编者按:中国舞剧已走过70年的发展历程,其中有"得"有"失"。日前,由中国艺术研究院主办,中国艺术研究院舞蹈研究所承办的"中国舞剧艺术研讨会"在北京举行。与会专家、学者梳理了中国舞剧艺术发展的历史与取得的成就,就影响中国舞剧艺术创作与发展前景的相关问题进行探讨,并尖锐指出,在中国舞剧创作的繁荣背后,存在着理论不清、漠视现实、缺乏创新、内容苍白等严重问题。

中国舞剧:繁荣背后的隐忧

于 平(文化部文化科技司司长):在相当的一段时期内,舞剧创作的数量之多是一个不争的事实。但是,当我们对众多的舞剧进行评论之时,却对一个共存的现象视而不见,即未能正视几乎所有的舞剧都是悲剧的舞剧。2002年至2007年,我国50部精品剧目中共有9部舞剧,其中7部为悲剧,这7部悲剧又可划分为两类:一类是为革命理想、民族利益而奋起抗争的悲剧;另一类则是为了纯真爱情,为了美满姻缘不屈外力而金销玉焚的悲剧。"大我"之悲和"小我"之悲在其中得到间接反映,也可以说成是英雄悲剧和平民悲剧,表现"小我"之悲是当下悲剧舞剧的主流。悲剧是把人生有价值的东西撕破给人看,从而唤起人们对这一价值的守护和捍卫。这种表现"小我"悲剧的舞剧创作,其价值取向是否是当今我们所珍视和守护的价值?我们几十年来的舞剧创作不仅在情节结构上,而且在价值取向上都体现出一种自我复制的现象。这种自我复制,导致了情感表现和形象塑造的创作退化。虽然在"文革"之前中国舞剧中也存在悲剧的舞剧,但那些悲剧所表现的内容是一种正确的价值取向——如《红色娘子军》、《白毛女》等。

这其中存在的主要问题在于舞剧创作者的价值取向。"小我"的价值取向已不符合当今人们的观念,"小我"悲剧中依然在表现某种封建观念,这与当今的中国格格不入,因此造成当下的舞剧创作中出现了对现实的漠视和背离。

如果悲剧型的舞剧创作在坚守或守望着某种人生理念,也可说是一种文化自觉,但是,当悲剧的舞剧成为创作的主流或一种集体无意识的舞剧创作时,悲剧的舞剧将变为舞剧的悲剧。

吕艺生(北京舞蹈学院教授):中国舞剧的发展,无论是在数量或是生产速度上都堪称世界之最。改革开放后的舞剧作品与"文革"之前以及"文革"期间的舞剧作品相比有了很大的跨越。但是,总结舞剧艺术的几个问题,我称之为"三多三少",即:第一点,从艺术创作着眼,重复者多,创新者少。第二点,从审美角度着眼,从业者多,受众者少。第三点,从经济着眼,花钱越来越多,收益甚少。

中国舞剧近些年的繁荣,得益于四点:一、改革开放的大背景给舞剧创作带来客观动力,特别是这个时期文艺政策的放宽大大有利于舞剧的发展。二、文艺市场的逐渐形成也给舞剧提供了平台。虽然文艺市场不像经济市场那样迅猛,但是它给舞剧带来了机会。三、新一代舞蹈编导的崛起。虽然成熟出色的舞蹈编导较少,新兴编舞者的出现也有所减缓,但以时期为限,产生了一批杰出的舞蹈编导。四、各级政府从政策和财力两方面的支持推动了舞剧的创作与发展,推动了舞剧艺术的繁荣。

在促进舞蹈繁荣上,张继钢、陈维亚、杨威等著名编导发挥了重要作用,他们有丰富的生活经历和艺术经历,以及较高的思想境界。新一代编导的成长到底受到了何种制约?问题在于当下社会的浮躁,舞剧创作在政绩、经济、荣耀面前急功近利,未能经过反复推敲便上演。出于政绩观,一些官员未能尊重艺术规律,降低了作品的艺术水平。

中国舞剧的质量不高,其问题并不在于题材和形式,而在于我们对"舞剧"概念的理解。中国"舞剧"一词是从苏联芭蕾舞剧而来。改革开放之初,我国舞蹈界对西方模仿派的再现主义、抽象派的表现主义和形式派的形式主义这三大支撑西方舞蹈格局的派别没有足够的认识与了解。80年代我国虽然有意补足、引进表现主义的理念与作品,也曾出现本体意识的理论和表现主义的实验,即所谓的"交响化"。但是,中国舞蹈界在总体趋势上仍然固守着之前的现实主义理念与创作实践,我们对于舞剧概念的理解并不宽泛,影响舞剧质量的提高。以下问题值得注意:艺术管理和教学上可以强调规范化、模式化,但是在创作上则不可如此,或者说不能过分强调规范化、模式化。艺术创作最应该强调的是创造性,中国舞剧的创新问题,主要在于舞蹈内容及舞蹈形式的思想性、价值取向和社会影响的缺失。

邓一江(国家大剧院副院长):从市场的角度来看中国舞剧的发展与创作,可以说是"市场差,影响小"。2008年在国家大剧院上演的舞剧主要以芭蕾舞剧居多,其中古典芭蕾的市场最好,其次是当代芭蕾,再后来是民族民间舞。而从票房来看,古典芭蕾较好,中国舞剧次之,然后是当代芭蕾。从国家大剧院的观众调研结果来看,观众依然比较喜欢看情节性强的舞剧,这是当下中国舞剧的现状。

舞剧创作存在四个问题:一是没有舞剧需要的精彩、独特的戏剧矛盾的冲突与情节。二是不会组织舞剧人物关系。三、在舞剧编排上不善于梳理动作和情节的关系。四是盲目追求创作形式,而忽略舞剧的内容表达。

其中的原因在于:编创者文学知识贫乏,缺乏写作舞剧文本和舞剧结构的能力,这与舞蹈教育的知识体系和招生规定有直接关系;缺乏戏剧艺术的基本知识,对"剧"的概念和理解不足。舞剧是戏剧艺术的一个门类,应该遵循戏剧艺术的基本规律;创作理念不明,对中国舞蹈的舞蹈语言和审美特征的把握不足。此外,对西方舞剧创作的理念和方法的把握不深,忽略了舞剧创作中"形式为内容服务"这一最基本的创作规律;舞蹈的应用理论滞后,缺乏对舞剧创作实践的指导。

肖苏华(北京舞蹈学院教授):当前,与国际上的舞剧理念相比,我国的舞剧理念滞后,对中外舞剧创作理论的研究薄弱,舞剧评论尚处于初级发展阶段,舞剧编导缺乏创新精神,舞剧编导教学严重缺失。

另外,在舞剧题材上,我认同舒巧的观点:"原著的精神搬不上舞台,原著的故事也搬不上舞台。"这并非是说舞剧不可以去表现原著,而是要对原著进行改变,其改变不是另起炉灶,而是在原著和传统基础上进行。当下的舞蹈缺乏形式感,我认为舞蹈创作的选材、结构、创意占70%,语言占30%。任何风格化、程式化的舞蹈语言都不可能支撑一个舞剧的创作。因此,编导要站在个人的立场上来创造和变化动作语言。

章民新(北京舞蹈学院教授):我认为在舞剧创作中存在一种形式主义的现象。这并不是反对非情节性的舞剧,或者形式主义本身,而是指舞剧创作中缺乏形式与内容的有机结合。问题在于我们对舞剧到底是一种舞蹈形式还是一种戏剧形式这一问题认识不清。《中国舞蹈词典》提出舞剧是一种舞蹈形式,而《美学词典》则将舞剧解释为是一种戏剧形式。我认为,如果从戏剧角度来看,舞剧不同于话剧、歌剧等艺术形式,而从舞蹈角度着眼,人物舞剧应区别于没有剧的舞蹈。因此,问题并不在于舞剧到底是舞蹈还是戏剧,而在于创作者究竟想要表现什么?创作者可以超越之前那种以戏剧情节为基础的舞剧形式,但不能以此来代替甚至躲避之前舞剧的概念。因为舞剧必定含有"剧"的含义。

赵 明(北京军区战友歌舞团编导):编导在创作时不仅要考虑舞剧本身的艺术性,同时还要去考虑市场、政府、观众欣赏能力等种种因素。

中国的舞蹈在世界上到底有多少话语权?当今大量的舞剧作品中,究竟能留下多少?又有多少可以影响到西方?西方对中国舞蹈的了解是从《睡美人》、《胡桃夹子》等芭蕾舞剧中的中国插舞中得知的。所以,我在想能否以芭蕾舞为媒介,将原汁原味的中国舞蹈推向世界。总而言之,我所希望的是将中国的舞剧或舞蹈融入到西方主流的市场中去。

赵汝蘅(中央芭蕾舞团原团长):我以《红色娘子军》的久演不衰为例,来谈当今舞剧创作的问题。舞剧《红色娘子军》久演不衰的因素是多方面的,包括不求功利的创作态度、精雕细琢的反复修改、政府的扶持、媒体的宣传等。相比来看,当下的舞剧作品缺少反复的修改和打磨,因而没有成为保留剧目。甚至现在许多剧团已经没有自己的保留剧目。由此,不仅在经济上浪费,更导致了对人才的浪费,其根本原因在于没有好戏来支撑。此外,我国保留剧目之所以少的原因还在于宣传力度不够,而决定市场宣传力度的最现实的原因便是资金不足。

唐建平(中央音乐学院作曲系系主任):创作中的主要问题依然是我们的思想该如何解放。现在每当谈到思想解放大多涉及"打破传统、大胆创新"等话题。我认为,这种形式创新的思想,并不是一种解放。其实思想解放的意义应是打破固有观念在我们头脑中的垄断。

张 平(北京舞蹈学院社会舞蹈系系主任):我在创作舞剧时,坚持不为技法而困惑,不为定义而困惑,甚至不为境界而困惑。我的目的是让大家看明白、喜欢看。舞剧的功能无非是在传达一种人性和精神,而在舞剧概念的认识上,它是单纯的故事、丰富的手段的统一。因此,我认为舞剧创作应该多样化,如果只是在"1+1=2"这样公式性的模式下,舞剧很难有突破性的进展。

赵铁春(北京舞蹈学院民族民间舞系系主任):北京舞蹈学院民族民间舞系的民族民间舞剧《五朵金花》是用本民族的舞蹈语言来叙事。在舞剧创作期间,我们就在思考这些问题,即一个舞剧的作品呈现是否能形成一套属于自身的语言系统?

人们用芭蕾舞的语汇探讨了那么多的舞剧,那么中国用本民族的语言来探讨舞剧又有什么不可以?

江 东(中国艺术研究院研究员):世界上著名编导大师们所创作的代表性作品多是在他们个人的艺术修养进入成熟期时所产生的。从这一角度来看,加强我们编导个人的艺术修养是非常重要的。其中,又涉及到编导自由思维的可能性问题。

茅 慧(中国艺术研究院研究员):首先,我觉得中国舞剧目前存在一种两级分化的状态。第一种是社会各阶层中非专业人士的观众。他们对舞剧的欣赏水平还停留在《天鹅湖》时代,而专业领域已经达到后现代的高度。这呈现出一种内在的冲突,在市场中表现出票房差、受众群体少等现象。这是我们未能考虑到大众群体的普遍审美水平造成的。当前的舞剧面临着一个两难问题,一方面我们要跟上世界的审美潮流,而另一方面我们又要切合自身的现实状态。

视界

民族芭蕾舞剧《红色娘子军》

袁淑梅和戏曲电影《西柏坡》

季国平

巍巍的太行山,浩浩荡荡的送公粮队伍,满怀豪情和喜悦的女支书柏凤和她的乡亲们——袁淑梅领衔主演的戏曲电影《西柏坡》甫一开场,壮丽的场景、鲜活的人物就给我们留下了深刻的印象。

袁淑梅是广大观众非常喜爱的评剧表演艺术家,数年前,当我得知她还是革命圣地西柏坡的名誉村长时,更是顿生几分惊喜和敬意。西柏坡,一个光耀中国革命史册的名字,新中国从这里走来!尽管这里只是一个普通的小山村,当1948年5月毛泽东率领中共中央和解放军总部移驻这里时,这个普通的山村就成为了"解放全中国的最后一个农村指挥所"。

袁淑梅从1997年开始,就与西柏坡结了缘。她为了创作评剧《西柏坡》,多次到西柏坡深入生活,与老区人民结下了深厚的感情,被村民公推为名誉村长。2001年,评剧《西柏坡》成功搬上了舞台,2002年两次晋京演出,得到了胡锦涛总书记和广大观众的高度评价。2003年,评剧《西柏坡》又拍成了电视连续剧,并荣获第23届中国电视金鹰奖。2007年,在经历了10年的打造之后,《西柏坡》再一次拍成了戏曲电影。10余年来,袁淑梅情系西柏坡,创作西柏坡,唱响西柏坡,她是西柏坡的功臣。

评剧《西柏坡》以1958年为根治水患修建岗南水库,西柏坡旧址被淹没为背景,描写了西柏坡人民为了顾全大局,舍弃自己的美好家园,在村北山坡之上重建中共中央旧址的感人故事,展示了搬迁与重建过程中西柏坡人民自力更生、艰苦卓绝、感天动地的伟大精神,抒发了西柏坡人民对革命领袖和中央旧址的深厚感情,塑造了以柏凤为代表的西柏坡儿女的鲜活群像。

评剧《西柏坡》的成功创排,为《西柏坡》戏曲电影的拍摄打下了坚实的基础。多年来,戏曲电影的拍摄基本上走的是两条路子,一是舞台艺术的忠实记录,二是实景拍摄的戏曲电影,虽各有所长,但如何让戏曲艺术与电影艺术更好地融合,进一步彰显戏曲电影独到的魅力,还是一个需要不断探索的课题。近年来,随着数字技术的日渐成熟,戏曲电影的拍摄呈上升趋势,如尚长荣主演的京剧电影《廉吏于成龙》就是其中的佼佼者,中国剧协也正在拍摄裴艳玲主演的京剧电影《响九霄》。戏曲电影《西柏坡》获得成功,为拍摄此类影片积累了有益的经验。

戏曲电影《西柏坡》并不是舞台剧的简单再现,而是戏曲与电影两种艺术的有机融合,是一次艺术的再创作。拍摄工作是在摄影棚里完成的,主创人员力求从内容和形式上寻找到戏曲与电影的最佳契合点,巧妙地将电影艺术时空转换的灵活与戏曲艺术虚拟写意性强的特征结合起来,将电影艺术的特技、镜头语言的妙用与戏曲人物的细腻表演、戏曲场面的铺排渲染结合起来。与舞台剧相比,戏曲电影《西柏坡》的节奏更为明快,剧情和人物更为集中和鲜明,给观众以更为强烈的视听震撼。

影片《西柏坡》壮丽的开场,为全剧奠定了史诗般的恢弘气势。当西柏坡村人民面临着搬迁与重建的生存冲突之时,柏凤内心的矛盾——对革命圣地的挚爱和执拗顽强的性格强烈地展示给观众;柏凤与小秦县长、与西柏坡村大队长坡生之间真挚细腻的情感纠葛、其间不可捉摸的命运变化,更是一波三折,令人动容、催人泪下。影片塑造了柏凤、小秦、坡生、坡生奶奶、喇叭爷爷等一大批人物形象,他们被塑造得有血有肉、栩栩如生。

当然,在诸多个性鲜活的角色中,袁淑梅饰演的柏凤是最为精彩和最令观众期待的形象。柏凤的执着和敢闯敢拼,被赋予了袁淑梅本人不懈追求的个性特征。多年的舞台经验使得袁淑梅能够游刃有余地创造柏凤的生动形象。更为可贵的是,她在影片《西柏坡》中的表演,既激情四射又拿捏有度;既大开大合,又细腻入微,她能借助会说话的镜头语言,把柏凤的形象准确生动地表现出来。其实,戏曲电影中的表演并不完全等同于舞台剧的表演,它要求演员的表演既不失戏曲风范,又要适应和契合电影艺术而有所收敛,但又不能完全生活化,要找到戏曲风格和电影艺术相契合的平衡点。从这一点上讲,袁淑梅的表演是可圈可点的。

袁淑梅说:"是舞台教会了我演戏,也教会了我做人""人的生命是有限的,我要用有限的生命,继续我的人生追求""在今后的人生岁月里,我注定要为戏曲艺术而献身,直到永远。"袁淑梅执着追求的艺术人生,不正是西柏坡精神的生动写照吗!

聚焦

本色写作

——范文长篇小说《红门楼》读后

冯玉雷

"文如其人"。小说通过语言文字建构艺术世界,言为心声,尤其造作不得。小说是作家最真实的影子。读范文新近出版的长篇小说《红门楼》,我产生了这些联想。尽管小说留下一些结构方面的缺憾和硬伤,但是,瑕不掩瑜,因为作者始终以真诚朴素的态度对待文学创作,始终坚持探索本色写作的路子。

范文生在陕西,成长在甘肃。受秦陇文化浸染,作者没有循规蹈矩地从学者、史家的角度研章琢句,却以敏锐的视角遍览风物,悟透世态。

《红门楼》在社会环境的营造、人物性格的刻画和大量民间语言的巧妙运用上,质朴地体现了秦陇文化的本色。范文没有像左拉、屠格涅夫那样运用大量笔墨对自然生态进行细腻的描摹,而是采取大写意手法,粗粗几笔便使亘古苍凉的黄土高原在读者面前气韵生动地铺展开来。书中有麦草垛子、山顶积雪、土坯房屋、沙枣树等西部特有的文化符号,同时,对"石立峰带领的一帮人和刘知业的一帮人正在辩论"的描写,共同呈现了富有时代气息与地域特色的场景和不同类型人物在社会变革大潮中漂泊沉浮的情态。

看范文笔下的人物群体,不由地联想到柳青的《创业史》和陈忠实的《白鹿原》,以及陕西画家刘文西、杨晓阳等人笔下的粗砺厚重的关中农民形象,随着小说人物活动的进一步推进,又让人想起崔振宽、张立柱等画家的大写意人物画。小说中的主人公田根旺就像范文随手从大地上挖出的一块黄土坷垃,凝滞、纯朴,但又始终固守着生生不息、涵养传承的粘性——这也是渗入其血液、骨髓乃至灵魂深处的善良本性。田根旺作为小说核心人物,由他串结起来的田福元、山豹子、傅敬儒、高宝奎、潘增福、路争夕、焦抗美、郑玉娥、朱美娜等人物在社会变革大潮中或随波逐流,或不懈抗争,或冷眼旁观。有些作家对待历史事件,停滞在恩怨是非,范文还原人物真实,表现人物本色,并且升华到具有普遍意义的价值体系中,于是,他的艺术创作就与很多同类题材小说拉开了距离。

与其说"本色写作"是范文的苦心经营,毋宁说是他的本性使然。范文朴真、坦诚、达观、豪爽,但又带着几分睿智,或者说狡黠。范文往往用农民式幽默、单纯将纷繁复杂的世态人情点破,令人忍俊不禁。小说中既有"猴穿马褂装王爷""跟上狗汪汪,跟上猫上房顶"等大量歇后语,也有"灵魂深处闹革命""溶化到了血液中,落实到了行动上"等富有时代特征的政治术语、口号。

处理生活语言与文学语言的矛盾是一种艺术、一种境界、一种思想。采集民间文化,过之,就坠入庸俗,粗鄙;不及,则显得生硬,粗糙。沈从文的湘西散文中运用很多民间粗话,非但没有降低格调,相反,更显示出边地山民的淳朴、剽悍。真正的艺术创作,是洗涤人类心灵上的污垢,呼唤人性本质中存在的善良、慈悲和怜悯,捍卫生命的尊严、纯洁与真诚。在这个原则的指导下,所有语言都可以引入文本。范文大量运用原汁原味的民间语言,不是哗众取宠,也非标新立异,而是统一在"鞭挞邪恶、肯定善良"这一人文目标上。于是,乡俗俚语完成了从生活语言到文学语言的脱胎换骨与价值置换,而且在民俗学、语言学以及人类学方面都具备了独到的文化价值。

开卷

回眸中国舞剧艺术

罗 斌

作为近代剧场艺术之一的舞剧在中国出现,是20世纪30年代的事。"新舞蹈艺术"的奠基人吴晓邦于1939年创作的三幕舞剧《罂粟花》,开辟了中国舞剧的现代化路径。1950年,欧阳予倩、戴爱莲等运用芭蕾形式和技法创作的《和平鸽》,标志着新中国第一部舞剧作品的问世。舞剧发轫期的探索,形成了一手伸向民族与传统、一手借鉴西方的舞蹈观念和方法结构自身的创作思路。北京舞蹈学校等机构的建立,为舞剧创作准备了队伍。

自上世纪50年代末起,以舞剧《宝莲灯》为起点,中国舞剧创作进入了第一个辉煌期。《宝莲灯》的舞蹈语汇熔中国民间舞、戏曲舞蹈于一炉,借鉴西方、尤其是前苏联的舞剧创作观念,整合成一种表达方式,由此"树立了我国古典民族舞剧一种比较完整的样式"。赵青在《宝莲灯》中出色的艺术创造,奠定了她在中国舞剧发展史上的重要地位。

《宝莲灯》开启的"古典舞剧"创作道路,引发了一系列追随者和同类风格的舞剧作品,如《牛郎织女》、《刘海砍樵》、《后羿与嫦娥》、《小刀会》、《梁山伯与祝英台》等。《小刀会》运用戏曲舞蹈、武术、江南民间舞蹈、西方华尔兹等多种个性化的舞蹈语言,打破了以往舞剧流于神话题材的窠臼。它的"章回体"结构方式、"二分法"的创作模式,成为后来中国舞剧创作的"蓝本"。与《小刀会》同年问世的三幕神话舞剧《鱼美人》,代表了中国舞剧"多舞种合一"的创作风格。由前苏联芭蕾大师彼·安·古雪夫总编导的这部作品,是借鉴芭蕾舞剧编创经验,将芭蕾与中国传统舞蹈结合,探索"芭蕾民族化"道路的实验性作品。李承祥、王世琦、陈爱莲等一批艺术家因此剧而大放异彩。

60年代中叶,民族芭蕾舞剧作品,向世界证明了中国芭蕾的实力和价值,也成为了中国芭蕾的保留剧目。它们的实践,开拓了芭蕾艺术表现现实题材的可能性,更拓展了舞剧的表现功能,为中国舞剧的发展起了推波助澜的关键作用。

中国舞剧前30年的发展,大体呈现这样的风格类型:以戏曲舞蹈及其他传统形式为主的"古典舞剧",造就了两部经典《宝莲灯》(1957年)和《小刀会》(1959年);以民族民间歌舞为主的"民族舞剧",如《五朵红云》(1959年);将芭蕾舞和中国古典舞、民间舞交织而成的中国舞剧,如《鱼美人》(1959年)。当然,还有风头强劲的"芭蕾舞剧"。

"文革"期间,芭蕾艺术奇迹般地变成了中国的"大众文化",《红色娘子军》和《白毛女》适时而又无奈地被提升为"样板戏",造成了一个时代的"非理性舞蹈狂热现象",中国舞剧艺术在本质上滑落了。

70年代末、80年代初以来,舞剧创作进入了一个新的领域,文学名著纷纷出现在舞蹈舞台上,如《红楼梦》、《祝福》、《繁漪》、《鸣凤之死》等,同时涌现了《奔月》、《人参女》、《咪依鲁》(彝族)等民族舞剧。而舞剧《丝路花雨》的创作,先声夺人地吹响了古代乐舞文化复兴的号角。这部取材于敦煌莫高窟壁画的大型舞剧美轮美奂。它的出现标志着中国舞剧事业的复苏和民族舞剧新时代的开始。该舞剧舞蹈语汇的发现和对"S"形动作体态的发掘,为"敦煌舞"的体系和中国舞蹈的创作观念增添了新的含义,为古舞的当代诠释找到了一条贴切的道路。之后便出现了《文成公主》、《铜雀伎》等具有标志意义的舞剧作品。

80年代以后的"新时期"舞剧创作,开始变革以往的观念、审美与动作语言走向,破除单纯、现象性的描摹,视点转向对人的内心矛盾、生命本质意义的探究,语言功能的严肃性、深刻性提上了日程。芭蕾舞剧《祝福》(编导:蒋祖慧)凸现祥林嫂的精神状态,达到了抒情悲剧的艺术效果。由胡霞飞、华超等编导的舞剧《繁漪》的心理结构方式,为中国当代的舞剧创作提供了可以借鉴的思路。与此手法相近的,还有舞剧《鸣凤之死》。辽宁芭蕾舞团创作的舞剧《梁山伯与祝英台》,是这一时期芭蕾民族化道路上绽放的又一朵奇葩。

当然,在中国现代舞剧的创作史上,切不可忘记舒巧这个名字,80年代中期以后,她创作的《黄土地》、《玉卿嫂》等10余部舞剧作品,带给中国舞坛的震慑是前所未有的。她在舞剧语言和结构方面的艺术探索与超越,使她成为中国舞剧史上的一个奇迹。

90年代后,中国舞剧的原创精神得到了伸张,探索领域与品种、风格也出现宽广和多样化的趋势。相比之下,古典舞剧、民族舞剧的步伐迈得比芭蕾舞剧大些,作品的数量更大、质量更好。全国性的舞剧调演与比赛机制的形成,也使得优秀舞剧作品层出不穷,《胭脂扣》、《阿诗玛》、《边城》、《虎门魂》、《阿姐鼓》、《阿炳》、《闪闪的红星》、《妈勒访天边》、《大梦敦煌》、《野斑马》、《风雨红棉》等名篇佳作的出现,预示着中国舞剧发展新高潮的出现。

中国舞剧70年间的作品数量呈几何式递增,已成世界奇景。但即便有上百篇文字、三部专著,依然无法根本改变理论的滞后与"偏锋"或"失语"、思辨力度的不足,中国舞剧实践与理论的天平出现了明显的倾斜。

至于中国舞剧近30年的精神状况,我这样认为:

当艺术、舞蹈,特别是舞剧,走进21世纪头10年时,回头一看,我们还真拥有了不少激动:语言裹挟着头脑一路游弋而来,不仅生发了创作上前无古人(如《丝路花雨》、《铜雀伎》)的局面,而且成就了日后风头强劲的"舞种升华"现象;结构的"破"与"立",让四平八稳的古典思维落了个"家道中落"的下场,但风起云涌的叙事的个性、构成方式的模糊度与新解……这些在"开步前进"方面,很见功效。当然,也有"向后转走"或背反于前的现象或过程,如形象或人物的"淡化—浓重"、结构的"消解—重建",即改革开放的前10至20年,舞剧追求形式、本体的硬性表述,一味地寻求"表现自我",而选择的突破口恰是"皮毛"等类;随着时间推移,他自觉地悟到无耐与寡趣,加之身心疲惫,才又开始安慰自己,采取了相对沉稳的态度面对现实,以掩饰曾经亢奋留下的"营养不良"。但偏食毕竟不是好事,因为躁动而被蔑视的改革开放的前10年成果,在随后的迷狂中再次被扭曲,造成了众人的"心律不齐"。

当世界舞蹈艺术思维愈发肢体化、形式化时,当"舞剧"与舞蹈的概念日益模糊到难分伯仲时,中国舞剧愈发鲜明地呈现出两个路径:一、戏剧性结构和叙事性构成,延续着《九歌》传统;二、"舞蹈诗"间离了"剧",没有贯穿人物、情节,自由度大,有如《大武》精髓。如是观之,前者才像"舞剧"的发展路径,后者似是而非。当理论不足以"盖棺定论"时,还是让各自走自己的路。"旁逸斜出"也好,"剑走偏锋"也罢,或瓶颈,或突围……总之,不必在逻辑判断和审美观照的"十字路口"上辨驳、抉择,照直走下去,都会有结果。

观察