

舒巧舞剧创作评析
张莉著

舒巧舞剧创作评析

张莉著

图书在版编目(CIP)数据

舒巧舞剧创作评析 / 张莉著 - 上海: 上海音乐出版社,
2012.8

ISBN 978-7-80751-895-2

I. 舒… II. 张… III. 舞剧 - 艺术评论 - 中国 IV. J723

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 238415 号

书 名: 舒巧舞剧创作评析

著 者: 张 莉

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 黄惠民

封面设计: 王建纲

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 7 号 邮编: 200020

上海文艺出版(集团)有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

上海文艺音像电子出版社邮箱: editor_cd@smph.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 850×1168 1/32 印张: 7.75 字数: 107 千字

2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1-1,000 册

ISBN 978-7-80751-895-2/J · 819

定价: 38.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

舒巧舞剧创作评析

序

滕守尧

《舒巧舞剧创作评析》是年轻舞蹈评论家张莉的新著，这是一本较有理论水平的舞蹈学术著作。学术精神贵在质疑，特别是对前人的成果，敢于独树一帜提出自己的观点，这不仅要求评论者有独立的思考、敏锐的视角，而且需要有公正客观的态度以及不为世俗左右的意志。

书中不乏深入的思考和独到的见解，显示了作者超乎其年龄的洞察力，但也有部分论述尚有不足。可喜的是，作者没有止于就事论事，拘泥于舞蹈本身看问题，而是自觉地将舞蹈上升到与之相关联的哲学、美学、文化等诸多层面，把研究对象放在宏阔的文化背景之中进

行考察，使其对现象之剥离更为透彻而接近本质，对舞蹈的理解因拓展而富有新的内涵。

此书的特点，首先在于作者敢选择著名舞剧编导舒巧的创作成果进行评析，这一选择体现了年轻舞蹈评论家的理性与锐气的精神。其次是作者始终站在艺术的角度对名家的创作进行理性的思辨，不否认其优长，亦不掩饰其不足，这在当今舞蹈评论界是难能可贵的“唯真求实”的评论风气。

思想交锋、观念碰撞，这是学界的命脉。因此我们应当鼓励与扶植年轻舞蹈评论家撰写出更多的新著。

是为序。

舒巧（1933— ）舞剧编导。1974年任上海歌舞团业务副团长，1986年被聘任为香港市政局辖下之香港舞蹈团艺术总监，连任四届，1994年返沪。曾任第五、六届中国舞蹈家协会副主席、全国文联委员。现任中国舞蹈家协会顾问，香港演艺学院名誉院士，上海歌舞团名誉团长。

目 录

序

001 第一章 舒 巧舞剧创作概述

029 第二章 舒 巧舞剧创作评述

030 结缘舞蹈

034 舞剧《小刀会》

037 舞剧《奔月》

050 舞剧《画皮》

062 舞剧《玉卿嫂》

073 舞剧《岳飞》

082 舞剧《胭脂扣》

091 舞剧《红雪》

103 舞剧《三毛》

113 舞剧《青春祭》

125 第三章 舒 巧舞剧创作理念

126 舞剧观

129 舞剧的选题与剧本

132 舞剧的情节与细节

135 舞剧的语言与结构

140 舞段与编舞技法

147 舞剧音乐

153 第四章 舒 巧舞剧创作优长与局限

154 舒 巧舞剧创作的优长

166 舒 巧舞剧创作的局限

181 附 文 舞蹈创作生态的现状与批评

223 跋

第一章 | 舒巧舞剧创作概述

中国舞剧艺术萌芽于20世纪30年代，“新舞蹈艺术”的开拓者吴晓邦于1939年创作的三幕舞剧《罂粟花》，标志着独立形态的中国舞剧登上近代剧场艺术的舞台。中国舞剧艺术的发展则在新中国成立以后，1950年舞剧《和平鸽》的上演，标志着新中国舞剧艺术事业正式起步。而在西方，1581年上演于法国的《皇后喜剧芭蕾》被国际舞蹈史学家公认为世界第一部芭蕾舞剧。显然，我国舞剧艺术发展“先天”落后的态势，使得创始初期的中国舞剧在套用民族传统戏曲模式的同时，还要借鉴西方已有的经验，而当时主要以借鉴苏联舞剧创作经验为主。

1957年舞剧《宝莲灯》（李仲林、黄伯寿编导）在北京首演成为我国民族舞剧探索的阶段性的成果，这是以查普林为代表的前苏联舞剧理论和以李少春为代表的中国戏曲实践相结合的产物。不久，同为当时舞剧创作重地的上海，于1959年推出舞剧《小刀会》（张拓编剧，白水、李仲林、舒巧、李群编导）。其中，白水、李仲林、李群均毕业于前苏联专家查普林执教的我国第一个

舞蹈编导培训班。由于创作理念的一脉相承，因而，舞蹈界通常将《小刀会》视作《宝莲灯》的延伸。时年26岁的舒巧，是该剧主演并参与创作，饰演了使她声名鹊起的女主角“周秀英”，同时，她为该舞剧创作的舞段《弓舞》因“舞姿矫健、动作流畅、构图清晰、风格独特”，1960年在芬兰赫尔辛基第八届世界青年联欢节比赛中获金质奖。此时的舒巧虽然受过即兴编舞的训练，有过创作舞蹈小品的经验，但对舞蹈创作处于浅表的感性认知阶段，对舞剧创作也未形成自觉深入的思考，这种状况直到她走上职业编导之路才开始发生变化。

由最初做演员时期参与编舞到后来走上专业编导道路，是艺术人生的延展也是兴趣使然。舒巧认为编舞可以表达自己的想法，不像演员处于较为被动的地位，如同她热爱文学一样，无论是把玩文字语言还是雕琢舞蹈语言都能给她带来创造与表达的新鲜和快乐。舞剧《小刀会》上演后的第二年，舒巧作为主要编舞参与创作了舞剧《后羿与嫦娥》，这部在“文革”期间被打成“大毒草”并因此把舒巧送进“牛棚”的舞剧，在“文革”

后的1979年获得戏剧性的“翻身”，上级指令其复排以配合拨乱反正。在新时期的召唤下，舒巧与李仲林等编导共同合作，再次把“后羿与嫦娥”的故事搬上舞台，但这一次是对1960年创作的舞剧《后羿与嫦娥》从内到外的全面革新，剧名也改为《奔月》。

对舒巧而言，《奔月》是她创作道路上的一个分水岭，标志着其专业编舞生涯的开始。对当时的舞蹈界而言，《奔月》有别于传统的艺术创新，是一次不小的冲击：舒巧突破了以往舞剧创作语言程式化、人物类型化的局限，提倡从人物性格和生活环境的真实性出发进行创作；并提出了“动作元素分解、变形、重组”的编舞原则，从生活动态以及中国传统舞蹈、芭蕾、现代舞中提炼语言，拓展了舞蹈表现和塑造人物的能力。《奔月》上演后在舞蹈界引起了较大的反响，有人认为这是民族舞剧一次大胆的尝试与革新，也有人认为这是对民族舞剧的背离。在“文革”遗害尚未消散殆尽的年代，甚至给舒巧扣上“资产阶级自由化”的帽子。但残冬的寒冷毕竟是强弩之末，艺术的批评与争论不再政治化地

“上纲上线”，也不会让“革命”捆住艺术家的手脚。相反，来自某些方面的否定激起了舒巧对舞剧创作深入地思考，也更加坚定了自己以“表现人物、开掘内心”为核心的舞剧创作观念，在其后的创作中，我们都能从中发现她在舞剧《奔月》时埋下的这颗种子。《奔月》后，坚持自己创作理念的舒巧与李仲林分道扬镳寻找新的合作者，后来与她合作过的编导有应萼定、梁国城、华超、曹诚渊、黄蕾，都是年龄上比她小的年轻生力军。舞蹈界有学者称舒巧为“现代风格的中国舞剧的领军人物”，她和志同道合者在这条“新路”上的创作被称为“现代风格的中国舞剧”或“中国现代舞剧”。

对“开掘人物内心”更加明晰地探索，当属舞剧《玉卿嫂》的创作，“这部舞剧所体现的舒巧的创作追求，最重要的便是用‘直描双人舞’来刻画舞剧人物的性格，并且适时地将人物内心的活动外化为可以直观的形象。”¹1985年，舒巧应香港舞蹈团二度邀请，与应萼定共同创作了舞剧《玉卿嫂》，面对舞蹈界再次掀起的

1. 于平：《中国现当代舞剧发展史》，人民音乐出版社2004年9月版P181。

“民族舞剧”之争，舒、应二人联合在《文汇报》发表质疑“民族舞剧”的文章，明确主张舞剧的舞蹈动作要从人物性格出发，而不是从历史舞蹈出发，这种主张影响了80年代现代风格的中国舞剧创作。《玉卿嫂》标志着舒巧舞剧创作开始走向成熟。在这样一个关键时期，舒巧于1986年接受香港市政局聘请，担任香港舞蹈团艺术总监，连任四届八年，在机遇与挑战并存的环境里，创作了舞剧《岳飞》、《黄土地》、《日月恋》、《达赖六世情诗》、《胭脂扣》、《红雪》、《停车暂借问》以及诸多舞蹈作品，将当时资质尚浅的香港舞蹈团带入一个全新的、令人关注的境地，同时，这段时期也成为她舞剧创作生涯中的高产期。作为其创作理念的延续，这些舞剧无一例外地叩问一个“情”字，而且，随着年龄与阅历的增长，其作品透露出的情感厚度和思考深度也与日俱增，渐渐由塑造和书写作品中的人物转而为寄托和抒发创作主体的情怀，也就是把对作品人物的忠实转化为对创作者自我的忠实，从而使人物塑造具有了承载创作者情思的符号意义。因此，舒巧认为舞剧写

人有三个层面：一是记者采访式的客观陈述；二是介于客观陈述与主观表达的中间状态；三是以客体为载体表达编导的主观意志。沿着这样一条道路，舒巧的舞剧从《奔月》、《画皮》，到舞剧《玉卿嫂》、《岳飞》，再到舞剧《红雪》、《三毛》、《青春祭》等，由写事件、写人物，上升为写自己的内心世界。与此相适应的，舞剧语言、结构等创作手法也不断丰富与完善。

舒巧在香港舞蹈团任艺术总监近八年的时间里，以创作带动舞团发展，平均每年新创一部大型舞剧，相对自由独立的创作环境，使这一时期成为她创作的高产期。1994年卸任后，短暂折回上海的她再度赴港，受邀担任香港城市当代舞蹈团客席编导，1995年与该团的创建者曹诚渊共同创作了现代舞剧《三毛》，完成了她舞剧结构上的又一次突破。有学者形象地将《三毛》的舞剧结构称为“扇形结构”，一种类似于散文的舞剧结构。与其前期创作相比较，这里的舞剧叙事与故事的完整性已不居于主要地位，甚至舞与不舞也已不重要，而是着重于意境的营造和意绪的表达。意绪是编导“情意

结”的释放，是编导与人物心灵碰撞出的交响乐章，而意境则是对意绪的渲染，体现创作者的主体情绪状态。正是由于创作者着眼点从具体的事到写意的情的转变，才有了舞剧结构的自由和简约。如，《三毛》的结构“陈平——三毛；陈平；三毛——陈平”，寥寥十个字点出“三毛”在名人伪饰的我还是真实普通的我两种身份之间的内心挣扎。

舞剧《三毛》创作后的1997年，舒巧接受中国歌剧舞剧院的邀请，创作了她的封箱之作——舞剧《青春祭——为了忘却的纪念》，在结构上继续着《三毛》以来的探索，仅以“生命—爱情—自由”词序的不同排列提炼出舞剧思想的骨架，使结构对应主题的表达更为直接。如果说舒巧借“三毛”在现实世界与自我世界之间的挣扎表达了她对现实世界真实性与意义性的怀疑，那么《青春祭》则借“真姑娘”对“殷夫”的爱与怀念表达了舒巧的理想主义情怀和对革命信仰的缅怀，从而批判和否定现实。

纵观舒巧舞剧创作历程，按照创作理念的不同，大

致可以分为三个阶段：

一、动作派生型舞剧阶段。这一阶段从舒巧参与《小刀会》创作起到《奔月》诞生之前，背景处于我国舞剧初建时期。以《小刀会》、《鱼美人》为代表的舞剧成果是当时民族舞剧创作的两大模式，赞同《鱼美人》者，认为《小刀会》是歌剧加开打，少有好看的舞段，是“剧”而不是舞剧；青睐《小刀会》者，则认为《鱼美人》是舞蹈大串演，故事老套而缺乏戏剧性，是“舞”也不是舞剧。但实际上，两者之间关于舞剧究竟“重剧”还是“重舞”的偏执与争论，现在审视之恰恰是我国舞剧思维处于幼年阶段的表现。由于对舞蹈即“手舞足蹈”的浅表理解，导致舞剧语言无法脱离“模仿”的局限，包括对生活动态的模仿和对程式舞蹈动作的模仿。因而，舞剧的舞蹈性与戏剧性简单地体现为舞蹈场面加哑剧场面的叠加，只不过偏重戏剧的《小刀会》多是哑剧加开打，偏重舞蹈的《鱼美人》则穷于展示性舞段的罗列。在这场争论中，“很长一段时间，我赞成‘舞剧以舞为主’。但我所谓的‘以舞为主’、