

新时期中国“新舞蹈”史述

——中国现代舞与现代中国舞运演的阅读笔记

于平 / 编著

4J1044

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

新时期中国“新舞蹈”史述

——中国现代舞与现代中国舞运演的阅读笔记

于平 / 编著

图书在版编目 (CIP) 数据

新时期中国“新舞蹈”史述 / 于平编著 - 上海: 上海音乐出版社, 2016.9

ISBN 978-7-5523-1141-9

I. 新… II. 于… III. 现代舞蹈 - 研究 - 中国 IV. J722.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 159911 号

书 名: 新时期中国“新舞蹈”史述

编 著: 于 平

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 黄惠民 云昊泓 (助理编辑)

封面设计: 薛文卿

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787×1092 1/18 印张: $15\frac{2}{3}$ 字数: 280 千字

2016 年 9 月第 1 版 2016 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-1141-9/J · 1044

定价: 58.00 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

绪 论

《新时期中国“新舞蹈”史述》是一部教学用书。确切地说,它的写作是从舞蹈学高等教育的教材建设来落笔的。强调本书是一部“教材”,首先就意味着它所追求的主要不是作者原创了多少、以及何种“新论”,而是如何在这个许多人亲历的“新时期”中,勾勒出一段比较客观且又比较清晰的“正论”。这里所说的“正论”,首先是目标正确——遵循新时期中国新文化建设的方向;其次是道路正确——梳理新时期中国“新舞蹈”发展的轨迹;第三是方法正确——我们在这部教材的写作中所采用的方法可称为“自述法”,也即让经过正确选择的相关史料“自我陈述”。那么“作者”的任务是什么呢?一是相关史料的充分占有;二是既有史料的正确选择;三是被选择史料的精心剪裁;四是被剪裁史料的关联排列;五是对关联呈现的精当评述。于是,我们便有了这样一部比较客观、比较清晰的《新时期中国“新舞蹈”史述》。

对于这种称为“自述法”的“当代舞蹈史”写作,我们特别在书名的副标题予以提示,即“中国现代舞与现代中国舞运演的阅读笔记”。这本“史述”作为文字呈现,所谓“阅读笔记”可以理解为对这一时期舞蹈论文的“文字阅读”。但其实,笔者对于新时期的中国舞蹈,不仅是耳闻目睹,而且在很大程度上是亲历亲为的——写过与之相关的大量舞论和舞评。有没有这个“亲历亲为”,对于这部“阅读笔记”的价值判断是至关重要的。可能会有读者心存疑虑:既然曾经“亲历亲为”,何不也“亲历亲为”地写出“史述”呢?首要的、并且是最重要的原因是为了保持“史述”的“客观性”。因为无“客观”就无“公正”,无“公正”就不“科学”,不科学的“史”只能称“野史”——对“史”的认知及其陈述不能搞“一千个读者有一千个哈姆雷特”!在笔者看来,以“阅读笔记”作为“史述”来呈现,是一种“集思广益”的“亲历亲为”,也是一种“群策群力”的“亲历亲为”!

这样说,会涉及一个与之相关的问题,即当下那些由个人著述或由某些著名学者主编的“当代舞蹈史”缺少“客观性”吗?不能否认,我们的确有这样或那样的“当代舞蹈史”(故隐其名),笔者本人也在2004年出版过一部《中国现当代舞剧发展史》。平心而论,先不去追究这些“史”的“客观性”到底如何;不少“当代舞蹈史”各篇章构成的“关联性”都是大有问题的。记得德国艺术史学家恩斯特·格罗塞于1894年发表《艺术的起源》就指出:“艺术史的事实如果不是按照逻辑的关联组织起来,那就不成其为科学。”在一些由著名学者担纲主编、网罗众多写手编撰的“当代舞蹈史”中,不仅篇章的组织(这是舞蹈史内容的逻辑呈现)缺乏“逻辑关联”,而且叙述的风格也显得支离破碎——众多写手的联合撰写呈现为“碎片化”,而难以实现“客观性”。即便在个人著述的“当代舞蹈史”,比如笔者所著《中国现当代舞剧发展史》中,作为“舞蹈史”科学性的“逻辑关联”也会随“时过境迁”而“丝连藕断”——也就是说,如果在十余年后的今天重写《中国现当代舞剧发展史》(笔者也确实在做“重写”的准备),促成笔者“重写”的动力是在史迹的延展和史料的丰富中呈现了新的“逻辑关联”。

这就是说,想提供一部具有客观性的“当代舞蹈史”,目的是为了使其具有“科学性”;而“当代舞蹈史”(“古代舞蹈史”其实也一样)的科学性又突出表现在是否呈现出“逻辑关联”。笔者上述“重写”的想法其实说明,“当代舞蹈史”的客观性之所以难以保证,著述者主观性太强只是一个方面,另一个方面是因其离著述对象太近或所述对象的时段太短,而难以把握其“逻辑关联”。这时,会再度想起常被人挂在口头的“一切历史都是当代史”(克罗齐语)。它的意义在于每个历史学家的“当代”都可能发现此前“历史”的新的“逻辑关联”。不过这样说并非意味着“历史”可以由历史学家来任意结构,因为他对“逻辑关联”的“新发现”也需接受“客观性”的评价——而评价的“客观性”的主要参照,仍然是我们对“历史”进行研究的史料。

或许可以说,这部《新时期中国“新舞蹈”史述》的著述,在很大程度上是由“史料”编撰而成的。之所以这样著述,是基于这样几点考虑:第一,新时期中国“新舞蹈”的历史首先是作品的呈现史,也就是说,这一时期的舞者能否载入史册,要拿作品说话,拿作品的影响力说话。第二,既然要考虑作品的影响力,或者要关注有影响力的作品,那就要把对作品的接受,以及接受后的评价作为作品创作的完整构成。没有作品的舞者或作品影响力微弱

的舞者不可入列。第三,新时期中国“新舞蹈”的历史发展,在关注有影响力的作品同时,要关注它的创作者——这可能是通过创作者的代表作来关注,也可能是关注创作者系列作品的影响。第四,对于影响力较大的创作者,其作品之外的“创作谈”及更深层的理论思考,也是“史述”应关注的重要方面——这其中可见到创作者的艺术趣味及其时代烙印。第五,当然还必须深入阐发“时代烙印”,这包括“前新时期”的“新舞蹈”先驱者的影响和同一时期对欧美现代舞蹈思潮的传输。这种影响不仅确实存在,而且是影响新时期中国“新舞蹈”演进的正能量。第六,作为“新舞蹈”史述,重要的关注点是它对传统舞蹈的突破、转型、更新、发展。我们可以考虑不同时期不同人的不同提法——诸如新舞蹈、新现代舞、中国现代舞、中国现代派舞蹈、现代中国舞等等,但“史述”着眼于实践,以及对实践的经验梳理,拒绝“教条”的定义及其对鲜活实践的阉割。

呈现在读者面前的《新时期中国“新舞蹈”史述》,所撷取的史料都是当时作品感受的真实流露,也都是当时作品场景的真实写照,这是保证这部“史述”的“客观性”的基础。在这一基础上,我们对所撷取的史料删繁就简、取精用宏,尽可能保证客观性呈现的“清晰性”。进一步,我们主要依时序阐述,但格外重视在时序演进中的“逻辑关联”,借此以保证客观性呈现的“科学性”。“史述”划分为十二个单元,当然有相关“阶段性”的考虑,但同时也是为了教学的方便;此外,每一单元精选一篇“单元文选”,也是请读者关注历史演进中的代表性史料。在此,对“史述”所撷取全部史料的著述者表示由衷的谢意——感谢他们为舞蹈学高等教育学子们提供的智力支撑与智慧开启。

目 录

绪论

第一单元

- 001 / 一、从两种截然不同的看法谈起
- 002 / 二、“形象思维”的驰骋与“自由舞蹈”的拿来
- 004 / 三、李承祥“美国舞蹈”印象与吴晓邦心目中的“现代舞蹈”
- 006 / 四、“新舞蹈”的天地是“现实主义舞蹈的广阔道路”
- 008 / 五、努力创作反映现代生活题材的舞蹈作品
- 009 / 六、《奔月》：不能让传统的程式来束缚住手脚

单元文选

- 012 / 吴晓邦：学习现代舞蹈的开端
——参加江口隆哉和官操子舞蹈讲习会前后

第二单元

- 020 / 七、涉嫌“现代舞”的舒巧与蒋华轩
- 021 / 八、在抽象的表现中穿插具体的生活细节
- 024 / 九、舞蹈应强调准确地对现实生活进行情感概括
- 025 / 十、跳舞的目的在于把感受到的东西具体化
- 027 / 十一、把生活的多样性表现在作品中
- 029 / 十二、从表现人物内心出发的创作道路

单元文选

032 / 赵景参:从表现人物内心出发到中国现代派舞蹈的复兴

第三单元

039 / 十三、将个人的真实经验用舞蹈形式表现出来

040 / 十四、现代舞的新生在于回复到群众艺术经验

042 / 十五、丰富的内心感情的表露是现代舞的灵魂

044 / 十六、使动作本身直接表现内容的《希望》

046 / 十七、极大地加强舞蹈结构的“程式感”

048 / 十八、使舞蹈语言统一在对人物情感的真切反映中

单元文选

051 / 李承祥:谈谈对现代舞的认识和借鉴

第四单元

059 / 十九、把外来的东西和自己民族的审美要求融会贯通

061 / 二十、把抽象的动作具象地化为情感的语言

063 / 二十一、情调是动作的原因而不是动作表现的结果

065 / 二十二、扩张舞蹈艺术的表现功能和魅力

068 / 二十三、代表“新舞蹈”时代高度的苏时进

070 / 二十四、从舞蹈素材的风格模式中解放出来

单元文选

073 / 郭明达:现代舞蹈基训和创作问题漫谈

第五单元

082 / 二十五、“觅光”的曙色与“风帆”的启航

- 084 / 二十六、精粹的哑剧和性格化的舞蹈语言
- 086 / 二十七、吴晓邦先生刻骨铭心的教诲
- 089 / 二十八、舒巧提供了可资借鉴的普遍性经验
- 091 / 二十九、从情感变化的“内心动作”出发进行创作
- 094 / 三十、现代舞是独立人格创造出来的舞蹈

单元文选

- 098 / 张华:中国现代舞十年窥豹

第六单元

- 110 / 三十一、面对民族的深层心理构成建构“现代性”
- 112 / 三十二、将生命意蕴和先锋精神注入舞蹈机体的现代品位
- 115 / 三十三、从阮少铭的《命运》到范东凯的《长城》
- 117 / 三十四、对中国现代舞的含意不要狭隘理解
- 120 / 三十五、陈惠芬“灵化的热土”与黄蕾“重叠的空气”
- 123 / 三十六、坚持现代艺术为人民服务的发展方向

单元文选

- 126 / 杨美琦:中国特色
——广东实验现代舞团的创作根基

第七单元

- 130 / 三十七、现实生命情调与文化主题象征的重合
- 132 / 三十八、“现代中国人”目的地不详的出发旅程
- 134 / 三十九、剥离剧情去创造全新的舞剧时空
- 137 / 四十、接触刘凤学、林怀民和黎海宁
- 139 / 四十一、“现代舞”在中国舞蹈界的首次“圈地运动”
- 141 / 四十二、中国现代舞应有自己的独立见解与思考

单元文选

145 / 胡尔岩:我看舒巧的舞剧营造

第八单元

154 / 四十三、金星的《半梦》与沈伟《不眠的夜》

156 / 四十四、以现代思维观照民族心理和地域文化

158 / 四十五、“坚持吴晓邦”与“坚持现实主义的舞蹈”

160 / 四十六、认同《三毛》与“封箱”《青春祭》

163 / 四十七、碰触生活的底蕴与探求天地间奥义

165 / 四十八、“新舞蹈”亮相首届中国舞蹈“荷花奖”

单元文选

169 / 于平:关于舞蹈分类的若干思考

——从首届“荷花奖”总决赛谈起

第九单元

174 / 四十九、“当代舞”与“现代舞”分道扬镳

176 / 五十、《风灵》的“不定空间”与《梦白》的“非传统叙事”

179 / 五十一、着眼于现代舞与中国大文化传统的融合

181 / 五十二、王举的《关东女人》与应萼定的《澳门新娘》

184 / 五十三、面对“舞蹈新纪元”的差异化“期待视野”

186 / 五十四、中华文化传统及其时代感召已沁入我们骨髓

单元文选

189 / 菁鸾:在文化变革与开放中成长

——中国现代舞三十年

第十单元

- 196 / 五十五、从“看见河岸”到《天鹅湖记》
198 / 五十六、“红星”赵明、“红梅”杨威与“红云”陈惠芬
201 / 五十七、现代舞是创作的、进行时态的舞蹈
203 / 五十八、夫妻档：现代舞的“舞蹈生活”与“生活舞蹈”
205 / 五十九、高艳津子的“戏曲物什”与苗小龙的“水墨意象”
207 / 六十、邢亮的《尼金斯基》与金星的《海上探戈》

单元文选

- 210 / 刘春：独步东西，回归内省
——对话中国独立编舞

第十一单元

- 217 / 六十一、从鲁迅的《祝福》到苏童的《妻妾成群》
220 / 六十二、上芭的《花样年华》与广芭的《风雪夜归人》
222 / 六十三、王玫《洛神赋》的苟活与杨丽萍《孔雀》的本真
226 / 六十四、万素的“打破程式”与王媛媛的“抓住痛苦”
228 / 六十五、肖苏华“一红一白”玩“间离”
231 / 六十六、聚焦佟睿睿、王舸与杨笑阳的“现代中国舞”

单元文选

- 235 / 杨少莆：“中国芭蕾”什么样

第十二单元

- 242 / 六十七、闲舞人、歆舞界与亚彬的“朋友们”
244 / 六十八、万玛尖措的《香巴拉》与赵梁的《双下山》
248 / 六十九、中芭“创意工作坊”的“现代性”追求

251 / 七十、“雷动天下”还是“雷同天下”，这是个问题

254 / 七十一、对沈伟、林怀民要有“平常心”

257 / 七十二、“舞动无界”：让现代舞成为“现在的舞”

单元文选

261 / 王玫：舞动依然有界

第一单元

一、从两种截然不同的看法谈起

众所周知,1978 年底党的十一届三中全会召开之后,中国进入了思想解放和改革开放的新时期。也就是说,“新时期”至今已过而立之年了。我们当年未及而立之年的同行者,如今也已过耳顺之年了。“新时期”对于中国舞蹈的最大影响,无疑就包括吐故纳新、革故鼎新、推陈出新和集成创新;因此也可以说,舞蹈之“新”或曰“新舞蹈”是我国新时期舞蹈文化建设最重要的成果。在我看来,创造“新舞蹈”以表达“新经验”,是中国舞者在“新时期”的首要诉求。至于自命或者被指认为中国现代舞、现代中国舞、当代舞,抑或“新舞蹈”,无非都是一种另辟蹊径、独立门户的自我标榜。

20 世纪 80 年代,是中国“新舞蹈”(可以理解为“新时期”催生的、没有“新时期”就不会发生的“舞蹈”)发生、初生期。如何看待这一时期的文化生态及其舞蹈状态,我读到两种截然不同的看法。一种看法是:“从 1980 年到 1987 年,中国的现代舞就是在这种极具荒诞感的氛围里度过。在这 8 年里,不少年轻舞者通过报刊、电视、录像带和偶尔由地方文化机构主办的现代舞表演或者工作坊等,认识现代舞,并尝试编创和表演现代舞;只不过无一例外地,都是在一种被政府漠视和媒体冷淡的目光中,在社会里掀不起一点涟漪……”(曹诚渊《中国现代舞钩沉(四)》,载《舞蹈》杂志 2014 年第 11 期)。另一种看法是:“现代舞在中国最好的时候是 1980 年前后,那时的一个重要标志就是大家都搞现代舞,一批优秀的作品如《再见吧!妈妈》等纷纷产生于主流舞人。那时的现代舞并不是现代舞人的特权,而是所有人思想进步、艺术进取的标杆。但是,自 1988 年现代舞在‘文革’后再次进入中国,由于有了专业现代舞人……致大多数现代舞人形‘现代’之舞却不‘现代’,没有足够大的胸怀以融合文化、包容他人,反而因为自视过高、排斥异

己,并最终在主流舞蹈划出一个‘当代舞’的情况下被逼上绝路——被主流舞蹈彻底隔绝了”(王玫《舞动依然有界》,载《舞蹈》杂志 2010 年第 2 期)。两种看法的差异,除个人诉求及诉求实现的差异外,个人认识还存在信息不对称导致的体验差异。作为一路同行的旁观者,笔者觉得有义务将新时期中国“新舞蹈”演进的“阅读笔记”立此存照。

很显然,上述曹诚渊和王玫所表述的,是对所谓“中国现代舞”在“新时期”最初七八年间的“不同看法”。曹诚渊认为那些年间对于中国现代舞而言是“极具荒诞感的氛围”,并且这种“氛围”主要体现为“政府漠视和媒体冷漠的目光”;王玫则并不这样看,她恰恰认为那些年间是“现代舞在中国最好的时候”,说“最好”是因为“现代舞并不是现代舞人的特权”。其实那个时候,曹诚渊也刚刚在香港组建起他的“城市当代舞团”,说“极具荒诞感的氛围”或许是他隔岸眺望的一种感受;当他在《舞蹈》杂志(2014 年第 8 期起)开始连续发表《中国现代舞钩沉》之时,就把这种“感受”移植为所谓“中国现代舞”的体验。笔者注意到,在《中国现代舞钩沉(一)》(载《舞蹈》杂志 2014 年第 8 期)一文中,曹诚渊还提到吴晓邦是他“在中国发展现代舞的精神导师”。他固然可以这样说。但纵览吴晓邦先生 1979 年至 1988 年近 10 年间的“精神阐发”(文章),大概不会有人看出曹诚渊与之有何“精神”关联。恰恰相反,晓邦先生的主张倒似乎被王玫悟到了真谛,即“现代舞不是现代舞人的特权,而是所有人思想进步、艺术进取的标杆”。那些年间,王玫在北京舞蹈学院学习中国民间舞并留校任教,任教期间也不时发表一些“思想进步、艺术进取”的作品;1987 年她也成为广东舞蹈学校现代舞班的“现代舞者”,她所说的此后“专业现代舞人”有大多数“形‘现代’之舞却不‘现代’”,应当是十分真切的感觉。

二、“形象思维”的驰骋与“自由舞蹈”的拿来

其实,当年文艺界的“思想解放”(更明确些说是“涤荡文化专制主义”)是从讨论《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》开始的,是通过“诗要用形象思维”来强调文艺创作的规律,强调“在运用舞蹈形象思维的时候,主要应该从人的思想感情、精神风貌、胸襟抱负、理想,以及人的动态性的社会生活、人的行动等等方面去发挥创造力,创造具有生命力的光彩舞蹈形象”(叶林

《驰骋吧！舞蹈形象思维》，载《舞蹈》杂志 1978 年第 1 期）。通过“舞蹈形象思维”的强调来涤荡“文化专制主义”，具体指向是对“味同嚼蜡”的公式化、概念化作品说“不”。与之相关，我们的舞蹈家一方面强调深入生活，“根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进”（毛泽东语）；一方面倡导“拿来主义”，主张“没有拿来的，人不能自成为新人；没有拿来的，文艺不能自成为新文艺”（鲁迅语）。代表性的观点可参见陈翹、刘选亮《在生活的海洋里》（载《舞蹈》杂志 1978 年第 3 期）和叶宁《十八世纪欧洲舞剧革新家诺维尔》（载《舞蹈》杂志 1978 年第 4 期）。

很快，我们就“拿来”了伊莎多拉·邓肯。《舞蹈》杂志（双月刊）1978 年第 5 期由尚慧贞、尚家骧编译了《伊莎多拉·邓肯》。文中写道：“邓肯称她所独创的舞蹈为‘自由舞蹈’，以与正规芭蕾舞形式有别。她认为一切矫揉造作和陈套俗习都是与艺术创作不相容的，率真和自然才是艺术的真谛，为此要从儿童时代就训练孩子们‘与自然界一切美的事物和谐地融合在一起’……她理想中的‘将来的舞蹈’的表演者，必须是‘身体和灵魂成长得如此和谐，以至于灵魂的自然流露就成为身体的自发动作’。”文中还写道：“邓肯模仿希腊女神的形象，光着脚在大自然中自由地奔跑、跳跃和舞蹈，从而开创了自然形式的现代舞蹈……她认为，任何动作，只要它自然地、真诚地表现了深刻的感情，都属于舞蹈。她的这种自由动作的概念是后来的现代舞技巧概念的先驱……一切现代舞流派都饮水思源地感激邓肯，是她第一个打开大门，使舞蹈者们走出了芭蕾舞的禁宫回到大自然和生活中去；是她的艺术思想开辟了美国现代舞艺术创作的广阔天地。”尽管 20 世纪 30 年代我国就有《邓肯自传》的译本，但这篇译文无疑助推了新时期“新舞蹈”的创作理念——这种理念并非要认同某种现代舞的“技巧体系”，而是“回到大自然和生活中去”的“自由舞蹈”。

邓肯是舞蹈艺术的伟大变革者。她的“伟大”，首先就在于改变人们对以往舞蹈（特别是芭蕾）的观念，从而使舞蹈从僵死的形式和空洞无物的技巧中解放出来，使之真正成为表现心灵和精神的手段。在《邓肯自传》（朱立人译，上海文艺出版社 1985 年版）一书中，邓肯说：“我一直反对芭蕾舞剧，认为它是一种虚假荒唐的艺术……我茫然而紧张地坐在那里欣赏巴甫洛娃令人惊羡的绝技，她似乎是钢铁和橡皮制成的，美丽的面孔呈现出殉道者那样严肃的线条，练起来从来没有停过一刹那。这种训练的总趋势看起

来似乎是把身体的体操动作同心灵分离开来,而心灵只会因为这种严酷的肌肉训练感受到脱离肉体的痛苦。这一切同作为建立我的学派基础的那一套理论是完全背道而驰的。根据我的理论,身体要透明可见,成为表现心灵和精神的手段。”所谓“身体要透明可见”,也就是指身体的“体操动作”与“心灵”的合一。《邓肯论舞蹈艺术》(张本楠译,上海文艺出版社1985年版)中写道:“我日日夜夜在工作室里悉心探索,想得到一种舞蹈——这种舞蹈应该是人类精神以人体动作为媒介的神圣表现。我一连几个小时纹丝不动地站立着,双臂交叉在胸前,按住太阳神经丛……我不停地探索,终于发现了一切舞蹈动作的内在动力——这能源动力的触发点、产生各种动作变化的单一体以及编创舞蹈所必需的幻觉映像。从这样的发现中产生的理论,就是我建立新舞派的基础……我找到的是表现精神的原动力。这种原动力一旦进入身体的各部分,身体便会变得晶莹透彻,成为反映精神现象的对应力量。”实际上,邓肯之所以被称为“现代舞之母”,就在于她顺应自然的“自由舞蹈观”,在于她身心合一的“表现舞蹈观”,还在于她超越历史文明的“未来舞蹈观”。

三、李承祥“美国舞蹈”印象与吴晓邦心目中的“现代舞蹈”

也是在1978年,曾任中央芭蕾舞团团长的著名舞剧编导李承祥率团赴美演出,回国后发表了《对美国舞蹈的初步印象》(载《舞蹈》杂志1979年第1期)。“印象”一文介绍了玛莎·格雷姆的现代舞蹈,提到“格雷姆认为动作的发力点应在于背部和臀部,这些部位的运用便产生了‘收缩’和‘伸展’,她把这种状态加以夸张,让学生在呼气时急剧地收腹,吸气时拉平腹部并伸展腰椎,这一原理的延伸,便是促成无数扑倒和起立的动作,造成一种强烈的戏剧效果”。该文也介绍了抽象派舞蹈的理论和实践,提到“抽象派舞蹈的代表人物默斯·坎宁汉等主张舞蹈应该与戏剧分开,完全不要故事,甚至也完全不要‘内容’,只要各种‘动作’就可以了……他们追求动作的新奇和古怪,甚至故意违反自然习惯,做出使人惊吓的姿态……要求舞蹈演员把自己训练成一部‘舞蹈机械’”。李承祥并没有忘记介绍美国观众对“抽象派舞蹈”的不同看法,指出:“有人认为这才是‘纯粹舞蹈’,使舞蹈能摆脱其他艺术的羁绊而独立发展,也才能显示出舞蹈本身的美和价值;也有人则

持相反立场,认为抽象派舞蹈是集丑怪动作之大成,既无‘舞蹈’更无‘美感’……是为了逃避现实生活的矛盾而躲到‘抽象的世界’中去。”事实上,当时中国的舞蹈编导认可邓肯的“自由舞蹈”理念,主要是认为这可以帮助自己重回生活和自然获取“内在经验”的表现;他们并不认同“动作”有共同“发力点”,也不追随“纯粹舞蹈”的抽象表现。

在这样一个时代语境中,吴晓邦先生以一种特殊的方式发言了。他借“五四”运动60周年之际,发表了《“五四”运动和我的艺术生活》(载《舞蹈》杂志1979年第2期)。晓邦先生说:“‘五四’在中国革命史上有着划时代的意义。它对我一生的政治生活以及后来献身于艺术活动,都产生极为重要的影响。”他说:“我开始学习舞蹈是1928年后……当时欧洲现代舞蹈思想已经传到日本,新舞蹈艺术已经在日本舞台上成为独立的艺术。舞蹈已经不单纯是民间舞和芭蕾舞了,舞蹈家已经开始追求怎样去反映生活和表现生活了。1935年后,我把这种现代舞蹈引进到中国,我想通过这种新型的舞蹈形式去揭露反动统治的罪恶。新舞蹈是一种无声的语言、形象的语言,它能起到组织群众和鼓舞群众的作用,它会像暴风一样煽动人民群众的阵阵怒火,席卷阻碍中国走向科学和民主道路上的旧思想、旧信仰、旧风俗、旧习惯势力……”我们注意到,晓邦先生喜欢交替使用“现代舞蹈”和“新舞蹈”的概念。从文中两处交替使用的情况来看,“现代舞蹈”有“拿来主义”的意味,而“新舞蹈”则包含着“拿来”之后“本土化”的主张。

在伊莎多拉·邓肯“自由舞蹈”的理念被介绍后,李承祥在《对美国舞蹈的初步印象》中率先介绍了“格雷姆技巧”。应当说,李承祥对玛莎·格雷姆“现代舞蹈”和默斯·坎宁汉“抽象派舞蹈”的介绍是比较“本质”的。比如说到格雷姆,他写了这样一段:“当该团董事向我们介绍说‘她是一位革命的女性’时,她回答说:‘我不能说是革命的。我的舞蹈很多建立在芭蕾舞的基础上,我不愿意抛弃300年的经验(指芭蕾的传统)。但是我相信进入20世纪,现在所用的动作应该比以前更强烈。’”又比如说到默斯·坎宁汉,他写了这样一段:“抽象派舞蹈因反对‘故事’也反对‘表情’,舞者在表演时,面部毫无表情,每个人都像一部舞蹈机械……坎宁汉极力反对在设计舞蹈时涉及政治和心灵,他认为动作不应带含义。当有人反映他的舞蹈毫无意义并且难懂时,他回答说‘动作就是意义’。”很显然,吴晓邦并不是从“动作”层面来理解“现代舞”,无论它是否应当“更强烈”还是不应“带含义”。