

推动舞剧艺术前行的两只轮子

<http://www.zwdance.com> 发表日期: 2008-12-17 来源: 艺术评论 作者: 杨少莆 阅读次数: 656 发表评论>>

——评舞剧《情天恨海圆明园》兼论舞剧结构的重要性

(一) 来自 zwdance.com

《情天恨海圆明园》是一部很好看的舞剧，一开始就很抓人：异常明媚的环境色调，淡雅的女子群舞款款地衬托起双人舞……这部舞剧采取一种写意式的艺术处理，群舞舞段并不很多，起到渲染气氛作用即收笔，后面两场出现的宫女舞队尤其是如此，只一带而过，较之开场的表演性群舞更简明。至于石匠们的舞蹈，对比性地展现同女子装饰性舞蹈不同的阳刚气，既服务于情节进展又具有观赏价值。因此，这部舞剧的基本舞蹈建构，是兼具好看与剧情需要，反映了编导者陈维亚把握舞剧艺术的功力，他懂得舞剧舞蹈的分寸，拿捏适度，游刃有余。这，不是眼下国内每个编导都能做到的。

舞剧中的舞蹈段落与作为一个节目出现在舞台上的舞蹈是不同的。无论情绪舞蹈还是情节舞蹈，其指向性都与单一表演舞蹈不同，是舞剧整体构架的一部分。因此，欣赏者也必然怀有不同的欣赏诉求，除了求其赏心悦目而外，还会将之放在舞剧的整体构架，放在舞剧总的流程中评判其作用和价值。这是因为，舞剧中的舞段同单一表演舞蹈的功能不同、作用不同，表现的形式也不同。舞剧中表演性舞蹈的运用，不能过多，否则会给人以堆砌感。哪怕再好看的舞段如果塞得过多过满，非但不能证明舞剧成功，反而会减弱舞剧的感染力。当然这是指传统结构模式的舞剧。但是，即使是交响化舞剧，舞蹈设计亦需受戏剧构思的制约，也要有明确的目的性。所以，好的舞蹈编导在创作舞剧时，需要不断调整自己的创作角度，始终把握舞剧的指向，以避免游离于总体目标、甚至背离舞剧指向的舞段出现，如果出现了也能忍痛割爱。这是考验编导把握舞剧表现功力的一个方面所在。

看来《情天恨海圆明园》的编导深谙此道。此外，可喜的是《情天恨海圆明园》创作者运用种种手段塑造人物，因而舞剧主要人物形象是鲜活的。

但是，这部舞剧外在形式虽好而内在结构却有欠缺，所以让人感到开始抓人后续不足。这便是舞剧给人以审美感知与单一舞蹈不同的特点所在——观赏者必然要沉入戏剧情境中，与主人公同呼吸，关注主人公的命运，并自觉不自觉地追究决定其命运的主客观因素。

我认为，《情天恨海圆明园》的结构存在如下问题：

一、没有有机地勾连历史背景。

舞剧的名字含“圆明园”三个字，它不仅表明创作者为剧情展开选择的特定环境背景，而且还明确地告诉观众，这一选择隐含了深层意义。众所周知，圆明园的残缺廊柱是中华民族一段痛心疾首往事的历史见证，“圆明园”三字深深地刻印着我们民族的耻辱与伤痛。所以，帷幕未曾拉开便已给人以强烈的预示：舞剧必然勾连那段刻骨铭心的历史——演出者着意在剧场前厅布置许多历史文物照片即是佐证，舞剧创作者绝非只追求诗情画意的构图，或描绘风花雪月的故事。于是，人们心中便产生一种审美期待，例如笔者就是带着“舞剧舞台上怎样表现这段历史”的好奇走进剧场的。可是，舞剧虽然用一个过场表现清王朝军队抗击侵略，却始终没有出现主人公同侵略者正面发生冲突的“镜头”（尽管侵略者是烧死主人公的圆明园大火的始作俑者），于是，造成悲剧的元凶仅仅是一个太监，这就造成观赏者心理的不满足。那么，将舞剧主人公置于历史纠葛中是不是很难？并不难。当年朝廷虽然腐败，反抗侵略的仁人志士却大有人在，散落于民间的血性方刚的个体自发反抗者，更值得艺术作品大书特书。假如设定舞剧主人公最后大火中殉难面对的是侵略军——在没有侵略者形象上台的条件下，一样可以搏击、可以反抗、可以大义凛然、可以视死如归——在阶级矛盾之外再加一层民族矛盾，是完全可以做到的。如此方才扣题，亦满足人们的审美期待。

二、酒馆一场戏的目的性不明确。来自 zwdance.com

显然，酒馆一场戏是为了表明男主人公因情人被夺的痛楚而狂喝烂饮。这完全是个人行为，为什么非要用整场戏表现这种特定环境里人无分老幼男女个个都来陪喝呢？大概出于可舞性的诱惑吧？以至于使得创作者忘记了初衷，忘记了如此大肆渲染产生的艺术效果——导致观众疑问：“是封建王朝醉生梦死还是整个民族醉生梦死？”设若为可舞性而如此可谓舍本求末了。这里，我们不妨替创作者设想本场戏的任务、情节构思以及出场人物的心理状态：“玉”陪同太监来到酒馆，起始表现是不情愿，及至看到“石”，内心虽情感炽热却又不得不加以掩饰，进而为了掩护“石”不受害而表面讨好太监，却被“石”误解而愈发酗酒；后侵略者打来，太监落荒而逃，“玉”乘机携“石”逃离。应该说，如此设计也是大有舞蹈可跳的。

（二）

从以上对《情天恨海圆明园》的评断，可以看到舞剧创作中结构的重要，正所谓剧本乃一剧之本。舞剧内容与舞剧表现形式，有如推动舞剧艺术前行的两只轮子，缺一不可。舞剧创作者必须在两条战线作战：既要尽可能追求形式美，又要在思想、主题以及剧情脉络的鲜明、清晰下功夫，

遗憾的是，这一点往往被一些舞剧创作者忽视，似乎创作舞剧时编舞才是唯一重要的，至于构思剧情、搭建结构则轻而易举，不必下很多功夫。事情真的如此吗？我们看过不止一个原创舞剧，舞蹈编排即使不让人拍案叫绝至少差强人意；可看完总让人感到缺点什么，缺的就是舞剧结构功夫。结果事倍功半，不得不回过头来理顺结构。

或许有人会说这是老生常谈。都 21 世纪了，抽象的无情节的交响化的艺术模式为许多人推崇，而你还在纠缠什么结构、内容、主题、布局，岂非太拘泥死板、抱残守缺了吗？不对！现在谈的是舞剧，既然还叫舞剧，还以传统舞剧的基本模式出现，就不能不让人们以传统舞剧的法则规律来衡量和约束。

舞剧的剧本构思不是简单到编个故事就成了。甚至许多不在舞台上表现的东西，构思时也需要考虑在内，例如划出一条人物心理结构的变化曲线，亦即随同戏剧的进程发展的性格脉络图，以及人物之间相互矛盾又依存的关系等等，才能更合理地建构剧情。这里不妨以《情天恨海圆明园》为例，来分析其中人物的心理结构以及人物之间的微妙关系：对于代表统治阶级（邪恶势力）的太监与年轻石匠的矛盾双方，我们可以设想，太监既包揽圆明园建设的大权，握有生杀予夺的权势，却不得不对雕琢能手年轻石匠避让三分，因为他必须仰赖年轻石匠的技艺，特别是老石匠被处死之后。而年轻石匠具有艺术家心态，痴迷于自己的作品，这就是他与太监能够共处一时的原因。同时，由于太监垂涎并霸占“玉”，年轻石匠与他的矛盾就必然不可调和。以上只是对人物关系的分析，属于人物行为潜在的因素、幕后的故事，或曰成长史、潜台词，虽然不是发生在观众面前（也不必发生在人们眼前）的动作，却是人物戏剧动作的心理依据。

（三）

舞剧是以舞蹈语汇为叙述方式的戏剧艺术。但是，从舞剧这种艺术形式出现至今，关于舞剧到底应该注重舞蹈还是注重戏剧情节的争论就没有停止过，并且轮番上升为主导：一个时期人们倾向于探索技巧的各种可能性，动作本身就是目的；过一段时期，强调舞剧内容的主张又站了上风，而使舞蹈技巧处于从属地位。反映在舞台实践中，即是顾此失彼的现象时常出现。20 世纪以来受现代艺术思潮以及本体论的影响，纯舞蹈观念大行其道，动作技巧愈益升值，抛弃情节的舞蹈作品倍受青睐。但是，与世界潮流不同，近年我国舞剧创作一派繁荣，反映出我国舞蹈界对舞剧艺术价值取向的认同。既然如此，人们就不能不以舞剧的原则规律来判断衡量作品的得失优劣。换言之，你尽可以突破传统模式，超越传统模式，去搞无情节的、交响化的、“音乐芭蕾”式的或其他什么新东西。但是，如果你依然进行传统意义的舞剧创作，就要遵守“游戏规则”，也就得允许他人用那种规则衡量你的作品，品评你的作品。

那么，“游戏规则”是什么呢？我们不妨翻开历史回头看看。

远自 18 世纪，让·乔治·诺维尔——世所公认的芭蕾理论奠基人，便在他的《舞蹈和舞剧书信集》中阐明：舞剧应该是表达戏剧主题的统一体，一切舞台手段都要为表现舞剧主题服务；而这一目的实现主要借助于自然和易于理解的舞蹈动作，因而意味着那种只为炫耀演员技艺的单纯技巧表演应尽可能避免。如果把这段话翻译成我们中国人的习惯说法，就是舞剧的形式应该服从于内容需要。当然，尽管诺维尔从理论上解决了舞剧的定义及其创作原则，却不能一劳永逸地结束后世舞蹈家特别是编导家实践中产生的分歧以及观点对立。

芭蕾史上另一位重要的人物对于芭蕾形式与内容也进行过精辟的阐述。20 世纪初，米哈依尔·福金勇于打破已经变得刻板、僵硬的舞剧程式，对芭蕾进行了大胆革新，他创作舞剧和舞蹈小品内容虽各不相同，却都是富含魅力、生机勃勃的芭蕾精品。有趣的是，尽管人们在谈论他时往往冠以“现代芭蕾之父”，意在强调他的“叛逆精神”，然而福金的创作活动及其革新理念却不是人们想象的完全背弃传统舞剧原则，即抛弃作品内涵只追求形式表现。例如：他强调的以演员塑造的性格和舞蹈的感情色彩为手段，让芭蕾成为真实反映生活的艺术见解，以及他的确立综合艺术概念即音乐、美术、舞蹈三位一体的表现原则，对现代舞剧观念的形成起到了重要作用。福金的创作理念和创作实践都表明，他愈加重视芭蕾的内在价值，而反对一味的外在形式的追求。他主张舞蹈不单好看，而“应该是通过眼睛进入到灵魂深处的艺术”。来自 zwdance.com

1914 年福金给英国《泰晤士报》的信中重申的五点原则说得非常清楚，譬如：舞蹈编排不能仅仅是现成的动作组合——应该具有反映主题符合时代的独特创作，舞蹈及哑剧只能为推进剧情发展服务，舞蹈家必须用全身表现艺术——程式化动作只有在舞剧风格需要时才可使用，群舞是为了增加舞剧的表现力而不是起装饰作用等等。多么鲜明而深刻地揭示了舞蹈和舞剧创作的基本原则，恰与 18 世纪诺维尔的情节芭蕾理论遥相呼应，并且，仍然对今天的舞剧创作具有指导意义。