基础给予了舞剧创作的重要支持。

例如,从戏曲改编的舞剧有20世纪50年代中期的《宝莲灯》在上演之前,由中央实验歌剧院演出的三部小型舞剧《盗仙草》、《碧莲池畔》、《刘海戏金蟾》,它们都取材于传统戏曲,“如《盗仙草》是《白蛇传》的一折,《碧莲池畔》是‘牛郎织女’的传说,《刘海戏金蟾》则是《刘海砍樵》的移植。”[12]45而作为中国第一部大型民族舞剧的《宝莲灯》取于中国传统神话故事《劈山救母》,同时也是根据传统戏曲剧目改编,删除原戏曲的枝蔓,特别是删除了其中《二堂放子》一折,改编后的舞剧结构洗练,人物性格也更为鲜明了。此外,很多舞剧采用民间传说作为舞剧题材,因为“民间的节日场景有‘舞’,人物的爱情关系有‘舞’,情节的矛盾冲突有‘舞’,民众的美好憧憬有‘舞’”,[12]61这就为舞剧舞蹈的施展提供了很大的空间,如《蔓萝花》、《阿诗玛》、《妈勒访天边》、《鹊桥》、《召树屯与楠木诺娜》等。而国外的芭蕾舞剧,特别是早期的浪漫芭蕾,大多都从神话传说中改编,在此便不一一列举。

此外,根据文学名著改编的舞剧作品,更是不胜枚举。在我国“从80年代开始,中国舞剧艺术似乎不约而同地进入了一个文学改编阶段,即相当多的舞剧编剧和编导们,从文学原著中寻找舞剧题材,经过改编,推出舞剧版本的舞台演出。”[13]124如根据曹禺的话剧改编的舞剧《繁漪》、《情殇》、《雷和雨》、《原野》、《悲鸣三部曲》;以巴金的小说改编的舞剧《家》、《鸣凤之死》;以鲁迅的小说改编的《祝福》、《祥林嫂》、《阿Q》;以陈忠实小说改编的舞剧《白鹿原》等;根据国外文学著作改编的有:以莎士比亚戏剧改编的舞剧《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆雷特》、《仲夏夜之梦》、《奥赛罗》;英国著名诗人拜伦的同名诗作改编的《海盗》以及其它如《卖火柴的小女孩》、《莎乐美》、《茶花女》等,不胜枚举。此外,从影视作品改编的舞剧也不一而足,《红色娘子军》、《大红灯笼高高挂》、《花环》、《生活在别处》、《闪闪的红星》、《橘子红了》等等。经过改编的舞剧本都将原来的故事重新结构,形成舞剧自身的特色。从中外舞剧改编或依据文学作品创作的舞剧来看,只要是对舞蹈艺术的特性有充分的认识,进而运用舞蹈的艺术手段把它表现出来,往往能达到文学语言所不能企及的表达目的。

如芭蕾舞剧《祝福》在尊重原著精神的前提下,充分发挥舞蹈的抒情性功能,把祥林嫂充满悲剧性的人生遭遇,放在严酷、冷漠的现实和内心向善、渴望生活的激烈冲突与对比中去揭示,从而发挥了抒情悲剧的艺术感染力,收到了催人泪下的强烈效果。全剧的精华在第二幕,它通过群舞营造气氛,交待戏剧性冲突的背景;运用独舞、双人舞揭示剧中人物的情感世界和命运,在充满戏剧性的同时又不失去舞蹈的流畅与抒情,充分显示了舞剧叙事的特长所在。又如舞剧《繁漪》是以曹禺的话剧《雷雨》为蓝本,但它又不拘泥于原作的结构和情节,编导在把握原著文学精神的同时,独具匠心选择了繁漪这个人物。并以繁漪为中心来结构全剧,以繁漪的苦闷受压抑和周朴园把她的不顺从视为疯病,强迫她看病喝药的内容作为主要线索,以周萍、繁漪、四风之间的情感纠葛来展开戏剧冲突,从而使整部舞剧高度概括,一气呵成。再有,根据巴金的著名小说《家》改编而成的《鸣凤

之死》，剧中只保留了两个人物，被黑暗社会吞噬的鸣凤和深爱着鸣凤的觉慧。与此同时，相应地删去了小说复杂的情节和顺序进展的事件，只集中表现鸣凤被逼出嫁前一夜的时空环境。舞剧紧紧扣住鸣凤的性格与命运，并以鸣凤的心理现实为线来串连这些块状结构。剧中大量运用抽象、虚拟和对比的舞蹈艺术手法，为《鸣凤之死》在简约、概括和自由的叙述结构上又增加了诗的格调。

通过上述这些改编自文学作品的舞剧作品来看，从文学作品借鉴而来的舞剧，其脚本应该符合舞剧的创作规律，应避免了原剧复杂情节的纠缠，集中笔力于人物内心世界的表现，而这恰恰是舞蹈最容易自由发挥的空间。当然，很多改编的成功作品也在于编创者的另辟蹊径，即从原作主要人物的心理视角入手，重点开掘人物的内心情感的表达。这正是吻合了舞剧“外简内丰”的叙事特色，这样的改编更加彰显出舞剧艺术的自身规律，也体现出舞剧叙事特有魅力之所在。

此外，在舞剧创作中还有相当一部分是原创舞剧。原创舞剧越来越成为舞剧中的一个主力大军。“原创性舞剧作品，是指那些不依靠文学、电影或其他门类艺术的成品，由创作者们自己构思并实施于舞台之上的作品。原创性舞剧作品的问世，在一定程度上代表着中国舞剧艺术家们挑战艺术局限、运用艺术规律的勇气和才气。”[13]130对于原创舞剧，舞剧脚本的写作更应注意到舞剧特点的把握，即叙述事件概要简练，人物典型突出。因为原创舞剧的故事往往不为人们了解，有时对观众而言就是一个全新的故事情节。因此，如果用舞剧来叙事一个“新”的故事，那么它的笔墨重点一定不能放在事件的本身，而是透过这个事件，折射出的情感力量，或是把深刻的哲理思考寄予丰富的舞蹈表情手段之中，真正做到“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”可以说，舞剧叙事正是应该聚焦舞剧中人物情感，甚至是由此折射出的人类情感的述说、对生命的述说。

如原创舞剧《铜雀伎》就蕴含着深厚的情感和艺术思想。其艺术特色不仅在于跌宕起伏的剧情，还在于通过这个故事折射出的鲜明的悲剧之美。在编创时，《铜雀伎》没有仅仅着意于剧中主人公个人的爱情悲欢，也没有故意去贬低曹氏父子的形象，而是力图将舞剧人物的悲欢离合放在特定的历史环境和社会文化的大背景中去审视，从而使人物形象更立体更丰满，作品的主题也因此有了厚重的历史深度。特别是在舞剧的尾声，当“郑飞蓬被处极刑，押赴刑场的大路边，卫斯奴双腿跪地，击鼓相送。这一动人场面悲情满目，那赴死者直面生命的终结，情爱在刀口下闪烁出耀眼的光辉；那送行者虽然地位卑微，眼睛早已经被剜掉，而心中的圣洁直达天穹。”[13]133

从以上列举的舞剧作品可以看出，无论是从文学作品改编的舞剧，还是编创者独立构思的原创舞剧，它们在舞剧脚本的写作时都应遵循“外简内丰”的叙事原则，遵循舞剧的叙事规律。编创者应具有广阔的胸襟和生活视野，真正熟悉并掌握舞蹈艺术反映生活的规律和它本身所特有的艺术表现手段与艺术技巧是问题的关键。在舞剧脚本的创作中，要既重事的叙述，又重情的述说，因为在舞剧中人的思想感情实质仍然离不开具体的叙事情节，而没有哪个事件又是和人的思想情感毫无关系的。如此说来，在舞剧脚本创作中就应做到“事”与“情”的相互依存和紧密相联，以达到舞剧的“事”的叙述和“情”的高度完美的结合。综其所言，对舞剧脚本素材选取因素的考虑，必须考虑它是否具有适合舞剧表现或运用舞蹈这种艺术表现方法的可能性。然后，再做出适当的取舍。这都是充分发挥舞剧语言表现手段特长的先决条件，惟有如此才能给舞剧提供适宜于创作的文学素材和基础条件。

## (二) 舞剧脚本创作中叙事性写作的特色

就舞剧脚本的叙事方式而言，可以概括为三个写作特色，即人物性格的动作化特色；人物心理的视像化特色和描叙语境的场面化特色。

其一，人物性格的动作化特色，是指脚本在描述人物性格时，突出其动作化的表现意图。这是适应舞剧演出过程中人物表现方式的需要，因为一剧之本虽然是基础，但居于中心地位的仍然是演员的表演。也就是说，演员扮演角色的基本手段是动作，如形体动作、表情动作、静止动作等。动作是舞剧演员的根基，也是舞剧的根基。舞剧的特性就在于它是动作的艺术，这也决定了舞剧脚本的基本特性。从表面上看，剧本同小说一样，也是用语言(文字)写成的。但通常文学中语言的主要性能是叙述和描写，而舞剧脚本中语言表达并不是主要因素。舞剧脚本通常包括两个部分：一种是剧作家的舞台提示。其中包括对动作展开的时间和具体的物质环境所给予的说明，对人物外部动作、静止动作的提示和对人物心理情绪(潜台词)的提示；另一种是人物自身的台词。其中包括用舞蹈肢体语言形成的独舞、双人舞、三人舞、群舞的各种舞蹈体裁的展现描述等。这些，都是人物心理动作的外现方式。在舞剧脚本中，人物的动作“台词”有时也有说明动作环境和叙述事件的作用，但主要还是心理动作的外现。脚本需要各种各样的戏剧冲突，需要情节的生动性和丰富性，但无论是戏剧冲突还是戏剧情节，都应通过因果相承的动作直观地展现出来。人物性格的动作化是因为人物的性格仍是通过情节进程逐渐展现的，再者人物性格的特征通过行为举止显现出来，在舞剧中更是完全通过肢体的动作表现展现出来。也就是说，舞剧脚本需要塑造各种各样的典型人物形象，而舞蹈动作正是舞剧塑造人物形象的基本手段。当然，舞剧脚本中需要有深刻的主题思想，而主题思想也应该寓于动作的发展之中。因此，舞剧脚本写出的任何人物的言行、神态都要变成舞台上具体的、直观的形象。它的描述要使内在的情感内容直观化、动作化。就是说，舞剧脚本中的人，是动作化的人。在脚本创作的时候就要注意无论是情节的发展叙述还是人物的性格展示，都要留给舞蹈相当的肢体表达的空间。

其二，人物心理的视像化特色，主要是指舞剧中人物心理的外化表现，而这种外化表现的最直接方式便是视像化的体现，这也是舞剧脚本遵循的基本原则。比如，小说在传达人物隐秘而微妙的心理上有独特的优势，舞剧在这一方面无法与小说比高低，但是舞剧舞台的表演却能另辟径蹊，用它特有的艺术手段表达出小说很难产生的艺术效果，并在这种视像化的舞蹈表演中达到审美的要求。以舞剧《早春二月》舞台文学台本为例，可以看出舞剧在表达人物心理视像化方面的特色。[14]这个剧本以突出人物形态“情感化”和人物形象“性格化”再造为标志在进行舞剧脚本创作。从舞剧脚本的描述中可以看到，对应人物心理有多层次的剖析，舞剧的编创者把它视像化了。比如，陶岚摘下一朵梅花，插入萧的书页，表达了少女的含蓄爱慕；萧打着伞送采莲，悄悄地将一只红橘子放入采莲手中，表现了萧对文嫂母女的同情与呵护；在彩灯高悬，满厅红烛中，陶岚畅想着和萧的婚礼，表达了陶岚对萧的爱恋；一群黑衣人的包围、长长的白绫的使用，反映了文嫂自刎前的内心挣扎。该舞剧脚本的写作中还运用了交错的时空，有萧的回忆，有文嫂与丈夫相遇的幻想。这份舞剧脚本可谓在创作之初，就在文字中体现了人物心理的视像化。

其三，描叙语境的场面化特色，这是指舞剧脚本比较注重舞剧场面的描叙语境的记述。因为在舞剧中，除了动作的叙事之外，还有一个重要的叙事手段，就是通过场面的“语境”进行叙事。描述语境通常是指“舞蹈作品为凸现舞蹈描叙者而营造的氛围及逻辑关系……描叙语境则为舞蹈家实现动作语义的清晰性提供了用‘舞’之地。换言之，舞蹈家应通过‘描叙语境’的营造将观众带入动作语义的领地，为其迷失的动作感知能力充当平易的向导。”[15]笔者认为，这个既可以帮助舞剧叙事，又可以展示舞剧用“舞”的描叙语境。在舞剧脚本的写作时，利用场面化的舞蹈形式描述进行表现，提供编导在编排时将其具体形象舞蹈化。例如，舞剧《阿诗玛》中，有这样一段情节，是说火把节之夜到来了，这也是所有撒尼年轻人谈情说爱的最好时刻。阿黑和阿支都争着向阿诗玛表达情意，他们在人群中争抢着阿诗玛抛出的绣花包。机智勇敢的阿黑却更胜一筹，抢先得到了姑娘的定情信物。那么，在描述彝族火把节的时候，这个描述语境就可以场面化，给彝族民间舞蹈施展的空间，在叙事阿诗玛的爱情传说时，给予舞剧中的人物一个清晰的语境背景。在这部舞剧演出时确实就具有鲜明的艺术特色。它“充分发挥舞蹈艺术的肢体表现魅力和云南彝族民间舞极其丰富的文化传统，用色彩丰富的、完整的舞段来勾勒那故事中的意境和情景。多种彝族民间舞蹈给人充分的审美享受，如手臂挥舞如浪如波的烟盒舞，热情奔放的阿细跳月，风格粗犷的罗嘞舞等。”[13]128由此可见，在舞剧文本中如果注意描叙语境的场面话，既可以在“事”与“境”的关系中使舞剧叙事的内容更加明确，又能使舞剧在形式表现上呈现出更大的舞蹈空间。

## 结语

综上所述，舞剧脚本的创作具有双重特性：一方面它作为文学载体的形式，具有一般叙事性作品的共同特点。诸如，塑造典型形象，揭示深刻的主题，以及结构舞剧的完整性、统一性的剧情，并具有独立的欣赏(阅读)价值；另一方面它作为舞剧创作的基础，需要通过舞台的演出实践，才能表现出它的全部价值。因此，它受到舞剧表演的制约，必须符合舞剧的创作规律。而与话剧、歌剧、戏曲乃至影视文学脚本相比，舞剧脚本虽然有一些特异性，但作为一剧之本的作用，是具有某些共同的特性，这是舞剧脚本作为文学体裁的完整意义，也是作为舞剧文学建构的一个起点。当然，在舞蹈界尚未形成普遍认知舞剧文学的提法之前，我们只能以戏剧、电影文学的成熟样式来作比照，阐述一剧之本的价值与作用。比如，电影文学是专为拍摄电影所采用的文学脚本，是紧紧服从于电影生产需要的一种文学类型。戏剧文学也主要是戏剧之本，是戏剧艺术一个重要的组成部分。由此，舞剧脚本的创作，以至逐步建立起的舞剧文学，自然应是舞剧之本。是根据舞剧艺术的基本特征，按照舞剧形象思维的特点，为编导提供作品内容、情节结构、具体场景、人物行动及其他细节，以反映生活，塑造人物，揭示作品的主题思想。它是编导进行舞台二次创作和艺术想象的文学基础。构想中的舞剧文学，还应包括舞剧中的朗诵诗、伴唱歌词、旁白解说等内容，因为这些内容在舞剧中往往也起着深化主题，抒发人物感情，烘托舞台气氛，推动情节发展的重要作用。相信在不久的将来，从舞剧叙事性的文学探索，到对舞剧文学建构的主张，应该会得到人们的共识，并成为整个舞剧创作的重要组成部分。所谓舞剧叙事中的文学性，正是借助于对舞剧文学脚本的叙述方式及作用的阐述求得证实的。

## 注释：

①这里是特指舞剧脚本，包括舞剧文学剧本、编导排演手记等。

②笔者根据2006年4月在北京舞蹈学院对孙颖先生的采访及相关资料整理。

③诺维尔于1760年发表的芭蕾宣言《舞蹈与舞剧书信集》，是一本舞蹈百科全书。其出版奠定了现实主义情节芭蕾的理论基础，成为芭蕾改革派的行动纲领。1753年至1754年，诺维尔在出任巴黎喜歌剧院的芭蕾编导时，隆重推出了自己的第一部大型芭蕾舞剧《中国节日》。全剧结尾时，舞台上突然出现了三十二只古色古香的中国花瓶，从花瓶后面冒出三十二个芭蕾舞演员来，使整个舞台成了中国的瓷器世界和舞蹈世界。《中国节日》轰动了巴黎和伦敦。诺维尔一生表演和编导了一百五十多部芭蕾舞剧。这本书的部分章节在《舞蹈艺术》丛书上发表。

## 【参考文献】

[1]薛天，陈冲，胡雁亭，周凯.舞蹈编导须知[M].北京：人民音乐出版社，2002：46.

- [2] (前苏联)罗·扎哈洛夫. 舞剧编导艺术[M]. 虞承中, 戈兆鸿, 朱立人, 译. 上海: 上海文化艺术出版社, 1964.
- [3] (前苏联)罗·扎哈洛夫. 舞剧编导艺术(选译)[M]//中国舞蹈家协会辽宁分会, 编. 朱立人, 译. 1980: 153-191.
- [4] (前苏联)罗·扎哈洛夫. 舞剧编导艺术(增订本)[M]//安徽省文学艺术研究所, 编. 戈兆鸿, 朱立人, 译. 1984: 375-442.
- [5] 吕艺生. 舞剧舞蹈文学台本选[M]//中国舞蹈家协会黑龙江分会, 编, 1983.
- [6] 王克芬, 隆荫培. 中国近现代当代舞蹈发展史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999: 68.
- [7] 孙景琛. 舞蹈艺术浅谈[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987: 83.
- [8] 吕艺生. 舞剧舞蹈文学台本选, 序[M]//中国舞蹈家协会黑龙江分会, 1983.
- [9] 叶涛. 从舞蹈脚本结构中透视文学因素[J]. 美与时代, 2005(5): 71-72.
- [10] 于平. 风姿流韵——舞蹈文化与舞蹈审美[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1999.
- [11] (法)若望-乔治·诺维尔(J. Noverre). 舞蹈和舞剧书信集[M]//管震糊, 李胥森, 译. 舞蹈和舞剧书信集. 上海: 上海文艺出版社, 1982: 65.
- [12] 于平. 中国现当代舞剧发展史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004.
- [13] 冯双白. 新中国舞蹈史[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2002.
- [14] 舞剧《早春二月》舞台文学台本(江苏省演艺集团2004年演出本)[DB/OL]http://www.blogms.com/blog/CommList.aspx PageInd...55K, 2007-3-17
- [15] 于平. 舞蹈文化与舞蹈审美[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1999: 242.

责任编辑: 紫一

文档附件:

隐藏评论

用户昵称:  (您填写的昵称将出现在评论列表中)  匿名

请遵纪守法并注意语言文明。发言最多为2000字符 (每个汉字相当于两个字符)



6585

中国社会科学网电话: 010-84177688; 84177878; 84177879 Email: skw01@cass.org.cn

投稿邮箱: skw01@cass.org.cn 网友之声信箱: skw02@cass.org.cn 地址: 北京市朝阳区望京中环南路1号> 邮编: 100102

版权所有: 中国社会科学院 版权声明 京ICP备05072735号