

## 中国古典舞创作的十年走向

作者：于平

内容提要：该文认为，作为当代人观念并付诸当代人行为的“中国古典舞”，是对中华民族传统舞蹈的当代阐释。通过分析中国古典舞的历史遗存及变革动议，分析中国古典舞的复古运动与形式思维，该文将注意力特别指向了中国古典舞的身韵建构与“古典”新变——认为中国古典舞身韵建构作为一种系统语言机制，一种系统运动方法的逐步完善，必将对中国古典舞的创作走向发生重要的影响。群舞《黄河》创作的成功便是一例。这“成功”说明，对中国古典舞的当代建构已不仅仅是复活“古舞之典”，把握“古典之韵”的问题了，需要建构的恐怕还包括“古典”本身。当代人心目中的“古典”，应该是民族文化精神的当代延续，应该是传统舞蹈风貌的当代建构··

### 引言：中国古典舞的当代曙光

中国古典舞，在当代人的观念中，不是戚夫人的“翘袖折腰”，不是杨贵妃的“霓裳羽衣”，也不是曹子建的“凌波微步”和李太白的“歌月舞影”……作为当代人观念并付诸当代人行为的“中国古典舞”，其实是对中华民族传统舞蹈的当代阐释。关于这一点，北京舞蹈学院中国古典舞学科带头人李正一教授曾十分精辟地指出：“我们搞中国舞蹈，首先应当注重的是民族精神。传统的舞蹈是我们民族精神的历史沉积，但民族精神却不会永远框定在传统的舞蹈中。中国舞蹈的传统显然不能在我们手中划句号。我们孜孜以求的中国舞蹈的民族精神，应该能和时代合拍，应该能使自己的历史在时代的重新阐释中获得新的生机”（载《舞蹈》1999年8期）。因此，无论是李正一、唐满城对古典舞“身韵”课的建构，还是孙颖、高金荣对汉、唐“古典”舞风的溯寻，都是当代人所理解、阐释的“古典”舞蹈。这种基于当代民族精神的多元历史阐释，正是中国古典舞的当代曙光。

### 一、中国古典舞的历史遗存及变革动议

对民族舞蹈历史的当代阐释，其实是当代人的一种精神创造行为。这一行为在以“解放思想”为旗帜的新时期中显得异常活跃。且不说十年来绵延不断的舞蹈“仿古”风，仅就舞蹈界以舞剧《丝路花雨》作为“解放思想”的第一声呼应，就足以见得舞蹈的“仿古”，并不是真正的“复古”，而是一种“创新”的契机。

要理解这一点，首先要检省中国古典舞的历史遗存。关于“中国古典舞”之称名的理论探讨，舞界学者多有见仁见智之语。但众多学者的仁智之见中至少有一盲点：那就是在中国古代舞蹈的历史发展中，从未有人把“古舞之典”作为一个实体来加以探讨并趋以认同。如果说有，孔子的“乐则《韶舞》”或可谓一例；但国民“重现世”的人生态度很快就把它转换成“乐民之乐”，则“今之乐犹古之乐也”（孟子语）的命题了。舞蹈的历史是舞蹈不可割裂的精神流变史，历史的舞蹈在当代还值得重新提起的理由，其实是当代舞蹈者精神的无所皈依或灵魂的出窍走火。认定戏曲舞蹈是中国古典舞的历史遗存，我以为首先还不是基于那一舞蹈形态与民族的审美意识有多少契合，而是它作为一种较为完全意义上的表演艺术提供了我们可以相对恒定地去把握的舞蹈程式。就这一点而言，我们潜在的参照显然是充分程式化的古典芭蕾而不是以自娱为主的、随机地生成着的中国民间舞。检省中国古典舞的历史遗存，指出它存在于戏曲那一综合样式中并不重要；重要的是需要认识到：第一，戏曲的基本特征是“以歌舞演故事”，戏曲舞蹈主要是以“演故事”为已任的描述性语言；第二，戏曲舞蹈外观形态上的“圆、曲、拧、倾”的风貌，就其静态造型而言，体现的是把时间流程凝



定在空间坐标上的“线的艺术”的精神；而就其动态轨迹而言，体现的是以“起、承、转、合”为途径、以“中和”为标的运思逻辑。不把思考贯彻到这一步‘就无法理解中国古典舞的创作为什么每每以历史故事（更多的甚至是戏曲艺术演示过的历史故事）为蓝本，就无法理解在中国古典舞的训练体系初具规模后为什么还会提出戏曲舞蹈要“舞蹈化”的主张。

新时期伊始，我们所面临的中国古典舞的历史遗存，主要还不是指戏曲艺术中的舞蹈，而是指北京舞蹈学院及其前身北京舞蹈学校逐步完善着的中国古典舞教学体系和《小刀会》、《宝莲灯》为代表的中国古典舞的舞剧典范。事实上，这种中国古典舞的历史遗存对新时期中国舞蹈的创作来说，远不只是一个“古典”风格的参照的问题，而同时还是一个“民族”品格的尺度的问题。有悖于中国古典舞动作风格和结构逻辑的舞剧创作，可能会因此而被剥夺“民族舞剧”称名的资格。那个曾参与《小刀会》的创作并饰演周秀英的舒巧，其舞剧《奔月》的遭遇便是如此。《奔月》的出现，是中国古典舞创作在新时期伊始的变革动议之一。舒巧及其合作者认为：《小刀会》、《宝莲灯》“这两个舞剧的语汇基本上属于戏曲舞蹈。它只吸收了戏曲之唱、做、念、打中的‘做，和‘打，加以发展，因之表现手段较单薄”（载《舞蹈》1980年I期）。舒巧这时只是隐约地感到，戏曲舞蹈作为一种舞蹈语汇，与她所表现的人物性格、尤其是性格化人物的内心世界有距离。她还没有明确认识到这种距离在于中国古典舞的历史遗存作为描述性语言更受制于戏曲艺术的行当专属性（主要是大武生和青衣）。后羿不是项羽，因之，做原本浑重、隐沉的“山膀”，不妨把力点收到臂根、肘以上及腕部肌肉全部放松，以示其失望、无奈的神态；嫦娥不是虞姬，做“斜探海”当然也就不必非要用“顺风旗”或“托按掌”的手位，可以让其双手自然下垂，以示其偷食灵药后的木然、伤感的神情（）。对于中国古典舞历史遗存的既定风格，舒巧所能做的只是部分地变化动作的韵律节奏及连接关系，变化舞姿的固定搭配以至造型本身。强调舞蹈语言的风格服从舞剧人物的性格，从创作动机的角度来说，舒巧或许没有错；但如果以如此草率的方式作为对中国古典舞已相对程式化的语言系统的变革动议，舒巧理所当然不会成功。

与之同时或略早一些，甘肃的舞蹈家们致力于舞剧《丝路花雨》的创作了。其创作的最初动议，是要搞一种既有中华民族风格、又有甘肃地方特色的舞蹈。每个地方当然都有自己特色的舞蹈，这通常是各地的民间舞。放弃眼前的活舞蹈而力图去复活一种历史的舞蹈，固然是因为敦煌莫高窟作为民族文化遗产的骄傲，提供了丰富的舞蹈形象资料；但事实上也体现了刘少雄等重建一种“中国古典舞”的创新精神。因此，《丝路花雨》的创作对于中国古典舞历史遗存的另一种变革动议，不同于《奔月》的从舞剧人物性格出发去改造中国古典舞的历史遗存（尽管这种改造没有达到理想的效果），而是为重建一种“中国古典舞”的系统语言寻找故事框架。起先，他们搞了个“三幕五场、横贯千年、包罗万象的大戏，打算通过敦煌的命运反映整个中华民族的命运。结果，第一幕写了唐代，诉了画工苦；第二幕写清朝，说了民族恨；第三幕写到解放后，唱了光明赞···象个杂货铺子，好几个主题在打架”（《舞蹈论丛》1980年2期）。事实上，编导们潜在的动机并不是“通过敦煌的命运反映整个中华民族的命运”，而是通过“敦煌的命运”来呈示“敦煌舞”另一种“中国古典舞”。否则，我们实在无充分理由说明为什么一定要把女主角英娘置于舞伎这一身份中。好在英娘是舞伎，于是我们看到了以“反弹琵琶舞”为代表的“敦煌舞”语言风格（顺便说一声，高金荣的“敦煌舞”教学对于强化这一语言的风格特征和完善这一语言的系统机制是有卓越贡献的），舞蹈界同时为民族舞蹈传统的光大和中国古典舞语言的出新而欢呼雀跃。

## 二、中国古典舞的复古运动与形式思维



《奔月》被中国古典舞的历史遗存所摒弃与《丝路花雨》对中国古典舞的历史遗存的扬弃形成了鲜明的反差。当然，说《丝路花雨》对中国古典舞历史遗存的扬弃是就一种特殊意义而言的一一即《丝路花雨》扬弃了中国古典舞历史遗存之“独尊”、“唯一”的地位，中国古典舞的“多元”局面（哪怕是“多元”的假象）在这种扬弃中出现了

《丝路花雨》在当代舞蹈史中的地位是不容、也无法抹煞的。成功地创造一种新的民族舞蹈的语言，这对舞蹈家们很有诱惑力。中国民族众多且地域辽阔，既往的舞蹈语言风格的差异总是以不同民族的舞蹈或同一民族不同地域的舞蹈来界分的；换言之，是民族舞蹈空间分布的共时状态。而现在、人们仿效《丝路花雨》而纷纷把目光投向了历史，再度企望把时间流程凝定在空间坐标上（当然，凝定的前提是要把随时间流逝的历史复活）。于是，一场浩大的舞蹈“复古运动”，在神州大地上风靡席卷：湖北作为楚国故国，一展《编钟乐舞》柔态；河南作为汉墓画砖之地，一现《汉风》雄姿；陕西作为盛唐京畿，一示《长安乐舞》英气……当上海舞蹈家以其商业都市的特殊文化精神，用历代舞风来展销历代服饰之时，我以为其《金舞银饰》是舞蹈“复古运动”，的谢幕了；但谁知还有补头续尾者：山东的《祭孔乐舞》和北京的《清宫行》又翩然而至···

作为中国古典舞的一个或一组具体作品，我们当然没有理由要求每一位“复古”者都去考虑其语言风格构成的系统性问题。而上述种种“仿古舞”以“组舞式”的结构方式出现，足以见得其主要是展示一种舞蹈语言风格，而不象舞剧那样考虑其语言的系统构成。这或许正是其较之《丝路花雨》所建构的“敦煌舞”而言的不足或曰肤浅之处。本来，“仿古”就《丝路花雨》而言是一种“创新”的行为，而仿“仿古”就行为本身而言则有东施效颦之嫌，更何况后者还由建构一种新的中国古典舞语言系统退到罗织一些散杂的舞蹈风格造型上去了。当然，这可能有其客观原因：比如没有敦煌莫高窟提供那么丰富的舞姿造型，没有高金荣那样的舞蹈教育家去钻研训练体系以和创作语言呼应；但由此我们也认识到，一种舞蹈语言风格的系统构成，不是能轻易确立也不是能随意毁弃的。在新时期的舞蹈“复古运动”中，堪与《丝路花雨》媲美的，我以为是孙颖创作的舞剧《铜雀伎》如果说，《丝路花雨》实现着“扬弃”中国古典舞历史遗存之“独尊”、“唯一”的地位；那么，《铜雀伎》所寄寓的孙颖的厚望，是“扬弃”中国古典舞历史遗存那一语言系统本身。孙颖认为，宫廷舞蹈是历史上古典舞蹈的主要组成部分，因为其由于文人学士的参与制作而具有较高的文化品格，它影响着当时舞蹈文化的发展动向与潮流；而戏曲舞蹈是代表市民文化的一种古典舞蹈，其间的女性舞蹈是封建社会趋向没落时期一一就舞蹈者而言是小脚时代的产物。可以看出，为着呼唤一种强健、闲放的古典舞风，孙颖身体力行地要构建汉代古典舞的语言系统。他别无选



择，只能又用一名舞伎——郑飞篷当舞剧的女主角，为的是更有效地展示包括“盘鼓舞”在内的汉代古典舞的系统语言风格。应该说，《铜雀伎》作为一种系统的中国古典舞的语言建构（如果有可能，我想孙颖会努力完成与之相呼应的训练体系的），其把历史带入现代的行为作为对中国古典舞历史遗存的改造，本身就具有十分重要的现实意义。

中国古典舞“复古运动”的种种尝试，尽管不可避免地渗透着当代人的理解，但其动态形象的形式比照物作为一种历史精神的物化状态，往往制约着“复古”者的思维方式。复古者旨在复活一种古代的舞蹈风格样式，舞蹈形式纯粹风格的展现成为舞蹈创作的首要目的。不仅那些“组舞式”的仿古舞是如此，就是“舞剧式”的仿古舞，舞剧主角身分的确定也主要是为着那一目的的。因此，无论是《丝路花雨》中的英娘，还是《铜雀伎》中的郑飞篷；其身分都被确定为舞伎，似乎不如此就不能将既与人物性格刻划无关、又与故事情节发展无关的“反弹琵琶舞”、“盘鼓舞”搬上台面。其实，这种形式思维的创作方式在中国古典舞历史遗存的语言系统中也存在着。当我们以戏曲舞蹈的大武生和青衣的舞蹈风格为基因建构中国古典舞语言系统之时，大概不曾料到在十几年后会出现那么多的“霸王别姬”和“木兰从军”。选材的撞车并非我们的编导如何有感于霸王、虞姬的死别之情，又如何有感于木兰替父从军的报国之举；而是此间正是我们的大武生、青衣之舞风的用“舞”之地。以形式思维的思维方式看，霸王和虞姬正是大武生、青衣最充分有效的载体，而木兰则聚二者于一身，当然更为理想。本来，戏曲舞蹈作为中国古典舞的历史遗存，其形式对创作思维的最大约束便是这种行当专属性，这种约束带来的最严重的后果便是人物类型化。许多面对中国古典舞之历史遗存而立志重建者似乎并没有认识到这一点，有的匆忙地丢出上些支离破碎的历史舞蹈残片，有的痴迷地推出套转不灵的历史舞蹈逻辑。前者谈不上舞蹈语言的系统性，而后

者只能以历史中的舞伎作为那一历史舞蹈逻辑的载体。这种对中国古典舞历史遗存的变革动议，由于其形式思维方式与被变革者毫无二致而收效甚微。

三、中国古典舞的身韵建构与“古典”新变事实上，中国古典舞历史遗存的语言系统并非完全失效。从80年的一届全国舞赛到86年的二届全国舞赛，在舞蹈创作类型风格的三元格局中，中国古典舞历史遗存的语言系统有效地推出了三人舞《金山战鼓》和双人舞《新婚别》。

《金山战鼓》的编导之一庞志阳说：“我们将戏曲舞蹈中的跨腿、大踏步、掖腿转、小垛泥、扬手踏步等动作有机地揉合起来；把这些动作和舞姿的幅度拉开，扩大，并以腰部曲



线运动的动律牵动全身，使这些动作流畅自如地、有刚有柔地活动在梁红玉的主题旋律中，这就形成了梁红玉的主题动作”（《舞蹈》1981年2期）。这期间颇为耐人寻味的是，戏曲舞蹈中的一些动作，要“拉开”、“扩大”并“有机地揉合”才能“流畅自如”地成为符合人物性格的主题动作；那么这些被变革的方面是否就是戏曲舞蹈的缺憾呢？《新婚别》的问世，可以窥见到中国古典舞的历史遗存由一种（本贴来自：零舞网）教学语言进入创作语言之时，仍然需要进行上述方面的变革，是的，《新婚别》仍想重现近三十年前《宝莲灯》、《小刀会》等中国古典舞的严谨程式和完美风格，只是这种“重现”是更高历史层面上的复归。从人物的情感逻辑来结构舞蹈，相当于叙事结构来说，无疑强化了舞蹈动作逻辑本身的流畅性；这种中国古典舞的创作风格，在不久前出现的独舞《江河水》中得到了较充分的体现。作为一个自觉的实践者，《江河水》的编导盛培琪说：“对传统（舞蹈）的新认识使我不甘居于对其忠实的掌握，我并始思考由课堂训练向舞台表现过渡的新课题……作为课堂组合，其实质是训练学生的技能和掌握动作的方法，它最主要的准则是科学与否。舞台作品则偏重于形象和情感的表现。为使两者尽可能地接近，我在《江河水》的组合设计中，先从形象出发……刻意在最具特质的动作、节奏及其有机变化上下功夫：精心提炼，因为这些因素正是构成舞蹈形象的实质”（《舞蹈艺术》27期）。请注意，用戏曲舞蹈语言来创作《金山战鼓》和《江河水》，庞志阳说的是“有机揉合”而盛培琪说的是“有机变化”。所谓“有机”，这里是指舞蹈语言自身的内在逻辑；而从“揉合”到“变化”，确实体现了中国古典舞创作语言运用的某种实质性变化。这种实质性变化可以说导源于中国古典舞历史遗存的建构者们本身，导源于李正一、唐满城二位教授的中国古典舞身韵建构。

事实上，并不只是中国古典舞的“复古”者们意识到了戏曲舞蹈作为一种舞蹈语言的历史缺憾；中国古典舞历史遗存的建构者本身也深刻地认识到了这一点。他们的直感是中国古典舞的历史遗存尚不够“舞蹈化”。有人为之惊诧并诘难道：戏曲舞蹈还要“舞蹈化”？如果我们知道中国古典舞的建设，最初其实是以戏曲舞蹈为构件而以古典芭蕾为构架的话，我们就能理解，中国古典舞的建构者们希望其动作风格系统能成为一种纯粹语言构成并因而使教学语言与创作语言逐渐实现同步。对今天已初步实现的中国古典舞历史遗存的这一实质性转变，我称为由一种行当专属性语言转变为一种情思同构性语言。中国古典舞的身韵建构是与新时期的历史进程同步的。促发这一构想的动机，就是上述所谓“舞蹈化”的问题。中国古典舞之历史遗存的“舞蹈化”，当然不能去搬用古典芭蕾的舞蹈逻辑，而是要在我们民族丰富的人体动态文化遗产中把握一以贯之的精神风韵。中国古典舞的历史遗存之外部形态



至少有三大显著特征：一是身体运动的“划圆”轨迹，二是“划圆”运动的反胴倾向，三是胴体腰椎的枢纽作用。我比较系统地看了李正一教授及其高足黄佳敏的中国古典舞身韵课，以为身韵建构实质上首先是对处于混沌状态的中国古典舞身法的解析——我称为“混沌开窍”，由上述三大特征所决定，这个“窍”又首先是从腰的平圆运动轨迹来“开”的。建构者们（ ）在传统人体文化中找到了依据，这就是戏曲表演大师钱宝森的“轱辘椅子”和武术中的“云肩转腰”。腰的平圆运动轨迹以空间方位座标为比照，被解析为八个点段。身韵术语分别名之为“冲、靠、含、腆、移”。平面“划圆”轨迹的解析与粘合，不能没有“划圆”运动的反胴倾向。平面轨迹上的“反胴”，无疑要破坏“划圆”运动，于是又以更为基本的体动要素“提、沉”来贯穿。“欲靠先冲”的反胴倾向，通过“提、沉”的渗入，把平面上的直线运动转化成立面上的“划圆”运动……从这一基本建构思想出发，于是有了中国古典舞“身韵”的系统建构，于是有了中国古典舞历史遗存的当代新变。在这篇谈中国古典舞创作的短文中，我们不可能铺张身韵的系统建构，但也不可能忽略系统建构的身韵。因为，中国古典舞身韵建构作为一种系统语言机制、一种系统运动方法的逐步完善，必将对古典舞的创作走向发生重要的影响。

群舞《黄河》的问世，就其舞种的归属问题，引起了小小的争议。以“古舞之典”的目光来看，它当然就不是中国古典舞；但从一种运动方法或一种语言机制来看，它不是中国古典舞又是什么呢？当身韵建构使中国古典舞作为一种教学语言摆脱其“行当专属”之后，它便意识到在其创作语言以“情思同构”的风貌出现时，未必能迅速改变社会接受机制中的“古典”定见。但显然，不能因难以改变而不去改变；否则，中国古典舞就其精神风韵而言，有可能葬送在我们这一代手中，无论我们复活多少“古舞之典”都无济于事。历史步入今天，对中国古典舞的当代建构已不仅仅是复活“古舞之典”、把握“古典之韵”的问题了，需应该是民族文化精神的当代延续，应该是传统舞蹈风貌的当代建构。应当承认，身韵建构作为一种语言系统的建设，在其教学中当不能达到风格训练与功能训练的整一；而在教学语言与创作语言的同步上也还有距离。但后者的距离正在缩小：身韵教师黄佳敏最近创作的女子群舞《四季》就是从女班身韵训练中走来的一个较为成功的尝试

谈中国古典舞创作的十年走向，不可能完全排除笔者的主观“意想”绝对客观地进行。“意想”其实是由一种企盼的心情所制导的。我企盼我们的中国古典舞的语言机制能摆脱“行当专属”而走向“情思同构”；我企盼这种语言能是一个从功能训练到风格训练、从教学语言到创作语言都谐和整一的完美系统。这当然不意味着除身韵建构外就摒弃其他对中国古典舞



的当代阐释。我们在引言中已经申说：基于当代民族精神的多元历史阐释中正是中国古典舞的当代曙光；这里还需要补充的是：当曙光浸漫苍穹之际，一轮红日就要喷薄而出了。

