

从古代民俗到当代“古典”——论孙颖先生的历史舞蹈创作

<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：1225 发表评论>>

《踏歌》--不是“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声”的“踏歌”，而是中国古典舞学者孙颖先生创作于 20 世纪 90 年代的舞台作品，一举夺得了全国首届“荷花奖”舞蹈比赛的“中国古典舞”金奖。这之后，《踏歌》“不胫而行”，迅速流传开来。在我的印象中，90 年代广为流传的女子抒情舞蹈，在初期是张继钢的《女儿河》，在后期则是孙颖先生的《踏歌》。“古典”的创新和流行，作为舞界跨越世纪门槛之际的文化景观，是特别值得我们关注的。

一、《踏歌》：“民俗舞典雅化”的时代课题

对于思想解放运动 20 年来的舞蹈文化景观，站在以本土文化与世界文化对话的立场上，可将其视为两个阶段：前 10 年作为第一个阶段，主要是重新发掘“古典”，在“仿古”中弘扬民族的舞蹈文化传统；后 10 年作为第二个阶段，主要是全面张贴“民俗”，在“逐俗”中追溯民族的舞蹈文化渊源。就舞蹈构成形态而言，前者主要是“舞剧”形态，启程于《丝路花雨》而高蹈于《铜雀伎》；后者主要是“舞蹈诗”形态，发轫于《黄河儿女情》而冲刺于《长白情》。然而，《踏歌》有自己独特的立场。

作为《踏歌》的舞者之一，北京舞蹈学院民族舞剧系的本科生苏娅同学谈到：“学习了孙颖老师编创的《踏歌》之后，对古典舞有了另一番感受。首先，《踏歌》的动作幅度较大且重心移动较为灵活，孙颖老师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，动作虽然顺手顺脚，却依然遵循着‘平圆、立圆、8 字圆’的运动轨迹，依然运用着‘提、沉、冲、靠’的动作元素。再次，《踏歌》对脚下步法处理新颖，弥补了既往古典舞舞姿丰富而舞步贫乏的不足；使我们体会到呼吸深浅的控制、幅度大小的把握以及重心的闪动、变化都具有极其丰富的表现力。”那么，在这种古典舞形态的创新背后，孙颖先生是怎样想的呢？他在谈到包括《踏歌》在内的组舞《炎黄祭》这台晚会时说到中国艺术十分讲究气韵、精神，抓不住‘神’，仅是猎取到几个‘形’，也仍有可能是风马牛……为什么偏远山森里的苗族妇女走起路来摇摇晃晃？为什么从原始社会一下子跳到社会主义社会的边陲兄弟民族的舞蹈，都是跳的节奏而动作上看不到旋律性？为什么还每每顺拐？还残留着动物形态？总之，难以捕捉的是气韵、精神。能够理解一个时代多种文物上所反映出来的气韵、精神，通过补形、造形也就能接近那个时代。”

在我看来，《踏歌》对 90 年代舞蹈文化建设最重要的意义是在较高层面上完成了“民俗舞典雅化”的时代课题。自《丝路花雨》而降仿古“舞风”，有许多是为“古”而“古”，使当代舞台“古锈斑斑”；自《黄河儿女情》而降的“逐俗”舞潮，也有许多是为“俗”而“俗”，使当代舞台“俗雾重重”。我一直担心的是，在一个数字化生存、网络化交流的时代，我们民族的舞蹈文化建设以怎样的立场与世界对话（在文化建设上我宁可用“对话”而不原用“接轨”）。“民俗舞典雅化”的舞蹈文化建设，用王蒙在《革命·世俗与精英诉求》（载《读书》1999 年第 4 期）一文中的话来说，是指社会的精英文化阶层通过对世间通行的风俗习惯的改造而使之符合于这一阶层的精神诉求。由于这一阶层本身有着较高的精神取向，这种“改造”特别有助于加强整个社会的精神文明建设。说实话，在“仿古”舞风的古锈和“逐俗”舞潮的俗雾中，我很早就期盼着有较高层次的“民俗舞典雅化”的作品出现；现在更可以引伸开来说，我们应该在舞蹈文化建设中，通过提升世俗的品味而实现精英的诉求。记得在《踏歌》评为“荷花金奖”之时，舞界同仁大多认为这体现了评委的高品位；现在还应补上一句的是，这“高品位”源自孙颖先生的“精神诉求”。

二、《炎黄祭》：“孙颖式古典舞”的精神诉求

《踏歌》是组舞《炎黄祭》中的一支舞目，与《半坡祖妣》、《鼎魂》、《楚腰》、《戍卒乐》、《飞虹对鼓》、《霓裳羽衣》、《剑恋》、《壮士行》和《京师掠影》等共同组成了一台晚会。从晚会

的构成来反观孙颖先生的构思，可以看到这样几个用意：其一，孙颖先生试图发掘每个时代的舞蹈形象，他对中华传统舞蹈文化的检省是全面而系统的。其二，孙颖先生试图在每一个舞蹈形象中倾注自己所关注的民族精神，因而又使他对中华伎舞蹈文化的检省是充实而深刻的。其三，孙颖先生还试图通过历史舞蹈形象和历史文化精神的排序，来申说“孙颖式古典舞”的精神诉求。

关于中国古典舞的文化建设，孙颖先生发表过两篇重要的论文，即《试论中国古典舞蹈》和《再论中国古典舞蹈》。在这两篇论文中，孙颖先生通过对古代舞蹈形式的回顾与反思，认为恢复历史舞蹈、比较全面地探索古典舞蹈的历史面目是形成古典舞蹈民族体系的前提，是基础工程。孙颖先生还主张创建汉、唐古代舞蹈学派，汇聚包容全部历史（包括兄弟民族在内的艺术成就），从中国的历史文化中找出路，必须形成世界上惟我独有的形式和风格，这才算获得了中国古典舞蹈的艺术生命。针对这一主张，孙颖先生特别论述了中国古典舞蹈的建设之所以要取汉、唐两代为基础，是因为汉代舞蹈是江淮、黄河两系文化合流推动而出现的第一次发展高潮；唐代舞蹈则是在第二次民族大融合（南北朝期间）的历史背景上，第二次南北文化合流和中原（广义的）文化与西域文化沟通所形成的第二次发展高潮，并成为全盛时代。不去挖掘、追寻这两个古代舞蹈发展支点上的规范、风格、美学特征，是不可能出现能代表中国古代舞蹈艺术风范、成就的古典舞的。

为着实现这一“精神诉求”，在组舞《炎黄祭》之前，孙颖先生的探索体现在舞剧《铜雀伎》之中。有评论认为：“孙颖捕捉汉代舞蹈风格，是从把握汉魏的文化气韵入手的。当时汉族伎的文化是史官文化，其特性为幻想性少，写实性多；浮华性少，朴厚性多；纤巧性少，宏伟性多；静止性少，飞动性多。但是自曹魏建安以来，又起了新的变化--从原来的寓巧于拙、寓美于朴出现了‘拙朴渐消、巧美益增’的趋势……编导注意了这个时代艺术风格交替演变的特点，认识到其风格既有古拙、宏放、流动感强的一面，又有纤巧、典雅、俏丽的另一面”（周容“试评民族舞剧《铜雀伎》”）。而孙颖先生本人在该剧的“创作自述”中，特别提到“《铜雀伎》预计在两方面做些尝试：一个是……开拓中国古典舞领域，充分利用自己的文化资源，在文化母体内创造、翻新，在‘结合’风格、戏曲风格、‘丝路’风格之外再形成一种汉代舞蹈风格；……其次是艺术创作方向的试验，即追求结构、人物、语言的文化气息和文化深度，追求艺术韵味，追求个性和特色，不走大路踏生（“创作《铜雀伎》的一些思路、观点及其它”）。实际上，这两个方面在根本上是统一着的--孙颖先生力图通过一种富有文化气息和文化深度的艺术创作，来开拓中国古典舞的领域，追寻能代表中国古代舞蹈艺术风范、成就的“古典舞”。

三、机论：“当代古典舞建设”的思想方法论

虽然有了“把握汉魏文化气韵”的《铜雀伎》和“展现历代气韵、精神”的《炎黄祭》，但孙颖的探索、或者说他对当代古典舞的建设仍在继续。据说，当时对《铜雀伎》最尖锐的批评意见之一，是认为“剧中女性动作男性”。孙颖先生认为，批评者所谓“《铜雀伎》女性动作男性化”实际上是指“缺少戏曲舞蹈的女性味，缺少了现代所流行的古典舞的那种柔婉妩媚”。为此，孙颖先生不惜笔墨比较“汉画像女性舞姿”和“宋元明清乐舞、仕女图像”的差异指出：“前者厚重，后者则显轻薄；前者粗掘但充满了活力，后者则似夕阳余晖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，犹如强弩之末；前者还存在几分稚气天真，后者的平和、圆通则隐约流露着一种迟暮之感。”或许正是有了《铜雀伎》对女性舞蹈的全新认识和创造，才会有《炎黄祭》中包括《踏歌》在内的女性舞蹈的极大成功--我认为，《炎黄祭》中最成功的便是女性舞蹈，除《踏歌》外，还有《半坡祖妣》、《楚腰》、《飞虹对鼓》、《霓裳羽衣》等。

为什么在“把握汉魏文化气韵”后，孙颖先生又能“展现历代气韵、精神”？这就不得不涉及到孙颖先生广博的历史文化学识和簇新的思想方法论。孙颖先生认为：“知识开发人的思维能力，文化思维的价值又在于它不仅理解普遍与常态，而且可以从一些零散、飘忽的感性材料中，窥见事物变化的某些契机，并从而跃出常态形成新的审美理想。”实际上，孙颖先生的这种认识正是一种新的思想方法论--“机论”的体现。“机论”的提出，是郑州大学现代管理学院贺永方教授承担

的国家社会科学规划项目的研究成果，其专著《机论--一种新的普适性方法论研究》对“机”的系统分析体现了思想方法论研究的新进展。结合孙颖先生“当代古典舞建设”的思想方法论来看，“机论”对我们的启发主要有这样几个方面：其一是“机”的主要含义。它指将构成事物的诸要素组成“有机体”的“机构”和“机制”，从而使事物的整体功能大于各部分功能之和；它还指事物发展运动中的一种苗头、一种先兆、一种趋势、指对整个事物的发展趋势起着关键的控制作用的组成部分或环节。其二是“机”的形成根源。它包括内因的变化、外因的触发和目的的选择，特别是“目的的选择”：因为离开了人的目的性，人就不会费尽“心机”，也不会遭逢“机遇”。其三是“机”的变化规律，主要有非线性放大律（指对象之间的相互作用形成一种完全不同于各部分的崭新的整体效应）、竞争协同律（指个体差异性的竞争和整体同一性的协同推动“机”的强化发展）、转移再生律（指“机”从普遍联系的无限环节和守恒发展的无限过程看，是可以转移再生的）等。其四是“机”的运用方法，可分为识“机”、用“机”、创“机”几个方面，例如要善于识辨事物运动、变化过程中的确定性、随机性及其相互关系，要善于“抓住机遇”、“转化危机”、“见机行事”、“随机应变”，还要善于主动创造“良机”并促发“良机”产生突变。

“机论”作为一种新的思想方法论，在“孙颖式古典舞”的建设中虽没有直接点明，但却是明显存在的。孙颖先生相信“中国古典舞”是一个“文化有机体”，只要能把握对其发展趋势起着关键的控制作用的环节，就能够复活其“文化机构”和“文化机制”。孙颖先生相信“中国古典舞”在不同时代所呈现的不同“机体风貌”，有其内因的变化、外因的触发和目的的选择，某一时代的“人的目的性”对于我们复活那一时代的“中国古典舞”是至关重要的。孙颖先生还相信“中国古典舞”作为“文化有机体”有其变化的规律，我们也因此会有对其规律加以把握、运用的方法。在论及舞剧《铜雀伎》的创作时，孙颖先生得出这样一个结论：“语言，是舞剧创作的关键。而语言的本质是什么？又怎样去把握它？我认为只在专业技术圈子里转，绞尽脑汁企求在编舞上弄点新花样是解决不了的；必须在广阔的文化背景中打到合成语言的各种因素。要搞汉代，不理解汉代文化艺术所体现的精神，就不可能抓到语言的内涵，也就是生命力，也不可能理解它的形式逻辑--即为什么这样做或那样做的依据。有形无神、有象无意，注定会走入大绌而以失败告终。可当前我们这一行的艺术教育，并不培养学生思考艺术和社会的关系、技术与艺术的区别；文化思维的能力好像不是我们这一行艺术教育的范围。培养出的表演人才不仅安于普遍和常态而且把他们所具备的能力和头脑视做最高的艺术标准，具有顽强的排他性。因此，我的观念在这个无法不打交道的层次中，不仅孤立，也难以在有限的时间内去分化6年、8年甚至几十年所造就的人才规范，使之接受并理解我的追求”（“创作《铜雀伎》的一些思考、观点及其它”）。据我所知，在组舞《炎黄祭》的排练中，孙颖先生每每也生发出类似的感慨。

这其实意味着，孙颖先生在“当代古典舞建设”的工作中，对我们现行艺术教育中的舞蹈表演人才培养问题提出了质疑--他不仅要求我们的表演人才应寻求超越风格的能力训练，以使自己的身体和头脑都具有较大的可塑性；而且要求我们的表演人才应具有较高的文化思维能力，能思考艺术和社会的关系、技术和艺术的区别。当前，我们的“教学观念大讨论”正在深化，我们正在考虑面向21世纪的舞蹈人才培养问题，我们已经把人才应具有的“创造能力”和“综合素质”的问题放在十分重要的位置上来加以思考了--是否可以说，我们的舞蹈人才培养也应放在舞蹈文化建设的大背景中来审视：“机论”作为一种新的思想方法论，也应切入到我们深化教育教学改革的工作中去。