

北京舞蹈学院艺术创作平台项目

Research on Cross - border Dance Creation
The adaptation of the works of art

跨界舞蹈创作研究

—— 艺术作品的舞蹈改编

吴海清 李 曼 安歌昕◎著



中国电影出版社

■ 北京舞蹈学院艺术创作平台项目

Research on Cross - border Dance Creation

The adaptation of the works of art

跨界舞蹈创作研究

—— 艺术作品的舞蹈改编

吴海清 李 曼 安歌昕◎著

CIP 中国电影出版社
2017 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

跨界舞蹈创作研究: 艺术作品的舞蹈改编 / 吴海清,
李曼, 安歌昕著. —北京: 中国电影出版社, 2016. 11
ISBN 978-7-106-04611-8

I. ①跨… II. ①吴…②李…③安… III. ①舞蹈创
作—研究 IV. ①J704

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第300446号

跨界舞蹈创作研究

——艺术作品的舞蹈改编

吴海清 李曼 安歌昕 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编100013

电话: 64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

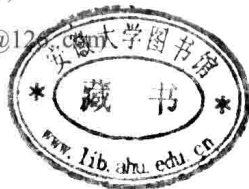
版 次 2017年8月第1版 2017年8月北京第1次印刷

规 格 开本/787×1092毫米 1/16

印张/23.75 字数/380千字

书 号 ISBN 978-7-106-04611-8/J·1921

定 价 58.00元



目录

导 论

// 001

一、舞蹈生产的创作化产生的原因 // 003

- (一) 具体社会向抽象社会转化: 舞蹈创作化产生的文化社会学 // 003
- (二) 艺术生产方式的变化: 舞蹈创作化产生的艺术学研究 // 007
- (三) 国家的现代性文化工程: 舞蹈创作化产生的政治经济学 // 013
- (四) 文化的民主化: 舞蹈创作化产生的文化政治学 // 036

二、舞蹈艺术改编其他文艺形式概述 // 051

- (一) 舞蹈艺术创作化导向的历史和表现 // 052
- (二) 舞蹈艺术创作化导向与文艺作品的舞蹈改编 // 073
- (三) 舞蹈改编其他文艺形式的概述及其问题 // 095

第一章

文学作品的舞蹈改编

// 117

一、文学与舞蹈关系概述 // 118

- (一) 文学作品与舞蹈的对话—共在关系 // 122
- (二) 舞蹈与文学作品的改编关系 // 125

二、文学作品舞蹈改编的历史 // 127

三、文学作品的舞蹈改编分析 // 132

- (一) 诗文的舞蹈改编 // 132
- (二) 小说的舞蹈改编 // 153

四、文学作品舞蹈改编的特点 // 180

第二章 戏剧作品的舞蹈改编 // 181

一、戏剧与舞蹈关系概述 // 182

- (一) 戏剧的概述 // 185
- (二) 戏剧与舞蹈的关系 // 186

二、戏剧作品的舞蹈改编 // 187

- (一) 莎士比亚戏剧作品的舞蹈改编 // 188
- (二) 曹禺戏剧作品的舞蹈改编 // 193
- (三) 《牡丹亭》的舞蹈改编 // 203
- (四) 《梁山伯与祝英台》的舞蹈改编 // 206
- (五) 《贵妃醉酒》的舞蹈改编 // 206

三、戏剧作品舞蹈改编的特点 // 208

第三章 影视作品的舞蹈改编 // 211

一、影视与舞蹈关系概述 // 212

- (一) 影视与舞蹈的共性 // 213
- (二) 影视与舞蹈的差异性 // 213
- (三) 影视作品舞蹈改编历史 // 215

二、影视作品的舞蹈改编 // 216

- (一) 电影作品的舞蹈改编 // 216
- (二) 电视剧作品的舞蹈改编 // 232

三、影视作品舞蹈改编的特点 // 238

第四章 音乐作品的舞蹈改编 // 241

一、音乐艺术与舞蹈关系的再认识 // 242

- (一) 音乐、舞蹈的概念 // 242
- (二) 音乐与舞蹈各要素的分析与比较 // 244

(三) 音乐与舞蹈之间的密切关系 // 248

(四) 音乐对舞蹈的作用 // 250

二、音乐与舞蹈的共性 // 251

(一) 音乐与舞蹈都是在时空中展开 // 251

(二) 音乐与舞蹈拥有共同的要素——节奏 // 255

(三) 音乐与舞蹈都要用直觉感受 // 257

三、音乐与舞蹈的差异性 // 258

(一) 音乐是听觉艺术, 舞蹈是视听艺术 // 258

(二) 音乐相对抽象, 舞蹈相对具象 // 259

(三) 音乐与舞蹈也有分歧 // 262

四、舞蹈改编音乐作品的历史 // 263

(一) 20世纪30年代——新中国成立前音乐作品的舞蹈改编 // 263

(二) 新中国成立后——“文革”前音乐作品的舞蹈改编 // 268

(三) 改革开放后音乐作品的舞蹈改编 // 274

五、音乐作品舞蹈改编的作品分析 // 280

(一) 《黄河》改编的系列舞蹈作品 // 280

(二) 《梁祝》改编的系列舞蹈作品 // 286

(三) 《二泉映月》改编的系列舞蹈作品 // 294

(四) 《春江花月夜》改编的系列舞蹈作品 // 306

六、音乐作品舞蹈改编的特点 // 310

(一) 将音乐转变为视觉交响乐 // 310

(二) 以音乐作品为蓝本, 编导对其进行富有个性的艺术创作 // 315

(三) 以音乐为背景烘托舞蹈作品的氛围 // 317

第五章 美术作品的舞蹈改编

// 319

一、美术与舞蹈的关系 // 320

(一) 美术的概念和分类 // 320

(二) 美术如何与舞蹈发生了联系 // 323

(三) 舞蹈与美术的联系 // 329

二、美术作品舞蹈改编的作品分析 // 335

(一)敦煌系列作品 // 335

(二)汉唐古典舞系列作品 // 350

(三)绘画作品的舞蹈改编 // 356

三、美术作品舞蹈改编的特点 // 361

(一)在忠实原作的基础上进行创造 // 361

(二)传神写照与意境的营造 // 363

(三)舞蹈在艺术处理上吸收了绘画的某些形式 // 367

参考资料 // 371

后 记 // 374

导论

为什么会出现舞蹈艺术普遍改编其他各种文艺作品的现象？这一现象是古已有之还是近代才大规模出现的？在我们讨论舞蹈艺术如何改编其他文艺作品之前，需要先探究这一问题。我们认为舞蹈艺术尽管在其原初时代、在其民间形态之中，存在着大量的舞蹈与诗歌、音乐等共存一体的现象，甚至在舞蹈艺术独立发展之后也还存在着舞蹈与音乐等艺术相依发展的现象，但在现代社会出现之前，舞蹈普遍地、大规模地改编其他文艺作品的现象并未成为趋势。换句话说，舞蹈改编其他文艺作品的现象是现代舞蹈史中才出现的趋势性、核心性现象。

之所以出现舞蹈艺术改编其他文艺作品的普遍现象，那是因为在现代舞蹈史上出现另一个重要现象，就是舞蹈创作在舞蹈领域占据着重要的地位。比较传统社会大多是无名氏们以集体性的、历时性的方式形成某些舞蹈作品，现代舞蹈作品大多是由具体创作者所创作，也会打上创作者的时代背景和个人特点。即使是民间舞蹈等强调传承性、本源性和恒定特点的舞蹈，在现代社会中也时常会打上创作者的名字。这些创作者也大多会运用民间舞蹈语汇去创作能表现自己所理解的生活与社会、自己所要表达的情感的作品以及自己所置身于其中的时代所提供的世界想象可能性或者以民间的传统的世界想象来介入当代世界之中，其所表现的内容以及由内容所要求的舞蹈语汇的特点和结构等，已经不同于在民间社会中长期传承的舞蹈了。如极为强调原生态民间舞的杨丽萍所推出《云南映象》《云南的响声》《藏迷》作品，虽然大多是其深入民间社会之

中,通过近乎客观的采风而整理出来的,而且表演中也尽量使用了民间舞者,但这些作品依然是创作性的作品。这些作品所表现出来的神秘原始的气质、辉煌壮观的场面、生机勃勃的生命力等,都不是其原生态时的什么特征,而是典型的现代人所理解和想象的原生态。现代舞蹈还有一个令人瞩目的现象,就是出现了诸多舞蹈流派,而流派则是以具有某些共同创作理念、具有类似内容和探索方向的舞蹈作品、具有明显不同于其他流派的舞蹈语汇等所构成的。换句话说,舞蹈流派的存在是以共同的、类似的舞蹈创作谱系构成的,其中强调的是舞蹈创作。再如《大河之舞》虽然生成于爱尔兰的民间舞蹈,但其不仅进行了现代化改造以传达爱尔兰人的历史记忆和独特民族文化认同,以唤起爱尔兰人的独立情感,而且在其全球传播过程中还进行了多种本土化创造,以适应艺术全球化和市场全球化的需要,从而更为有力地说明了传统舞蹈以创作形式而在现代社会中获得生存与发展空间。与此同时,在现代舞蹈专业设置和舞蹈跨时空传播中,编导等以舞蹈创作为核心的职业或活动,成为舞蹈发展的重要动力,也成为舞蹈分工和职业的重要标志之一。再者,现代舞蹈活动、现代舞蹈批评和舞蹈史,也会重视具有创造性的作品和舞蹈家,而独创性常常成为评价作品和舞蹈家的重要标准之一,现代舞蹈史因此变成了舞蹈家、舞蹈作品、舞蹈流派史。最后,也是最重要的,就是大多数现代舞蹈作品总是在反映一定的社会生活内容、总是在表达某种思想和情感、总是在体现某些舞蹈艺术观念等,这些都不是在自发状态中形成的,而是要求舞蹈家们在舞蹈与现实之间展开某些形式的认知、审美和实践关系,并通过舞蹈创作及其作品来干预现实、改变人们认知、表达现实和感知舞蹈甚至生活语言的封闭性等。这就意味着创作在舞蹈作品形成过程中的核心地位,或者说,如果没有舞蹈创作,就不会有舞蹈艺术本身的发展,也不会有舞蹈艺术同现实之间的对话关系。

我们可以通过两个事例来看看舞蹈作品的创作特性。我们知道当代中国舞蹈在很长时间中都具有突出的国家性。所谓舞蹈的国家性就是舞蹈要体现国家意志、塑造国家形象、唤起人们的国家认知与身份认同。于是,我们在《东方红》《中国革命之歌》《复兴之路》、2008年奥运会开幕式、历年的“春节联欢晚会”以及不少大型的国家文化庆典演出中,都可以看到蒙、汉、维、藏、朝鲜、傣等诸少数民族舞蹈同台演出。这些舞蹈虽然基本上没有改变本民族舞蹈语汇和风格等,还具有比较突出的民族的和传统的特点,但它们要表达人们生活幸福的感情,表达对国家的热爱,更重要的是当这些作品被放在民族团结和国家认同这一大的语境和整个大型演出的叙事结构之中时,这些传统作品已经不再是传统的

地方生活和部落情感的表达了,而是体现了多民族国家和睦团结、共同发展、相互平等以及人民幸福等国家形象,从而具有了新的历史内容和时代精神内核,也就成为创作性作品,而不再是传统舞蹈的简单延续了。另一个事例就是西方现代舞。这些作品的主流是个人化的表达,通过舞蹈探索人类生存的多重可能性空间与困境以及舞蹈语汇不断拆解与重构等,因此体现了舞蹈与现实、与舞蹈历史之间的多种疏离性的批判关系。而实现这种舞蹈探索和批判性关系的前提就是舞蹈家们要通过独特的创作,来改变舞蹈语汇、舞蹈语言的使用方式、舞蹈语言与日常语言之间的关系,从而改变整个舞蹈世界以及通过舞蹈语言、通过语言认知进入世界的方式。因此,尽管我们上面所举的两个事例一个是极端国家化的、一个是极端个人化的,一个是东方的、一个是西方的,但我们可以看到其中决定性因素就是:创作。正是因为有了创作这一创造性活动,舞蹈才可能传达国家意识形态或者表达个人的生存思考。

一、舞蹈生产的创作化产生的原因

创作为什么会成为现代舞蹈的重要现象呢?这一现象的出现基于四个非常重要的社会文化背景和舞蹈艺术自身发展的背景。

(一)具体社会向抽象社会转化:舞蹈创作化产生的文化社会学

艺术置身于其中的社会历史背景已经发生了巨大的变化。现代社会是从乡土社会向城市化会、从礼俗社会向大众化社会、从农业社会向工业社会转型变化的社会,传统社会由熟人构成,有共同的习惯与生活方式、乡规民约和道德约束,时空结构相对封闭和稳定,如同《共产党宣言》所说:“资产阶级在历史上曾经起过非常革命的作用。资产阶级在它已经取得了统治的地方把一切封建的、宗法的和田园般的关系都破坏了。它无情地斩断了把人们束缚于天然尊长的形形色色的封建羁绊,它使人和人之间除了赤裸裸的利害关系,除了冷酷无情的‘现金交易’,就再也没有任何别的联系了。它把宗教虔诚、骑士热忱、小市民伤感这些情感的神圣发作,淹没在利己主义打算的冰水之中。它把人的尊严变成了交换价值,用一种没有良心的贸易自由代替了无数特许的和挣得的自由。总而言之,它用公开的、无耻的、直接的、露骨的剥削代替了由宗教幻想和政治幻想掩盖着的剥削。资产阶级抹去了一切向来受人尊崇和令人敬畏的职业的神圣光环。它把医

生、律师、教士、诗人和学者变成了它出钱招雇的雇佣劳动者。资产阶级撕下了罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱，把这种关系变成了纯粹的金钱关系。资产阶级揭示了，在中世纪深受反动派称许的那种人力的野蛮使用，是以极端怠惰作为相应补充的。它第一个证明了，人的活动能够取得什么样的成就。它创造了完全不同于埃及金字塔、罗马水道和哥特式教堂的奇迹；它完成了完全不同于民族大迁徙和十字军征讨的远征。”^[1]

当社会发生马克思、恩格斯所描述的上述变化，当一切坚固的关系都在资本主义社会烟消云散，而变动性、流动性等成为社会 and 人们生存的主要方式，那些基于传统社会的文化也会因之而发生变化。这些变化最典型地体现在建立在地方性和传统生活之中的共同体记忆、神话或者宗教、仪式性文化活动和其他文化形式中，一方面会随着传统社会解体、人员的流动而失去存在的社会基础，从而逐渐瓦解甚至消失，另一方面也因为要满足流动的社会、市场的要求，随着人们生存方式和文化意义的变化而需要发生转变。换句话说，当资本主义把人们赶到陌生的城市、陌生的人群、不安全的社会之中时，任何以传统性、地方性为主的原生态文化形式都无法满足有着完全不同记忆的人们的意义需要、文化消费需要。因此，文化艺术通过创作形式，为这些陌生的人提供最大程度的共同性文化作品就应运而生，并成为必要。是“创作”而不是简单的地方性、传统性的文化“传承”才能满足现代社会中人们的文化需要。

当社会从相对固定的社会向广泛的流动性社会变化之时，就会彻底改变舞蹈生产活动的社会基础，推动舞蹈向创作导向发展。首先，在流动社会中，舞蹈如同其他一切社会存在一样，已经不能再通过传统的时间和地点的保护而固定不变了，舞蹈也需要在历史和空间中不断流动，并在此过程中发生改变。我们可以从舞蹈的空间旅行和景观舞蹈两者身上清晰地看到这种变化。所谓舞蹈的旅行既指一些舞蹈从一个空间到另一个空间的表演，因为空间和受众等方面的变化从而导致其艺术和意义方面的变化，也指舞蹈类型跨区域传播流动过程中的变化。就前者来说，一部舞蹈作品的跨时空传播已经是其生存与传播的基本形态，因而其改变也是不可避免的。如爱尔兰舞蹈《大河之舞》就因为这种流动性而需要通过创作形式来改变爱尔兰舞自身的传统特点，从而更好地适应全球观众的需要。《大河之舞》想要呈现爱尔兰人民激情、勇敢、善良、乐观的优秀品质，剧组并没有重新编写或者刻意打造一个故事，而是从爱尔兰历史文化中挖掘原汁原味的东西

[1] [德]马克思、恩格斯：《共产党宣言》，《马克思、恩格斯全集》，人民出版社1972年版，第67页。

进行呈现。一种是选取历史真实进行呈现,比如与大自然斗争、爱尔兰民族大迁移;另一种是从传说和寓言中选取故事:比如《大河之舞》中大量运用直线组成各种形状的调度。提到《大河之舞》,每个观众脑海里首先闪现的是一群演员,穿着统一的服装,站成一排,手臂相挽直排跳踢踏舞的画面。“直排就是《大河之舞》中的一个亮点,因为一种直线的东西会让人有一种直观的感觉,同时也给这个剧目注入了一种较为感性的魅力,不仅使演员焕发新的精神和活力,也给观众带来情感上的冲击。”而且《大河之舞》的直排还做到了首尾呼应。在《大河之舞》快结尾处再次用到这个直排时,观众的情绪被冲击,达到了一种疯狂的状态。“这种从‘内’到‘外’的感化方式,真正取得了一种以调度来煽动情感的作用。”此外,《大河之舞》中还出现了轴心状的舞台编排方式,演员随性地交换舞伴以及进行同心圆式的变幻和旋转,传递一种“团结”“向心力”的感觉,增强观众的情感体验。《大河之舞》的布景与剧情紧紧相扣,将剧情展现得淋漓尽致。全场都是采用日月星辰、河流山川、村庄等一个个具有鲜活生命气息的实在物质作为布景。这种布景将原生态的、优美安详的爱尔兰展现在观众面前,也许带着些许的异域风情,但是和我们的家乡一样,都有着同样的生命气质。这种原生态的布景将爱尔兰人民热爱自然、崇尚生命的精神表现得尽善尽美。而此时的观众更是在布景的提示下,不仅深深地读懂了演员所要表达的理想、内容,并且有一种身临其境、驰骋忘归的深刻的生命体验。为了适应文化传播和商业化操作,《大河之舞》在舞蹈风格上是进行了一定的转变的。传统的爱尔兰踢踏舞,舞者只有下半身的动作,上半身保持静止不动,面部表情严肃。可以说,这是一种相当严谨甚至有些沉闷的舞蹈,但《大河之舞》中的踢踏舞,已经完全颠覆了传统爱尔兰踢踏舞给我们的印象。在保留了传统舞蹈腿部动作的同时,《大河之舞》中可以看到演员手部动作的增加,而演员的表情也会随着剧情变化而更加丰富多彩。这样的踢踏舞,更符合大部分观众的欣赏口味,也更容易展示爱尔兰民族乐观、善良的民族文化,因此更容易得到良好的传播效果。

而就舞蹈类型的旅行而言,今天世界上所有的舞蹈几乎都处在这一旅行途中,芭蕾从欧洲旅行到俄国到世界,现代舞从欧美旅行到世界,印度和阿拉伯舞蹈随着移民而广泛地存在于欧洲等,由此带来了舞蹈需要创作来呼应新的现实生存环境。如当代中国现代舞主要是受到美国现代舞的舞蹈流派的影响。“二战”后,西方国家普遍处于失落情绪中,资本主义社会逐步走向消费主义,作为一种直面社会情绪、处于富裕社会和彻底的体制化社会中的美国现代舞,都在探索着如何回到个体真实存在和在个体的身体之中,找到真正解放性的力量,在身体的

自然中反思文化的异化。但当这些舞蹈流派通过中国现代舞学习者带到中国大陆和中国港、澳、台等地之后，这一艺术哲学追问则变成了更偏向于艺术政治学和艺术社会学之问。就台湾和大陆现代舞而言，其间自然有很多不同，但两者在开始出现与传播之时都置身于威权政治和文化保守主义兴起之中，现代舞本身所带有的批判精神和文化实践方式，决定了现代舞与主流文化之间的紧张关系，由此导致了两岸现代开始阶段就进入去政治化的文化政治中。一方面，将现代舞作为一种艺术形式和审美探索加以引进，尽可能局限在学习现代舞的艺术创造之中，从而表现出去政治化的特点，但这种去政治化因为其置身的历史和文化语境的高度政治化从而导致了现代舞的艺术性必然表现的新的舞蹈语言和世界想象的方式成为政治，挑战已有的关于世界、秩序、人、文化和艺术的规范，而成为政治性的艺术实践。另一方面，现代舞在两岸不断地切入到个体、女性、性别、边缘社会等议题之中，以艺术的方式提出了文化民主和社会民主的问题，从而表现为社会政治性的文化存在形式。很明显，当现代舞从美国走到台湾和大陆之后，在其旅途之中，因为以舞蹈创作方式回应自己所置身其中的社会而具有不同的主旨和意义。换句话说，现代舞在其流动性的旅途中要求舞蹈创作方式发生变化。

其次，为满足流动社会中的人群没有共同的社区性记忆和认同，舞蹈作品也会不断探索形式化、普遍化的表达方式和舞蹈语汇，以图唤起不同文化记忆人群的共同感和认同。人们常常责怪芭蕾舞、古典舞甚至民族民间舞越来越形式化，也经常责怪现代舞搞形式主义实验，使人们看不懂。这里固然有艺术探索可能出现的某些问题，但各种舞蹈艺术普遍出现形式化的艺术社会学原因则在于艺术已经置身在抽象的现代社会之中。这个社会中的人们因为流动性和置身于如同卡夫卡所描述的庞大的、体制性的结构之中而没有多少共同的、社区性的、自然形成的记忆和感受，因而舞蹈艺术如果还是以传统的社区性语言和文化方式来表现这一体制性社会及其中的个体存在，将必然失去存在的根基，而创作能适应这一形式化的、抽象的、体制化社会的舞蹈自然成为艺术家们自觉不自觉的道路。从传统中整理出舞蹈结构而放弃其生存体验成为民间舞面对流动性语境的尝试，以极端抽象化的人物形象和共同的故事来承载形式化舞蹈语言和抽象舞蹈结构成为古典舞和芭蕾舞回应变化社会和流动性人群的方式，而以语言不断实验来挑战舞蹈和人的抽象化则成为现代舞的自觉追求的，却又不断陷入新的抽象化之中的困境。无论哪种舞蹈的形式化，其共同的特点就是要以创作来适应现代社会的变化，而不能墨守成规。

(二) 艺术生产方式的变化：舞蹈创作化产生的艺术学研究

如果我们将艺术从其产生到传播、再到接受—阐释—反馈—实践的过程理解为艺术生产过程的话，那么就可以看到传统社会和现代社会的艺术生产在艺术创作方面的巨大差异。从某种意义上来说，传统社会的艺术生产除了那些以个人表达性为主的艺术形式之外，其他艺术形式的生产都以传统规范和导向为主，而现代社会则具有鲜明的创作导向。传统社会中的艺术生产大体上有三种方式。第一种是地方性、民间性的艺术生产。它由地方性的家族、社区、部落等组织进行，一般会在节日、收获之季、宗教祭祀、婚嫁喜丧以及其他具有象征性意义的时间，表演一些传统的剧目或者舞台艺术形式。这些作品一般是在一个熟人的社会结构中产生和发展的，自然会受到熟人社会的文化传统、共同记忆、价值偏好、社会结构、象征符号以及叙事习惯等方面的影响，以保证这些艺术作品能维护熟人社会的共同体、维护神灵与共同体之间良好的护佑关系、唤起人们的某种共同感、认可社会相对稳定而自然的结构关系等，因此这些作品大多是有相对固定的程式、类型、剧情和人物形象的，也是在某个地域长期表演和变化过程逐渐积累而成的，没有一个明确的创作者。而且出于尊重神灵或者祖先的需要，所表演的作品更是不能随意变动。所以，这种状况下的艺术生产基本上是植根于地方化、民间化、乡土化的土壤之中，植根在具体的、连续的、强大的、记忆性的传统之中，故其主流只能是遵循传统而不是以创作为基本生产方式。第二种是宫廷、贵族、教会等所组织或者资助的艺术生产。这类艺术生产或者是在一个相对固定的阶层之内进行，或者是在某一教区范围内进行，艺术生产者、资助者、接受者之间会有比较一致的价值和审美趣味，或者会有比较明确的、有效的意识形态控制。这类艺术生产固然要满足不同资助者的要求，因而具有某些创作的特点，也产生了不少著名的艺术家，但宫廷、贵族、教会关于秩序、等级、趣味、形式、道德、神圣性等方面的要求，会非常有力地规范艺术生产，从而规定了艺术生产者无法完全根据个性、创造力等方面进行自由地创作。另一方面，传统社会本身的保守性、文化交流和竞争的有限性、艺术生产者身份的相对边缘化、艺术生产工具的手工化、艺术生产资助阶层对艺术文化的强要求、艺术的礼仪化与程式化、艺术本身常常是作为炫耀性和宣传性的产品等，也决定了作为艺术生产方式之一的艺术创作只能在有限的、相对小的范围内进行，而不会成为普遍的艺术生产方式。这比较典型地体现在17世纪古典主义的艺术生产中。尽管古典主义艺术家们试图强调艺术生产的创作特性，但宫廷、贵族社会和法兰西学院等作为艺术

的资助者和规范者，以强大宰制性力量约束艺术家的创作，也造成这一时期的艺术生产倾向于传统而非创作。第三种为流动性的剧团所进行的艺术生产。传统社会中，这些剧团因其流动性而有可能超越某些地方性的限制，要为相对抽象的、广泛的人群提供艺术作品，从而为艺术创作提供了可能性基础，如清初李渔的剧团、莎士比亚的流动剧团等。这些剧团自然也有不少创作活动，甚至产生了李渔、莎士比亚这样伟大的创作性艺术家。但传统社会中的大多数剧团的艺术生产活动都是表演传统剧目，而不是艺术创作，而且艺术创作并不足以给剧团和艺术生产者带来充分的创作动力。同时，传统社会中剧团演出的受众大多数人在日常生活中既因为很少消费艺术从而可能形成相对简单而保守的艺术记忆，同时由于受众缺乏流动性而导致其艺术消费行为也常常具有神圣化、封闭性、节日化和仪式化等特点，故更加强调传统的剧目表演，再加上流动剧团置身于其中的生产与消费的文化环境具有传统稳定性特点；所以，即使传统社会不乏流动性剧团也不乏一定的创作性艺术生产，但其总体上还是重视传统剧目的表演而非创作导向。

但在现代社会中，以传统而非创作为核心的艺术生产方式既无法适应社会和文化发展的需要，也无法适应包括艺术生产方式在内的整个社会生产方式的变化，无法满足受众社会存在和文化消费方式的变化，艺术生产向创作导向转化成为必然。首先，现代社会中艺术的生产要素和生产流程等发生了重大的变化，结构性文化生产者与传播者的出现、工业化生产流程、文化生产的高度分工和专业化、规模化与标准化以及可复制性的文化艺术教育方式、文化生产消费空间的城市化和剧场化、文化生产的目的审美性与意识形态和消费主义特性交织在一起、文化接受者和消费者以多元文化身份介入到作品的理解阐释和使用之中等，共同构成了现代文化生产的复杂关系和过程。艺术生产要素和生产流程方面的一系列变化导致了传统的艺术生产方式不断式微，而推动了以创作主导的艺术生产方式的不断强化。其次，艺术生产的价值导向也转向了以“创作”为核心的价值评估。无论是康德的艺术天才论还是浪漫主义的自我表现论抑或是艺术典型论等，都是对艺术创作的张扬。这些理论或者是以艺术生产者的能力、创造性和个性化自我表达等为中心，强调艺术创作者独特的个性及其艺术实现，由此自然会强调艺术创作的价值而不是艺术传承的价值，或者要求艺术创作要能通过典型的人物形象真实反映不断变动的社会及其规律，要具有客观性，而现实又是具体的、变化的，即使是传统的艺术也要以某种变革或者对话的方式与现实产生实践性关系，这自然会导致艺术必须以创作的方式介入到现实的认识和变革之中。而现代主义和后现代主义艺术则更是要通过艺术实验的方式或者彻底地消解传统的方式

来从事艺术生产，其结果只能是不断地挑战艺术的成规和艺术的经典体系，而强调创作作为艺术生产方式革命的基本价值。再次，艺术生产的外部环境发生了根本变化：国家和市场成为艺术生产活动的主要组织者和支持者、艺术的国际交流愈加频繁、民族共同体建构对艺术提出新的要求、社会和文化领域中的个性和自由理念的传播、艺术与商品之间界限越来越模糊而导致的艺术进入到商品流通流域、比较统一的同质化的艺术管理机构和制度、艺术社会地位和社会价值的提高、美育教育作为人文教育的普及、现代艺术家的流动以及各种力量在艺术领域中的话语领导权的争夺与建构等，都要求将艺术创作作为艺术生产的主要活动，以满足各种意识形态、市场、管理机构等方面的要求。这里最典型地体现在市场对艺术创作的推动上。自从世界开启了现代性历史以来，国内甚至国际市场系统逐渐形成，社会财富快速积累，为艺术带来了五大结果：艺术生产越来越为市民而不是宫廷、贵族和教会服务，是资本或者国家财政投资而不是各种传统资助成为艺术生产的主要资金来源，艺术生产越来越成为一种职业化的活动而不单纯是审美活动，大量面向整个社会和市民的艺术场所出现并成为艺术传播的主要空间，受众因其市场性消费行为而通过选择、购买、解释、批判、抵制等各种艺术接受活动在整个艺术活动过程中的地位大大提高。这一切都要求艺术生长活动要以创作为核心，为市场推出新的作品或者对传统剧目进行新的创造。

这种艺术生产方式的变化也体现在舞蹈生产领域。传统的舞蹈基本以民间的、地方性的舞蹈和宫廷舞蹈两种生产形式为主。这两种生产形式中固然有一定的创作性因素存在，如古代社会在新王朝建立之时常常会制礼作乐以体现新王朝的合法性和气象，形成被统治者的认同。制礼作乐活动就包括创作新的歌舞以歌颂王朝祖先神的伟大、王朝创造者的伟绩、整个社会的一统与德行等，所谓《云门》《咸池》《九韶》《大夏》《大濩》《大武》等无疑是因此而创作的。故《礼记·乐记》云：“王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辩者其礼具。干戚之舞，非备乐也；孰亨而祀，非达礼也。五帝殊时，不相颂乐；三王异世，不相袭礼。乐极则忧，礼粗则偏矣！及夫敦乐而无忧、礼备而不偏者，其唯大圣乎！”但这种制礼作乐的舞蹈创作活动在各个朝代都有严格限制，并非舞蹈生产的常态形式，而且这些舞蹈一旦成为经典就需要保存下去，并具有神圣崇高的地位。《左传·襄公二十八年》记载：“吴公子札来聘，见叔孙穆子，说之，谓穆子曰，子其不得死乎，好善而不能择人，吾闻君子务在择人，吾子为鲁宗卿，而任其大政，不慎举，何以堪之，祸必及子，请观于周乐，使工为之歌《周南》《召南》，曰，美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣，为之歌《邶》《鄘》《卫》，

曰，美哉，渊乎，忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？为之歌《王》，曰，美哉！思而不惧，其周之东乎，为之歌《郑》，曰：‘美哉，其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎？’为之歌《齐》。曰：‘美哉，泱泱乎，大风也哉，表东海者，其大公乎，国未可量也。’为之歌《豳》，曰：‘美哉！荡乎，乐而不淫，其周公之东乎？’为之歌《秦》，曰：‘此之谓夏声，夫能夏，则大，大之至乎其周之旧也。’为之歌《魏》，曰：‘美哉，沍沍乎，大而婉，险而易，行以德辅，此则明主也。’为之歌《唐》。曰：‘思深哉，其有陶唐氏之遗民乎，不然，何忧之远也，非令德之后，谁能若是？’为之歌《陈》。曰：‘国无主，其能久乎。’自《邶》以下，无讥焉。为之歌《小雅》曰：‘美哉，思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎，犹有先王之遗民焉。’为之歌《大雅》，曰：‘广哉，熙熙乎，曲而有直体，其文王之德乎？’为之歌《颂》，曰：‘至矣哉，直而不倨，曲而不屈，迥而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。’见舞《象箏》《南龠》者，曰：‘美哉，犹有憾，见舞大武者，曰，美哉，周之盛也，其若此乎。’见舞《韶濩》者，曰：‘圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也。’见舞《大夏》者，曰：‘美哉，勤而不德，非禹其谁能修？’见舞《韶箏》者，曰：‘德至矣哉，大矣，如天之无不帙也，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑以加于此矣，观止矣。’”^[1]季札观乐所体现出来的关于歌舞规范性的观点表明了舞蹈传承和符合礼仪规范的重要性。当然，在宫廷或者贵族娱乐、狩猎或者其他一些活动中也会有一定的歌舞创作，孟子认可梁惠王喜欢新乐、魏文侯喜欢新乐等，都表明了创作性而非传承性的歌舞生产在传统社会中占有一定的地位和数量，但其地位则相对比较边缘，而且会遭遇到激烈的批评。子夏谈到古乐和新乐时就从歌舞与天下秩序、德行之间的密切联系，肯定了古乐，而对新乐持保留甚至批判的态度，他说：“‘今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武，治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下，此古乐之发也。今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止。及优侏儒獿杂子女，不知父子。乐终不可以语，不可以道古。此新乐之发也。今君之所问者乐也，所好者音也。夫乐者，与音相近而不同。’文侯曰：‘敢问何如？’子夏对曰：‘夫古者天地顺而四时当，民有德而五谷昌，疾疢不作而无妖祥，此之谓大当。然后圣人作，为父

[1] 杨伯峻编著：《春秋左氏传注（修订本）》，中华书局1981年版，第1161—1166页。