

家喻户晓的故事意味深长的舞

——大型舞剧《夕照》引发的联想

于 平



本版图片均为《夕照》剧照，由北京戏曲艺术职业学院供图，王宁、陈明摄。

舞剧《夕照》讲述的故事家喻户晓，就是那个有断桥借伞之缘、端阳现形之惊、峨嵋盗草之勇、金山水漫之愤、雷锋合钵之恨的《白蛇传》。这故事的家喻户晓，其实与传统戏曲的经年搬演紧密相关——芸芸众生怨许仙“薄情寡义”，恼法海“无中生非”，赞小青“侠肝义胆”，更是怜白素贞“一往情深”……也就是说，《白蛇传》之所以家喻户晓，在于其中有芸芸众生认同的价值取向，这便是“贫贱不能移，威武不能屈”的情义信守、君子人格。

用舞剧来演述《白蛇传》，在我的印象中也有过数回尝试了。只是与戏曲搬演的不同，舞剧的《白蛇传》好像都很“现代”，比如台湾的林怀民。数年前，由倡导“交响编舞法”到“现代编舞法”的肖苏华，也弄了部舞剧叫《听说爱情回来过——后白蛇传》。“后白蛇传”不是“白蛇后传”，它很有些“后现代”的意思。用青年舞评家张萍的话来说，叫做：“在一个少了法海的‘白蛇传’里，妖性、人性和佛性，情理与法理，人道与天道……如何过招？所以会有人问法海在哪儿？鲁迅先生借雷锋塔隐喻、和这塔‘倒掉’的隐喻由来已久。这个镇住白蛇的塔和托塔李天王手里的塔并无二致，印度婆罗门教的‘林迦’造型被佛教建筑吸纳成修造‘浮屠’（塔）的样板，其原本的‘性’语义在传播中被遮蔽了。但它仍然是一种坚硬的存在，暗示着男权的正确和伟大……”

也就是说，“现代”或“后现代”眼中的“白蛇传”，看到的主要是“性”和“男权”。这或许并非“戏说”而是“借题发挥”。事实上，五四新文化运动前后在中国发生的“新演剧”（话剧）运动，参与者大都以成为“中国的易卜生”自励，直接抨击现实的曹禺、吴祖光是如此，借题历史隐喻的郭沫若、田汉也是如此。倒是以小说来发声的鲁迅看得明白，“娜拉出走以后”又能怎样？民众真切期盼的是“雷锋塔的倒掉”！北京戏曲艺术职业学院借力国家艺术基金并再度借题“白蛇传”创排大型舞剧，总导演邓一江自言是“怀揣敬畏之心向经典致敬”。也就是说，面对这个家喻户晓的故事，与其故作深刻、故作高明地“现代”“后现代”，莫如怀揣敬畏，心有灵犀地体察、感悟——邓一江看重的不是“借题发挥”的“讲什么”，而是“寓意平实”的“怎样讲”；不是如某些人看重白娘子与许仙的“枕头”、与法海的“拳头”，而是看重白素贞的“侠心入世、素心做人”。

邓一江的“怎样讲”，用他自己的话来说，叫做：“不戏说——遵循原作的内容和立意；尊传统——沿袭中国古典舞的美学原则；勇探索——开掘舞蹈动作叙事的表现功能；求特色——创作一部融戏曲元素为一体的中国舞剧。”邓一江“遵循”和“沿袭”的想法，正切合了舞剧制作方——北京戏曲艺术职业学院的主张，如该学院院长刘炯所言：“当代中国古典舞的建设源自中国戏曲等艺术形式，以戏曲的舞蹈手段反哺中国古典舞建设是当下的任务。我院优秀的戏曲教育资源，是我们进行中国古典舞剧创作与教学的不尽源泉……创排舞剧《夕照》，就要把剧目创作和教材编写相结合，利用剧目实践活动，推动和检验教材建设，开展特色课程。”刘炯院长所说的特色课程指的就是《戏曲舞蹈》，而这个特色课程的当下任务是“反哺中国古典舞”——当我们的“当代中国古典舞建设”一会儿“敦煌舞”、一会儿“汉唐舞”、一会儿“昆舞”的“八仙过海”时，居然还是“戏曲舞蹈”挺身而出“反哺中国古典舞”。这不能不令人振奋！

舞剧《夕照》是由袁年许仙的追忆导入的，这个导入的情境就构成了序幕《追忆》。从一幕《结缘》、二幕《惊变》、三幕《救夫》、四幕《情断》和五幕《诀别》的幕次来看，你就能明白“故事还是那个故事”“立意也还是那个立意”；白蛇还是那个白蛇，许仙也还是那个许仙……当然，你会惊悸于《情断》那幕兴风作浪激愤水族“袖舞”翻腾；你会为戏曲舞蹈对人物性格的细腻刻画而称道；你当然还

会为戏曲舞蹈对故事情节的清晰演述而点赞……这使我想起总导演邓一江所致力的探索，也即“开掘舞蹈动作叙事的表现功能”。

开掘舞蹈动作叙事的表现功能，是邓一江一直探索的舞剧创作课题。早在近20年前的1997年，他指导北京舞蹈学院编导系的同学根据曹禺先生的《雷雨》来创作舞剧《情殇》，就执著于这一探索。选择《雷雨》这个同样“家喻户晓”的故事来进行探索、并且是“不戏说”的探索，我以为在于借助并尊重观众对于故事的“前理解”。《情殇》中黎漪、周萍、四凤、周朴园等诸多人物多重终结中的“动作叙事”，的确开掘了舞蹈的“表现功能”。想想王玫和金星分别把《雷雨》改编成《雷和雨》与《海上探戈》，你就能理解邓一江做这类舞剧时的“老实”——他总是“怀揣敬畏之心向经典致敬”，从不以“另类”的阐释来标榜“个性”的独特，更不因超出观众的“理解”而告诫观众“不需看懂只需去感受”（如某些现代舞者的“故弄玄虚”）。

将话剧《雷雨》改为舞剧《情殇》，说明邓一江“开掘舞蹈动作叙事的表现功能”是紧扣人物的情感脉络来进行的。所以他在舞剧《夕照》中，步“断桥”而说“结缘”，处“端阳”而言“惊变”，去“盗草”而谈“救夫”，漫“金山”而讲“情断”……我注意到，《夕照》二幕《惊变》中许仙执著地要白娘子饮酒的细节，颇类《情殇》中周朴园要黎漪喝药的“执著”……当然这只是“细节”外观上的相类；而用相类的“细节”揭示不同的人物关系乃至人物性格，正体现出邓一江对“舞蹈动作叙事的表现功能”的开掘。想到这一点，我就会不自觉地在黎漪、周萍、四凤、周朴园四人关系的比照下来审视白娘子、许仙、小青和法海；这种比照让我们对“经典”会更加敬畏——因为由不同人物关系所决定的人物性格的特异性、或者说是不同人物性格所决定的人物关系的特殊性，是“经典”必然经历的阶段，那就是艺术创作的“典型化”和艺术作品的“典型性”。

这样我们就能理解，“敬畏经典”在我们舞剧改编名著的创作中，其实是尊重“典型”；而尊重“典型”并实现“典型”塑造的语码转换，才能有效地“开掘舞蹈动作叙事的表现功能”。据说也有个别曲解者，把许仙涂抹成朝思白娘子，暮念小青的人物，认为这是男人的“天性”；但其实，对黎漪始乱终弃的周萍，也不能用“天性”来解释他对四凤的移情别恋。至于更有甚者说法海对白娘子别有用心、说周朴园对黎漪出于“性无能”的恐惧，那更是让人看到了言说者自己的心疾。可以说，正是由于“敬畏经典”并“尊重典型”，邓一江才使白娘子、许仙的双人舞从根本上区别于黎漪、周萍的双人舞；也使得白娘子、许仙、小青的三人舞从根本上迥异于黎漪、周萍和四凤的三人舞。这是舞剧《夕照》作为“这一个”舞剧典型的根本所在——这便是尊重人物性格的“典型性”。

对于邓一江而言，他可以在“敬畏经典”的前提下（也可视为一种“站在巨人的肩膀上”）去“开掘舞蹈动作的叙事功能”；但对于北京戏曲艺术职业学院而言，重要的是利用剧目实践活动，推动和检验教材建设。我记得邓一江在创作舞剧《情殇》时，承担叙事功能的舞蹈动作比较“直白”也比较“直截了当”；舞剧《夕照》的舞蹈动作，是以比较有“韵味”且“有滋有味”的方式来实现叙事功能。事实上，当下“中国古典舞”学科建设中某些学人纠缠于何为“古”、何为“典”之时，恰恰忘记了（或者根本就不曾认识）这个学科当代建设的初衷，是建构一种具有中华民族风范的、具有极大叙事功能的舞剧语言。从上世纪50年代的《宝莲灯》、《小刀会》、《鱼美人》到70年代末以来的《文成公主》、《奔月》、《凤鸣岐山》，我们由戏曲舞蹈发出的“当代中国古典舞”建设一直在做着不懈的努力。

当然，在当代中国民族舞剧的成功探索中，也有《丝路花雨》、《铜雀伎》这样的舞剧引导了所谓“敦煌

舞”“汉唐舞”的复活乃至复兴。如同审慎的业内学者而言，这种“复活”从本质上而言只是当代舞蹈家“个性”意义上的“再创造”，它们只具有“风格”拓展的意义，只是“当代中国古典舞”基本体能训练意义上的“风格”拓展。我在此需要补充的是，无论是“敦煌舞”还是“汉唐舞”，如果在保持“风格”的前提下拓展“叙事功能”，还有很长的路要走。既以相当成功的《丝路花雨》和《铜雀伎》而言，为了展示“敦煌舞”和“汉唐舞”的风格，都不得不把女首席定位为舞女或舞伎，以便能展示“反弹琵琶舞”（英娘）和“盘鼓舞”（郑飞蓬）的精彩。这种风格的“精彩”在于以放弃“叙事功能”的“纯粹舞蹈”为前提；而舞剧其他人物的舞蹈动作以及整体的叙事功能，仍然不能不依托源自于戏曲舞蹈的“当代中国古典舞”，甚至也不排除直接重返“戏曲舞蹈”汲取营养。

这样说，我们就能明白，“当代中国古典舞”的学科建设，从强化“舞蹈表意”乃至“舞剧叙事”的功能来考虑，那种复活古代的某个“造像”，粘贴历史的某种“文化”实乃“一叶障目不见泰山”。当然，这并非说我们都要好高骛远、大而无当地去追寻“屠龙”之术，但确实应树立“雕龙”的“文心”——借助“当代中国古典舞”的既有成果来开掘其“动作叙事的表现功能”。我很同意刘炯院长用“戏曲舞蹈”来“反哺当代中国古典舞”的主张，虽然他没有说明以何“反哺”、如何“反哺”；但他力主创排舞剧的做法已然体现出强化“动作叙事”的主张。对照当下舞蹈教育界要求“中国古典舞”改弦易张的某些主张——比如认为“戏曲舞蹈”是中华文化自“汉唐气象”以降的已然式微的舞蹈形态，非“汉唐”无以谈“古典”，这其实远没看到“戏曲舞蹈”动作叙事功能的极大增强和舞蹈审美风范的系统完善。“当代中国古典舞”主要创建者之一的唐满城，曾在《对戏曲舞蹈的再认识》（载《舞剧论丛》1981年第1期）一文中说：分析“戏曲中被公认为最富于舞蹈性的节目如《挑滑车》、《林冲夜奔》、《小放牛》、《秋江》、《三岔口》、《拾玉镯》、《盗仙草》、《闹天官》、《贵妃醉酒》、《昭君出塞》、《霸王别姬》等，很明显看出所有的舞蹈都是由两个主要因素构成的：一是人物的身份决定了舞蹈的基调，二是唱词的内容决定了舞蹈的动作、组合的结构……几乎所有舞蹈都是在人物形象高度典型化之上具有比拟性、解说性”。这其实意味着，“戏曲舞蹈”对我们“开掘舞蹈动作叙事的表现功能”是极具现实性和启示性的。

我不知道刘炯院长高举的“用戏曲舞蹈反哺当代中国古典舞”大旗与邓一江总导演主张的“开掘舞蹈动作叙事的表现功能”是否具有内在的关联性，但我认为二者对于当代中国的舞蹈文化建設都是具有积极意义，并且都是具有关键意义的。我们现在都在说要“讲好中国故事”，这个“讲好”的一个重要前提就是选择中国“好故事”并且怀揣“敬畏心”；接下来就是“用什么讲”和“如何讲”。如果说，刘炯院长的“用戏曲舞蹈反哺当代中国古典舞”在申说“用什么讲”；那么邓一江总导演的“开掘舞蹈动作叙事的表现功能”则是在探索“如何讲”。一个显见的事实是，用动作风格比较纯粹的戏曲舞蹈来进行演述的舞剧《夕照》，你根本不会因对它动作风格的熟悉而感到陈旧，反而会惊叹于它那醇厚韵味在叙事功能的开掘中所生发的簇新意，会惊叹于这样一个“家喻户晓的故事”何以会带来“意味深长的舞”。记得戏曲界有“人捧戏、戏捧人”的“人戏互捧”之说，舞剧《夕照》给我们的启示是，我们的舞剧创作也会有“舞捧戏、戏捧舞”的“舞戏互捧”状况，一个“家喻户晓的故事”更有利于我们去创造“意味深长的舞”——它不是追求“纯粹风格”，而是开掘“表现功能”的产物。我由衷期待北京戏曲艺术职业学院能联手邓一江“二度梅开”，使戏曲舞蹈的“反哺功能”和动作叙事的“表现功能”更上层楼。

（作者系中国文艺评论家协会副主席，南京艺术学院舞蹈学院院长、博士生导师）