

六十年代出生的舞蹈创作群体

<http://www.zwdance.com> 发表日期：2008-12-17 来源：艺术评论 作者：刘春 阅读次数：712 发表评论>>

### 错拍到切分

在一种孤立和经常单腿独立的状态下，舞蹈从来就是清高而又大同地发展着，没有代的区分，混沌的帮派，个体作坊的独爽，学院权威的批发，游击队式炒更和大晚会的排场互不干涉，学术思想的分流和编导实践的克隆都是被一笑了之，从来没有特定新生代的标签，建国前后的编导也在尝试新的言语结构方式，新老之间希望达成风格上的协调，造成这一代舞蹈编导在时间上的概念是某种延时的错乱，由于舞蹈观念在 80 年代后期 90 年代初期才有巨大的变动，所以今天我们看到主流舞蹈的创造者，也是延时的。

50 年代中后期出生的舞蹈编导如张继钢、苏时进、孙龙奎、陈维亚等人的作品在 80 年代中已经有所成就，观念转变和技法风格的成熟也是在 80 年代末，形成了所谓今日舞蹈主流的风格特征，而同时期的王玫、高成明则是在 80 年代末才开始创作和崭露，同时期内也存在着相当大的延时，甚至 60 年代出生的舞蹈编导创作高峰与 50 年代末的高峰，几乎在同一时间。

从“言语”作品——专注于舞蹈言语方式，到“整合”作品——转型向大歌舞，当代中国主流编导产生了作品基本的创作形态和动机的变化。所以 60 年代出生的分类如果确定在 80—90 年代的主体创作上的话，泛化已是无法避免并且产生错拍的。而 80 年代初期的混乱与复兴，一部分是由于学院编导受西方现代舞技法观念的冲击，肢体言语的“自我”爆发，而不在于传承图式和自娱的手段，另一部分则是当时军队舞蹈和地方舞蹈编导表达的复兴。在军营舞蹈编导长时间地占据创作主流之后，学院派的咬文嚼字和对舞蹈技术、风格、本体概念的兴趣盎然，成为了另一个权威。

而 60 年代对于他们从来不是什么印记，在这个类群当中，从看见西方到重识传统，由激进批判的思想别处生存，到冷静漠然的商业现实口味，其中舞蹈动作与身体依附关系和声出的意义，则是始终无法摆脱的情结。人们把最大的焦点放在了对于身体的重新认识上。而且这一代的起点和创作理念是从摸爬滚打的实践当中得来，积累了编舞导演基本素质，从一名舞者身份出发，历经了舞台的综合实践，包括灯光、舞美的实践，他们是从社会经验回到学院理论的一代，是而不是纯粹从动作到动作的一代。所以在整合作品和表达上，60 年代出生的编舞有更多的自主调节的能力，同时对于审查制度和政治态度上也有相当大的宽容度。

肉体的叛逆，是这一代自觉或是不自觉的身体选择。身体的约束和标签被来自内心的吼叫所震破，被来自自由新鲜的观念所吸引，舞蹈的身体以近乎纯真的身份，突然地遭遇了思想的双人舞。生活的舞蹈向生命的舞蹈进发，其实是从模拟生活的方式，回复到更细腻、复杂、单纯、痛苦的庸常生活。人性、历史、责任、社会、反省、民族等等的名词象一个个必须做出的动作，背负到了他们的身上。每个个体生命的精彩程度甚至超过了他们的舞蹈作品，个体的生活态度和方式，生命的基本形态被前所未有的提升，本能、冲动、痉挛、坦白慢慢覆盖了功能、抑制、僵硬、隐藏。

身体这个我们最熟知的皮囊，在开放的空气中被我们前所未有地重视和忽视。在物质和精神之间夹生，在性、金钱的桑拿之中分解，身体的表达超出了作品本身的意义，同时超出了舞蹈承载者的意义，社会观念的影响，使舞者和舞蹈作品具有了自我思辨的意味，这种意味是整个社会对于身体，对于肉体的认识和对于身体存在的转变观察，是飘浮的，是游移的，是破碎的，或是功利的，学术的……

从 80 年代初，50 年代末的舞蹈编导还完全处于本能的创作觉醒，被抑制的和冰封的念头在政治的身体中康复。但他们突然发现，正是这样激情四射说出的话，竟然还是过去的句式，但是本来要高扬的语调已经变了，有点喑哑。舞蹈编导们开始体验到了人性在运动中的变化，在死亡

和谬境中的力量，新生和希望的破茧之痛。在 80 年代早期，蒋华轩的《爱情之歌》《希望》和苏时进的《再见吧，妈妈》《一条大河》，把外在的激情已经渐渐为肉体历练内敛为心灵的歌声。88 年张明伟的一场《大地震》似乎成了 80 年代一个尴尬的结尾。而其后，张继刚的前瞻和机智就在别人还在“伤痕”的时候，他已经赶上了“寻根”的尾巴。他的《黄河儿女情》《献给俺爹娘》《黄河一方土》等作品，则带着故土的热度温暖，填充了不太丰盈的物质生活。

从陈维亚的《木兰归》《萌动》《绿地》《神曲》到范东凯的《长城》，痴迷于舞蹈动作的变奏和交响，在后苏联交响大师格氏的芭蕾舞式中流淌着未完的宏大尾声。孙龙奎的《残春》和《娜琳达》是另一次苏醒，似乎也最代表苏醒迟来的心情，青春易逝，残酷而又短暂，在青春的尾巴里，残破的精神和不完整生命都变成了作品当中一声忘情的喊叫。朝鲜舞姿辗转低回，从最黑暗处缓缓走来，带着青春的微弱的气息，也许是这一代的缩影吧。反省和拒绝反省，成为了这些从模仿走向风格，从技术到人性的舞蹈编导们的两极分化。90 年代的作品则集中在个性的偏执上。现代舞的技术观念介入和传播其实只是某种尴尬的语法，编舞家们在对于中国传统舞蹈文化的重新审视之后，才发现舞蹈言语书写的快乐，峰回路转才看见除了粉饰和附庸之外，自己经历或是出身背景的尴尬和困境，不再是掩饰和淡化，反而成为了张扬和夸大凸现的标志。

60 年代类群的创作群体，也是经历了两个孪生的轮回过程，由开始以传统的言语方式叙述新主题，到用新的技术手段言说传统故事，其实在原地打转，但分化情绪和姿态却是越走越远。文革的后期影响，80 年代的思想解放，90 年代的物欲冲击，理想追忆的岩石碎末，信仰的从有到无，在身体柔媚或执拗的动作里，不再重要，变成了一连串苏醒的过程。

笔者曾将 60 年代的舞蹈编者称作：“学院实验性”和“城市实验性”，即是学院的动作精神实验和学院之外体知城市生存的实验舞蹈，即是学术性和社会性的反差，在地下舞蹈过快的消亡之后，只有为数甚少的舞者保持了对于先锋和人本的好奇，更多的编舞转入了正式舞团和大建制的体系，地下舞蹈更多的为 70 年代所替代。

实验性的群体则把延时的舞蹈发展加进了切分的新鲜。《年轻的天空》《神话中国》《鸟之歌》《三个浪漫的中国人》，曹诚渊已经把城市生活和现代人的形态心境，跳进了一片秧歌和乡情的舞蹈舞台上。他的作品和一系列活动给 60 年代城市实验性的创作群体起了一个天马行空的“范儿”。同样是一位城市实验的先行者，胡嘉禄算是舞蹈界中的一个例外。在上海都市的景色中，胡嘉禄却在“喧闹的城市里，唱着走在乡间的小路上。”他的《绳波》《对弈》《血沉》、《彼岸》《独白》，准舞蹈和边缘化，强调概念和意象，简约而沉重，

大众的脸谱被一张张固定了特殊表情的脸所代替，表达自己成了乐事，解构传统成了时髦。但真正追溯中国舞蹈的内在心源，散发着中国特有的人文精神，把中国舞蹈精神发挥到极至的，则是台湾的 40 年代末的林怀民身上。从 70 年代末的《薪传》到 90 年代的《流浪者之歌》和《竹梦》，把大中国人文精神、水墨意境和诗文经书舞动得入木三分，不是临摹而是力透纸背，浸到骨髓之中的归属感，恍若在过去和现在的时间隧道之中，浓浓古意掺杂一点后现代的荒唐浪漫。也是这位关注民生，关注自己的呼与吸的林怀民，从某种意义上讲，他的作品正是在试图超越时代，在整个东方精神上给予了新生代坚实的慰藉，对于这一代迷失的灵魂指出一条心灵之路，古典的重新解读和诠释，才出现了能够嘻笑怒骂的云门二团。

90 年代以后，作品的意识慢慢转为新生代崛起的象征，而主流的编舞家们则在整体视觉上做文章。从“灵化”的热土转向了物化的灵魂，似乎人们享乐了视听视幻，而忘记了动作的意义。从此，身体意识的唤醒和沦落又在这些似乎已经沉淀了的或是沉默了的人群当中不断地分裂。

#### 木头人游戏

令我们视线兴奋起来的，应该是现在进行时的倒叙。王玫、万素、文慧、梅卓燕、罗曼菲、江青等这些现代舞的女性书写者，以细腻而又大胆的触角，做着一些让人不安或是掏出镜子的动作。王玫的探索把学院的精细和各种游戏的可能发挥到了游刃有余的境界。这位曾在中国民间舞

里浸淫的编舞者，在 80 年代接触到现代舞时，已经有了传统技法流畅的《春天》——在新民间舞当中希冀有所突破的作品。此后在欧美现代舞冲击之后，有了《潮汐》，有了《我心中的钗头凤》；不想在 90 年代初，王玫的作品风格突变，呼吸的破碎节奏，童年游戏的变奏，唤醒情爱的生活动作，神经质的重复，《椅子上的传说》《红扇》《两个身体》中双人对话的纯粹和回响，现出了她细密清澈的动作逻辑，《99 蒙太奇》《随心所舞》则是她貌似冰冷动作编织下的动情低语。在《爱情故事》和《国色天香》里；2000 年始王玫已经培养了一批自己的拥戴者，自己衍生出的新生代，她带领着他们舞出了《我们看见了河岸》《雷雨》，同样风格化动作，黑暗里的短促有力呼吸，纯粹直接的动作关系，但我们还是看到了另外一个王玫，不止是纠缠于动作世界的游戏，出现了责任，关于中国现代舞的位置和形态，出现了更广泛的社会现实反思。正如她所言“人怎样的生活，就跳怎样的舞”。在《黄河》的交响当中，在《雷雨》的悲剧氛围当中，王玫做了一个简单的手势，我们思考的还不够！《我们看见了河岸》王玫在“黄河协奏曲”中摆放着当代人的群像，东奔西走，失去方向的赶路人，机械化的白领，新的不平等和困境，现在没有炮火，依然是一场革命，对自己心灵的革命，才可以看见民族的彼岸。而在《雷雨》当中重新演绎了每个人物，在那个时代，每一个人都是悲剧性的人物，错综复杂的动作关系，以图纯粹身体的言说和叙事。在很多作品当中，游戏不仅仅成了手段，也成了人物之间的社会关系和心理联系。

作为现代舞标志性的人物，她对于学院精神的理解，对于实验和先锋，对于教育的观念都有着自己的标准和角度。她的言语作品影响到每一个当代舞者和编者的举动，无论是赞美还是否认，是超脱还是入世。她曾经对自己的学生说，你们都是大师。而在多年前，她在编舞课上则说，把你们自己想象成一堆垃圾。

这一代如果还有所觉醒的话，就是对于自身舞蹈文明的认证。80 年代末对传统的批判疏离地过火，避而远之，唯恐落伍，不现代的东西像一个古典的亮相一样让人心惊肉跳。谄媚、哀怨的表情，天天都像中彩票一样的灿烂笑容，被严肃、面无表情的表情代替了。

90 年代末则在重新找自我的位置和重新定位舞蹈价值。关键所在是对于现代舞对中国舞的影响不再盲目和夸大，而是发现了文以载道的责任和一场反现代、非传统的安静。

学院之外的声音，则可以在出身学院的编舞者文慧身上看到。舞蹈剧场和多媒体，环境编舞的尝试当中，在舞蹈圈内若隐若现，但与其它表演艺术，视觉艺术的合作，使她在整个艺术领域赢得了更多的营养和关注。早期在先锋话剧当中的表演和编舞，后来在语言的捕捉上也出现了《一百个动词》，以及《生育报告》《身体报告》等系列是中国舞蹈界为数不多的几个多媒体舞蹈剧场探索作品之一，而且在国际艺术节上频频受到好评，作品真正贴近着当代中国人的生活和个人体验，同时思考的角度人文而又生猛，视觉上也充满着不停止的追问。虽然有多媒体的参与和声音言语的介入，陌生身份的转换和文字力量的验证，窥视的压迫和自我的解剖，手段的繁多，日常的视幻遮掩，依然看到身体本能的能量，文慧作为女人的体知历程则在报告中间刻骨铭心的流露。《与民工一起跳舞》在体验平民生活。文慧在想把舞蹈还原为人最基本的娱乐的时候，却不经意的与民工们的自尊产生了化学反应。舞蹈所能关心的是现实，还是一场利用现实的秀？文慧在剧场舞蹈的实验当中，从游戏中开始，在无法停止思考的动态中淡出，文慧始终在关心着那闪烁影像和纯粹身体之间的暗影。

出生于广州，在香港城市当代舞团闪光的梅卓燕的以心境之独舞，意境幽怨而又行云流水，一把油纸伞下包裹的心灵，童真而又伤感。《独步》《游园惊梦》《十月红》，甚至被看作女性主义的研究文本。她更以独舞者的身份游历世界，在欧洲现代舞高地乌泊塔尔担任大师皮娜·鲍希的舞者，为她的学校编舞。反过来，这种世界的背景，没有让她过分的宣扬和重彩中国的格调，而是幽幽的带出纯粹女人的心境，古代的，现代的，孤独的或是在独处中快乐的女人。

游戏，爱情、女人，是她们的通用语，对于万素则是关键词。纯粹动作的实验和游戏逐渐变成了女人心路的舞蹈写照。对镜梳妆般的庸常心绪，青春与容颜，爱的得失，去不断的诉说。万

素从《祝福》《同窗》开始，把面目可憎的伴舞，编成了煽情和有点媚俗现代芭蕾的织体，在依附和破解流行音乐的同时，角色变换不再重要，而是与观众对话的方式更加像一个普通人，像一个矜持的音色优美的卡拉OK者。一个动作节奏感及其敏感和细腻的编者，再次从民间舞、古典舞、现代芭蕾、现代舞的自由而多产的创作当中，从校园到社会之间的青涩怀念中飘荡，把民间的俗情在动作视觉上，在道具的改善上，找出新式的格调和情趣。《扇妞》《新衣服，旧衣服》从民间舞蹈的样式和情感，扩展到了《磨合》《咦呀哦嗨哟》对婚姻，对男女之间的拉扯，女人世界的自决等等，这些当代民间俗情的描述，但表面的游戏却化解了这一切的力度。

这些貌似游戏的舞蹈当中，编舞者慢慢地无法游戏起来，但游戏还必须继续，在样板戏的精品舞蹈和90年代后新生代无厘头的中间，从表达自己到表达社会，把玩动作的快感依然无法修饰体知动作的痛感。女性书写隐隐地复写着自己的身影，在社会命运和个体之间自在地联系着。

性别和社会角色，在游戏当中被含混着，又不时在自言自语的口气里强调着。有些界限被玩笑着撕破，日常的生活被玩笑着解释，这成了某种静止和突变的作品节奏。60—70年代作品中模糊的性别，跳着男性化的动作力度和摹仿性的动作情感。而在这一代的女性舞蹈言语当中，不摹情画物，不隐藏遮掩，情爱和不属于女性的声嘶力竭掺杂着游戏，从躲避性别忌讳到急于表达性别的声音，以及自觉的中性化，完成了逐渐走近的身体距离。

#### 失眠到醉久

当技法，技法，技法解决不了城市实验性群体的发声，他们开始拿自己和社会开刀了。金星、沈伟、李捍忠、邢亮、桑吉加这些男性书写者，都曾经是技术强悍的舞者，而其编舞的风格则是一个技术流变的例证，谁都没有放弃技术，在无论唯美的动作上雕刻还是在技术的足尖上思考，他们在创作中寻求答案。80年代的技术炫耀，解放的姿态到90年代稀释了的愤怒，在自己个体和舞者身份的生存境遇中挣扎。谁都学会了波普和离谱，学会了一动不动和疯狂即兴，学会了极少和极多，学会了紧张和放松的新技巧，但始终没有忘记提问题，然后自己也躁动地想象，想象着从抗拒和迷惑于精神和物质的困境，到沉溺和享受于这种不清醒，从对社会现实的言说泄愤到随遇而安的婉转表达，如何来完整舞蹈的生命和真实。

如今已经在海外的编舞沈伟，物欲噪音在他身体划过的血丝，是《不眠夜》里如坐针毡和枕头般的生命之轻。绘画和湖南花鼓戏，都没有妨碍他成为一个敏感，神经纤细的编舞，成为早期广东现代舞团舞者与编舞。物欲在窗外的身影不仅令他失眠，也令他止步。《小房间》的封闭自语和手纸的裹缠，似乎是每一个犹豫而又胆怯的自闭和封锁，也会变成一触即发的困兽犹斗。作品表现着庸常生活，无能为力的跟随这种生命正常沉闷的节奏。

表现自我，还是呈示隐私，模糊的界限也给人颓废和绝望的错觉。还记得一次沈伟在跳《小房间》的时候，痛苦的痉挛让他脚突然抽筋，无法再跳被抬下舞台，此时台上和台下的分界，被他的人格力量和生活状态所粘合了，这就是真实的生活，一个身体生命的脆弱或是坚强的现场冲击，我们才看到了所有暂时的痛苦。而90年代后期的舞码不小心封锁住情感和心灵，只给你看美丽的颜色，而不是我们的痛苦和青涩，反正已经没有人理会。

邢亮几乎是中国舞者“完美”的象征，头一次在90年代的舞台上，只要出现他的名字和身影，就会引起无数尖叫，编舞与跳舞对于他来说，从来是无法分割的一件事情。动作的精确和细节纤毫毕现，后来他的舞蹈工作室“动作纤维”倒也很合贴。也许尖叫磨得耳朵起了茧，邢亮慢慢抑制了技术的张扬和迸发到了不露痕迹，更多在状态中打磨，以静制动，留白然后穷竭。《光》在邢亮的手里和心中是可以触及，可以灼伤，可以穿透的。堪称完美的动作诉说和舞蹈棱角破碎的编排，邢亮几乎影响了90年代的现代舞者舞者风格形态和审美向往。速度，力量，只有自由的身体才能自由的表达，高难度的技术和内在节奏心理控制，清淡的神情，无论是在痛快的动作风暴里，还是一个慢慢张开的手掌，都是灵光一闪的智语。“动作纤维”时期的多媒体作品《发生进行式》，是把动作发泄为无名的愤怒和指责，不停地在转椅上旋转，在宗庙里影像中的舞蹈打斗，舞蹈中细细的血色丝线拴住邢亮的手腕，但红线剪断之时，切脉之后的隐痛和电子的麻醉，他望

着他自己，那个偶像精确地倒下了，变成了《情男色女》，进行了《一百八十度——悲与欢的转换》。

在技术褪去的同时，从民间舞的表情氛围，跳离到现代舞的原创之路，李捍忠、马波 90 年代中后期的创作不断的积累，写下了社会角度的舞蹈日记。原来对于动作创新的兴趣转移到对于动作质感和意义的发觉，这也是这一代编舞与主流的不同和提前的觉醒。略去文学性表达的繁缛和细节，强调直观视觉冲击的《不定空间》和《生命回忆录》。而《雷动》电子音乐中的动作、心情的拼贴重新反驳了与传统的音乐贴合和协调：舞蹈与音乐关系的疏离，解放了形式的自由和意义的偶然。《野性的呼唤》动作的稠密紧张，物理空间还是心理空间都充满了抑制下的张力，像是这个时代条件的反射。《大放松》正是从动作的痉挛到精神的放松，释放了放松之后的恐慌和无稽，放松之后的平淡和木讷。放松是对于欲望社会的暧昧默认。我们对于人性缺乏理由的、过度的拷问，而当放松和漠视，搞笑和“后”现象来临之时，所谓的人性深度已经逐渐让位于日常生活的潜流，让位于爱迟到的戈多。

所以《逆光》中我们迟到的工业麻木和愤怒的反思，在平克·弗洛伊德的《墙》里，《逆光》不算是跨掉、嚎叫的了。李捍忠也不是什么愤青，而是反思之后的言说。有弹性绳子绑住了舞者们的手脚，看上去不是无望而残酷的操控，而是无奈而幸福的傀儡。温和地，半清醒地，揭开了我们所忽视的生活和现实的皮肤。

如果有一个人来结尾这场难以入眠的时代夜晚，那应该就是金星。这些失眠的不安，竟然绚烂的成了那喀索斯的镜像。金星的《红与黑》像一个干脆的耳光，美妙地滑过空气，什么也没有伤害，成为了当代中国舞蹈的一个典范的小品。在这个没有超过 5 分钟的作品之后，他可以进行大胆的实验。这个出身解放军艺术学院，曾获“桃李杯”古典舞金奖的演员，这个对什么都没有顾忌的性情中人，军队的严格规制也许造就了金星另外一个性格。

《半梦》《向日葵》《贵妃醉“久”》一路走来，到 2003 的《从东到西》多媒体的介入，现场音乐，多国艺术家合作，一直走在先锋前沿，而他本人却是依照艺术的本能在自我更新，而性别转化的主题，舆论的口水都在剧场的那一刻不自觉地咽了回去。对于她来说，作品和人都不是“想要怎样”而是“本来应该这样”，还原自己，还原当下最直接的言语，是动情的，朴素的还有一句粗话。《半梦》晚会中除了梁祝音乐背景，还有过于晓风残月古典的情怀和编舞样式，作品《小岛》的干净轨迹和《红与黑》的扇子利器则显示了游历欧美的娴熟技法和对于中国古典技巧的谙熟于心。金星在《贵妃醉“久”》里是一位浓彩戏装的贵妃，一边费力地给自行车打气，一边唉声叹气，传统在她看来，已经在机械的时代里变得不合时宜，变得力不从心。整个舞台设计成医院让人看到自己的病态。

从传统与现代，东方与西方这些概念化拉扯不清的关系上，这一代的人只是不自觉地穿上了一件 T 恤，相比之下与舞蹈内容形式，为谁服务的负荷，就像军大衣，包裹着看不出的形体。现实眼睛和皮肤试敏的结果，就像《从东到西》还是金星自己反问了一下自己，生活是琐碎的和慌乱的，又是漫不经心的，生活到底需要什么，去他妈的，看电视吧，嗑瓜子吧，视频是延时的，重迭的，分割的，排列的，用了无数个角度来看生活，还是一样的没有意义，技术让人头脑发热，也让人绝望。中药灵还是西药灵，看看我们自己病得如何？

从极其自我到社会生物，个性当成了最怯的挡箭牌。

以独攻独

曾经在 80 年代末提出身体技能的生命情调化，总结了一批肆意身体情感的编舞，一批从古典中浸染走出又延伸着古典审美趣味的编者——陈惠芬、华超、杨丽萍、沈培艺、张羽军、张建民、高度、刘立功、黄蕾、盛培琪等，在承袭了高技巧的比赛模式之后，他们也沉浸于舞蹈用词的独特和外化内心，个体诗情的抒发，灵性的生趣，低调和自我意识的坚持，成为古典主义的另一种时代变形。古典的审美情趣和舞蹈自身规律的发展，让这些编舞者脱离更多的外力，在舞蹈自身书写当中，作品本身自圆其说，独善其身，但技术语言的焦点却也消解了散淡的随笔，诗意和忘

却，在这个时代，成了幼稚的消费。

杨丽萍更大意义上是一个独特的舞者，一个艺术家，别人模仿她是效颦，她也无法效仿别人，她只能自己跳自己的舞蹈，自己创作自己的舞蹈，自己的动力定型和惯式。这种完全自我，依赖和相信自我身体的念头，来自于内心的力量，但是《雀之灵》《两棵树》到 21 世纪初的《寂静的知觉》，却体现了个体编创的另一个问题，所谓“独特”的缓慢变化，但这种独特已经成为了某种文化形态的象征，而超脱出单纯动作的范畴。杨丽萍曾经在第二届舞蹈比赛之后，说了很有暗示性的几句话：“我赢了，是因为我们没有对手，创作的路子不同，他们无法与我相比”。在《云南映象》中，这种个性得到了最大程度的张扬和圆满，原始的独特形态和个体形象的夸张，正是完全的坚持，才使这种独特的灵性继续成长，与其说是无人相比独特的灵性，不如说是当代中国舞蹈界少有的艺术信念和艺术心态。

技巧的滥觞和心灵的独语，不成比例而又相映成趣的进化着。追求个性言语的灵性之“独”，低调往往也容易成为闭门造车，不闻烟火。如果创作者十几年才有新作品的话，这种个体的诗意势必被历史不断更新的独特和诗意的最新版本所淹没。当然，如果我们不用流行的标准来衡量我们舞蹈的话，许多作品却是具有极强的形态表征，同时对于这种独特的追求和个体意识的抒发，的确有心远地自偏的幻视。陈惠芬的《小小水兵》《天边的红云》，沈培艺《俩人行》，盛培琪的《江河水》、黄蕾的《飞往天堂的蝴蝶》，诗意的悲欢和独在的意境，这些美丽的独体，让古典审美范畴中多了些内省的味道。在这些独在的追求当中，童趣、幻梦、古意、悲悯，每一个独特的亮点都像孤独的默语，有自己的节奏，消隐了生不逢时，断裂，与时代的反差倒是成为了个体独舞安然存在的理由。

中国舞蹈没有真正的形式主义者，至少这一代没有，如果有，也是自我狐疑的，急于表达的。说到底，这是一场技术之独与精神之独的消耗战。学院精神和探索同样有着某种独孤求败的气质，在动作上进行院墙内的“拆”和“重建”，象牙塔内的探究其实可以衍生出对于技术言语的熟练把玩和更多可变之规范，但过多在概念上的争论，或是创作堆积作品之后毫无总结理析，那么创作力有可能会成为十年磨剑和一剑用十年的幻觉。张羽军、姚勇的《黄河》，由一部血脉喷张的舞码，燃烧到一轮又一轮舞者必跳的作品，而规矩教学化，脱离了原有的感动和意义，依赖于不同舞者的阐释。虽然很多年以后，才有另外的版本重写它，却依然无法逃出窠臼，虽然经典之作一再被学院的独立所创作出来，这种孤独的交响激情和中国古典舞身韵技术的集中凸现，体现黄河成为这一代的心结，一种完全的灵魂放置与热土地情怀。强烈的本土意识的勃发，从刚烈勇猛的动作呼吸，到沉溺于太极和易经的调息稳脉，张羽军的变化在中国舞蹈全面“现代”的同时，想在熟识传统和解构传统当中，找中国古典舞的坐标。动作解构实验影响了古典舞创作，使之从姿态摹画中摆脱出来，动作的分解重组，不断持续的动作源轻松地地为古典精神的发散制造了信道。学院派的创作在重新认识动作的含义和结构的过程中，努力地逐渐地褪去苏联舞剧舞蹈模式。从武功和戏曲的孪生形态里再次脱胎。

有太多的念白在中国古典的起范当中，蓦然喑哑。独在的隐藏之后，从外在动作的继承古典，到古典精神的以静制动，在水袖和剑气，卧鱼和碎步里，动作解决了编舞的流畅度和动作源，却在东方精神的路上继续形似的探索。但唯有创作上的个体生活成为超越舞蹈意义上的生活舞蹈。