

北京舞蹈学院建校55周年教学科研成果系列丛书

肖苏华 著

Appreciation and Analysis
of Ballet Works

中外舞剧作品 分析与鉴赏

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

北京舞蹈学院建校55周年教学科研成果系列丛书

肖苏华 著

中外舞剧作品 分析与鉴赏

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目(CIP)数据

中外舞剧作品分析与鉴赏 / 肖苏华著. —上海: 上海音乐出版社,
2009.10

ISBN 978-7-80751-553-1

I. 中… II. 肖… III. 舞剧—鉴赏—世界 IV. J733

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 172086 号

书名: 中外舞剧作品分析与鉴赏

著者: 肖苏华

出品人: 费维耀

责任编辑: 黄惠民

封面设计: 陆震伟

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 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

电子信箱: smphmail@163.com

印刷: 上海文艺大一印刷有限公司

开本: 787 × 1092 1/18 印张: 19.33 插页 2 图、文 348 面

2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1—3,000 册

ISBN 978-7-80751-553-1/J · 503

定价: 128.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与出版社联系

电 话: 021-64310542

序

在广州看完芭蕾舞剧《阳光下的石头》，与年过七十的肖苏华教授一起走出黄花岗剧院的大门，面对他那张几十年不变的脸庞上精神矍铄的眼睛，我脱口而说：“这是一部十七岁少年编创的神奇作品！”

今天，当这部《中外舞剧作品分析与鉴赏》书稿呈现在我的面前时，面对多年倾心于舞剧艺术创作和教学实践而最终给出的一个理论总结，我几乎无法用言语表达对这部书和它的作者的祝贺——我想不出一个恰当的词语来概括该书稿带给我的喜悦！原因有三：

其一，中国舞剧创作在近三十年来达到了一个惊人的数量。据舞蹈研究所所长罗斌统计：中国现代艺术学范畴里的舞剧创作已经有约 70 年历史，其中从 1939 年 2 月吴晓邦创作了第一部舞剧《罌粟花》到 1949 年间，共有 8 部舞剧问世。从 1949 年至 1979 年三十年间，共有 100 部舞剧诞生。随后，中国舞剧艺术创作呈现出“井喷”现象，1979~2009 年期间，当代中国共有 320 部舞剧出现，几乎达到了每年 10 部的惊人数量！

问题是，中国虽然已成了舞剧创作的数量大国，却并没有成为舞剧精品创作的高质量大国。究其原因，一个毋庸置疑的关键问题，是我们的舞剧理论研究相当滞后。在我不够全面的视野里，有关舞剧艺术的书不过寥寥几本，完全不能满足实际教学和理论辅导的需要。中国舞剧创作数目的“海量”与传世精品的“可怜”之间，需要一座巨大的桥梁——理性的总结和精辟的醒世箴言所搭建的桥梁。从这个意义上说，肖苏华教授的这部书稿，将为搭建一座中国舞剧创作实践与理性之间的桥梁做出实实在在的贡献。

其二，我认为，所谓的醒世箴言，并不一定是那种包医百病的灵丹妙方，那种妙方世上到底有没有，还需要打个问号。肖苏华教授的醒世箴言，是那种源自大

胆的创作实践而得来的真实体会,是那种仔细分析研判了全世界上百部舞剧精品之后得出的真知灼见,是那种分析了当代舞剧发展主要趋势之后所得出的真切认识。

例如,肖苏华教授旗帜鲜明地反对舞剧创作中的“美丽的废话”。他认为舞剧创作过程中,选材、立意、结构的工作分量最重,叫做“精神创作”,其他实践操作的部分称之为“物质创作”。舞蹈语言的编排即属于物质创作的部分。他指出,过去的舞剧理论常常把一部作品的成功系数分成若干比例,而多数把舞蹈语言的编排当作头等大事,认为语言的创作占有成功率的60%。通过大量的实践和分析,肖苏华教授把这一比例颠倒过来。他认为,一部舞剧的选材、立意、结构占70%,语言占30%,换句话说,精神创作阶段占70%,物质创作占30%。肖苏华教授提出,舞剧创作的成败、优劣的关键在于它的选材、立意和结构。否则,舞剧有可能成为一堆“漂亮的废话”!

我因为自己也参与了大量的舞蹈创作实践,对上述的话有特别深的体会,有强烈的认同。我发现有的时候,一部舞剧,甚至一个小小的单双三人舞作品,如果没有好的构思,没有好的点子,即使编排出好看的动作,观众也没有任何感动或共鸣,只是一些“漂亮的废话”。问题在于,当今中国舞蹈艺术创作领域,“漂亮的废话”似乎很是不少,很受追捧,甚至有的人沉迷其中而茫然不醒!为什么,因为“漂亮!”,所以有不少观众单单因为那动作世界的“花里胡哨”,所以也就原谅了编导者的糊涂,只当看了一场“西洋景”。殊不知,舞蹈是漂亮的,动作肢体的语言是漂亮的,舞蹈演员也是漂亮的,但是,仅有那外表的漂亮,是不足以穿透时空的。为何要穿透时空?用一位资深文化工作领导人的话说,艺术精品要具有“异时异地”依旧动人的力量。超越时代,超越地域甚至民族或国家,还能够打动人,才是真正的好作品。我们常常注意到,一个看上去不错的作品,绝对经不起看第二遍。看多了几次,就会寡淡无味了。我们所要求的传世经典,我们所要求的“精品意识”,都与这样的“花里胡哨”,与上述“漂亮的废话”是南辕北辙的。

什么是好的立意?肖苏华教授说:“不是人云亦云,也不是刻意求不同,而是忠实鲜明地呈现出自己最真实而独立的‘态度、观点’,只有这样才能真正做到有

自我表达又同时关照社会、现实、大众和人性。这也是立好‘意’的关键所在。”我以为,这番话点中了两个要害:第一是表达创作者真实的主观态度,第二是要关照现实社会和大众与人生。我很同意这样的观点。这既是对舞蹈创作规律的总结,也是对当今舞蹈创作中“说空话、瞎忽悠、洒狗血”弊病所作的旗帜鲜明的针砭。他认为,立意,就是编导通过自己的作品要表达的最核心的思想和观点,或者要说的最关键的那句话。在舞剧的精神创作阶段中选材是前提,立意是核心。

再比如,肖苏华教授认为,舞剧创作结构是根本。选材、立意与结构三者中,结构是“重中之重,也是难中之难”。因为,即使有非常奇特而新颖的选材和立意,“倘若没有一个巧妙而合理的结构去支撑和体现,那也会功亏一篑、前功尽弃的。”我认为,这些话发自肺腑之言,切中了舞蹈舞剧创作的要害。为此,他为舞剧结构做了一个很有意思的、也很有时代感的比喻——结构就是剧中人物情感关系变化的网络系统。

当然,一部好的舞剧,必须拥有好的构思和结构。而所谓的“好构思”、“好结构”,也必须建立在舞剧艺术最重要特性的基础上。换句话说,一部最好看的文学名著,不一定可以改编成一部好的舞剧;动人的文学形象,不一定自然转换成动人的舞蹈形象。究其原因,还在于舞蹈有着自己非常独特的艺术个性。什么是这个“个性”?当然是舞蹈艺术建立在动作语言基础上的表现个性。

肖苏华教授认为,在编导者个人思想观点、社会历史背景、舞剧构思立意等环节里,应该把“形式感”当作主要的一个环节加以表述。对此,我深有同感。我所经历过的舞剧创作,寻找舞蹈语言等方面的“形式感”,的确是整个创作团队特别是舞蹈编导最最重要的任务。如《妈勒访天边》中对于怀孕妈妈的动作设计,《风中少林》中对于少林武术动作与舞蹈动作共同点的寻找,《玉鸟》中对于外表非常俊美而内心极其凶恶之角色的动机锤炼,都充分证明了动作艺术形式的重要性。肖苏华认为,寻找与舞剧构思、立意相匹配的、准确、贴切、奇特的形式“往往是很辛苦、很艰难、很折磨人的”,他把这种过程比喻为“求爱”的过程,说那是一种“实在能叫你茶饭不思,寝食难安,有时甚至以失败告终的”过程。我以为,这些话都是发自肺腑的,是无数心血的结晶。

其三,我在书中读到了一种艺术精神,字里行间闪耀着一位艺术高峰攀援者的深远境界。肖苏华教授的舞剧理论是很丰富的,涉及面很广,还有许多精彩之处,需要读者仔细斟酌,反复研读方能悟出其中的真谛。他说,一部优秀的舞剧应基本满足六个方面的评价标准:奇特而新颖的创意、巧妙而合理的结构、深刻而动听的音乐、精湛而独特的语言、生动而鲜明的形象、深邃而隐蔽的内涵。看到他的话,我深深感到震撼与振奋,因为,他为中国舞剧提出了一个相当高的标准!而他自己也在“被告”之列,这是一种真正艺术家才能有的舍生取义精神。

我认为,肖苏华教授研究舞剧的精神和他所下的功夫,都是非常值得敬佩的。而他本人的艺术实践,以及这本舞剧理论专著,也都应成为我们研究的对象。认真而仔细,执着而顽强,经岁月沧桑而“艺心”不老,童真未泯,是肖苏华教授的境界,也应该成为我们追随的榜样。

读过这部书稿,醒悟多多,感慨多多,是为序。

冯双白

2009. 10

前 言

舞剧创作理论新探

对古老的中华文明而言,舞剧也只不过是近 80 年来的“舶来品”,比起 1581 年在巴黎上演的第一部完整的芭蕾舞剧《皇后喜剧芭蕾》晚了近 3 个世纪。然而在新中国成立之后,特别是改革开放以来,我国已成为舞剧创作最多的国家。据不完全统计,至少有 400 余部。不过平心而论,能够称得上精品的却是凤毛麟角。究其原因,我认为主要有这样几个问题:

1. 与当代世界舞剧相比,我国舞剧观念相当滞后。
2. 舞剧创作理论的研究非常薄弱。
3. 舞剧评论由于种种原因还处在初级发展阶段。
4. 舞剧编导缺乏大胆探索、创新的精神。
5. 舞剧教学存在严重的缺失。

针对上述存在的问题,我们应当采取针对性的措施,而我个人认为,其中最紧迫的是要改变舞剧观念和加强舞剧创作理论研究。观念的改变是根本的改变。我曾打过一个比喻:电脑经过“286、386、586”到“奔腾 1、奔腾 2”,再到“迅驰”,以及最近的酷睿的单核、双核的发展更新过程。在我看来,我们的主流舞剧在创作观念上基本还停留在“486”到“586”的阶段。中国的舞剧创作 95% 以上还停留在《奥涅金》(1965 年)和《斯巴达克》(1968 年)两个舞剧的创作模式上,而且也没有超越它们的艺术成就。但也有例外,如舒巧的《三毛》、《青春祭》,王玫的《雷和雨》、《洛神赋》以及我的现代和芭蕾两个版本的《梦红楼》,这些舞剧在创作观念上向前迈进了一大步,甚至得到了很大的改变。这种“改变”是在原来传统基础上的“改”,是在原来基础上的“变”,而不是“另起炉灶”,更不是“从头越”。

其次是要重视舞剧创作理论建设,没有理论指导的实践往往带有很大的盲目性。而目前国内认真研究中外舞剧创作理论的人才几乎已经到了完全断代的局面。特别是对外国舞剧创作理论的研究更处于严重的危机之中。正如前面所说的,舞剧作为舞蹈艺术最高形式本来就是“舶来品”,在国外已有 400 多年的优良传统,而我国只有 80 多年的历史,更何况近半个多世纪以来,外国舞剧创作突飞猛进,有许多宝贵的经验值得我们去学习借鉴,有许多理论问题需要我们去探究,其目的就是为了繁荣我国的舞剧创作,提高舞剧创作质量,为舞剧艺术的发展提供坚实的理论支撑。这是摆在我们面前一个亟待解决的重大而艰巨的课题,再也容不得国内舞蹈理论界躲闪与回避。

关于舞剧的评价标准

世界上有这么多各式各样的舞剧,有这么多不同个性、不同观念的舞剧编导,因此拟定评价舞剧的统一标准似乎是一件不可想象的事情。然而,众所周知的是,任何一门艺术,任何一种艺术形式都有它们的共性,在共性中体现它们不同的个性。根据 20 多年来的舞剧创作、编导与舞剧理论、编导教学三方面的实践和研究,我逐渐探索并总结出舞剧创作中一些有规律和共性的东西,初步提出舞剧的六条评价标准以供参考。

首先要界定被评价的舞剧的基本范畴。世界上的舞剧大致分为两类:有故事情节,有人物贯穿的舞剧,如大家所熟悉的《天鹅湖》、《吉赛尔》、《罗密欧与朱丽叶》、《白毛女》、《红色娘子军》等,也就是“舞剧是按照戏剧形式展开的舞蹈”。还有一种是无情节的、没有人物贯穿的舞剧,如巴兰钦大部分的交响芭蕾舞剧、贝雅的《生命之舞》、王玫的《流行歌曲浮世绘》等。我们在这里要谈的是前一种舞剧形式,因为这类舞剧在创作中占绝对的主导地位。

我认为一部优秀的舞剧应基本具备如下六个评价标准:

1. 奇特而新颖的创意。
2. 巧妙而合理的结构。

3. 深刻而动听的音乐。

4. 精湛而独特的语言。

5. 生动而鲜明的形象。

6. 深邃而隐蔽的内涵。

很显然,同时达到以上六条标准实在是难以做到。金无足赤,世界上十全十美的事本来就不存在。我们只能以“高标准、严要求”的方式去“追求卓越”,向理想靠近。不过这六条标准毕竟给我们提供了评价一部舞剧的一些“参数”,何况它们有很大的空间和自由度,因为每位观众,每位专家学者的艺术涵养都是不同的。例如一个舞剧演出之后,有人觉得舞蹈跳得优美好看,舞美设计漂亮炫目等,所以这个舞剧不错,而有人觉得只见动作不见真情实感,光有漂亮的服装和布景失去意义;有人觉得舞剧情节感人,有人则觉得平淡无味。总之,一部舞剧演出后总是仁者见仁智者见智,难以统一,我们应允许和鼓励百花齐放、百家争鸣。对一个舞剧的褒贬不一本来也是常见的现象,关键在于你能说出道理来,而且你的道理要在“理”。哪怕做不到真知灼见,起码也能真挚中肯,以诚相待。

由于篇幅的关系,我们不能对这六条标准详尽地展开阐述,就将重点放在舞剧的创意和结构这两方面,而其他四条标准就不在这里谈了。

舞剧的创意

任何舞剧的创作都分为精神创作阶段与物质创作阶段。而精神创作阶段主要包括选材、立意(我将创意分为选材和立意两个部分)和结构三大部分,三者密不可分,难以截然分离。精神创作总是停留在内心构想当中,不带有任何物质的成分,纯粹由内心进行创作、构造,实际上是在建构未来作品的一个精神的艺术模型,也就是说在大脑中构建出舞剧雏形框架的基本轮廓。此时艺术直觉与想象起主导作用,同时逻辑思维与舞蹈形象思维也不时会参与进来。

正如前苏联学者康斯坦基诺夫在《音乐美学原理》中指出:“物质创作的目标是把精神创作中所获得的模型客体化,并借助特定的技术和手法把它们体现在

这一或那一物质中,其目的是建造物质的艺术客体。”实际上,自从进入排练场开始编舞的那一天起,我们就转入到物质创作阶段,它是一个对精神模型进行反复梳理、调整、充实的过程,也是精神活动物质化的过程。与精神创作阶段不同,物质创作的方式更多地侧重在编舞技术技法和逻辑思维范畴。当然音乐、作曲、布景、道具、服装、灯光等的设计与制作也都属于物质创作阶段,只是由于一般都不由舞剧编导承担,故不在此详谈了。

英国著名艺术学家科林伍德在《艺术原理》中精辟地阐述了艺术与技术的关系:“巨大的艺术力量会产生优秀的艺术作品,尽管技术上有缺陷,而没有这种巨大的艺术力量,即使最完美的技术,也不会产生出优秀的艺术作品来。”同样,没有哪件艺术品缺乏某种程度的技术技巧和其他相等的东西,能够得以产生;技术越完美,艺术品也越完美……对于艺术家来说,技术无论多么重要,只有为艺术服务,而不是与艺术等同起来,他才能无愧于艺术家的称号。

科林伍德非常明确地阐明了艺术与技术的辩证关系,同时也告诫我们千万不能热衷于各种技术技法,而忽略艺术。我认为科林伍德所讲的“巨大的艺术力量”首先取决于精神创作阶段。过去几十年北京舞蹈学院编导系一直在教育学生,一个舞蹈编导要具备两个基本功:结构基本功和语言基本功,其中结构占40%,语言占60%。我把这一比例颠倒过来,即:选材、立意、结构占70%,语言占30%,换句话说,精神创作阶段占70%,物质创作占30%。舞剧创作成败、优劣的关键在于选材、立意和结构。试想,倘若一部舞剧的选材、立意、结构都站不住脚,那么舞蹈编得再好,再漂亮,充其量也只能是一堆美丽的废话而已!

精神创作的第一步是选材,也就是说选定未来作品的题材。选材有两种途径,第一种途径是选别人的材,即选用文学名著,如《卡门》、《泪泉》、《奥涅金》、《白鹿原》、《红楼梦》等;选用电影题材,如《红色娘子军》、《闪闪的红星》、《红河谷》、《大红灯笼高高挂》等;选用戏剧名著,如《驯悍记》、《仲夏夜之梦》、《麦克白》、《雷雨》、《原野》、《牡丹亭》等;选用舞剧名著进行彻底的改编,如古典舞剧《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》都有自己的现代版本;还有选用原来舞剧音乐创作的新舞剧,如根据斯特拉文斯基的《春之祭》和普罗科菲耶夫的《罗密欧与朱

丽叶》的音乐,有很多不同版本的舞剧,又如王玫根据柴科夫斯基《天鹅湖》的舞剧音乐创作的《天鹅湖记》。这种途径称之为选别人的材。

选别人的材有许多优势。首先这些原著都具备了较深刻的思想内涵与较深厚的文化底蕴,其次这些原著一般都有广泛的群众基础,作品中的人物和故事情节为广大观众所熟悉,省去编导一一交代。另外可以借原著的知名度来增加舞剧的吸引力和号召力。

选材的第二种途径就是选自己的材,或叫原创性选材,是编导自己“杜撰”的故事,如舞剧《三毛》、《青春祭》、《洛神赋》、《阿炳》、《风中少林》、《妈勒访天边》、《大梦敦煌》、《天边红云》、《野斑马》、《一把酸枣》、《瓷魂》、《玉鸟》等。这类题材有的是以真人真事为背景的,有的完全是由编导自己想象出来的。

选材只不过是舞剧创作精神阶段中的第一步,它是一个外壳。其核心问题是为什么要选这一材?是为了讲别人的故事(第一种选材途径),还是为了讲自己的故事(第二种选材途径),这是一种态度。仅仅是借故事(别人的或自己的)进行个性化自我表达,我们称之为“借题发挥”,这是另一种态度。舞剧似乎都离不开讲故事,问题是讲故事时是以讲故事为主,还是以自我表达为主;是借题而不发挥,还是借题发挥,这就是重大区别,就是分水岭。这就涉及立意问题。有人喝酒纯粹是为了过酒瘾,而另一些人却“醉翁之意不在酒”。应当说,到目前为止,我国大部分舞剧是以讲故事为主的,具有鲜明、个性化自我表达的舞剧为数不多。

立意关系到一个舞剧的文化底蕴与高度,同时又关系到思想的深度与高度,从而决定着艺术品质与思想品质。历届奥运会开闭幕式的导演们打拼的主要是创意,这是取胜的关键,也是文化、艺术、思想、智慧乃至经济实力的较量。陈旭光在《艺术的意蕴》中说:“……艺术都始终凝结着时代文明、人类智慧和人性深度的最新成果,形象地记载并深化着人类对自己的认识和理解。”我们应该努力站在时代文明的高度,彰显人类智慧和人性深度的最新成果,以深化人类对自己的认识和理解,坚决反对那种以自我表达为名,行隐晦、灰暗个人发泄之实的艺术。换句话说,我们的立意既要贴近自己,富有个性,同时又要放眼时代与人民,

乃至全人类；既要贴近生活，又要以积极的态度干预现实，让人们有勇气面对各种困境与挫折；既要敢于触及人性的最深处，又要抱着乐观态度，相信世界上的真、善、美，抵制后现代艺术的一些消极倾向。

立意是编导通过自己的作品所要表达的最核心的思想和观点，或者要说的最关键的那句话。许多编导花了九牛二虎之力去讲述一个故事，却既看不到编导自己，也不知道他到底要向观众传达什么。比如前面所讲的第一种选材途径，即借用文学、戏剧、电影等题材来创作舞剧就经常会出现这种借题而不发挥的现象。我国著名舞剧编导舒巧积在近五十年的创作经验中深有体会地指出其中的问题：“在自己漫长的创作人生中，有许多部舞剧是文学作品改编。主宰自己思考的总是如何‘体现原作精神’（早期还要肤浅，一着手结构，满脑子想的其实是如何将人家精彩的故事舞蹈化）。这是一个非常容易入彀的陷阱。然而，多次实践的结果却告诉我，所谓‘体现原作的精神’，一是不可能，二是不必要。

文学作品有其自身层层叠叠的意蕴，想笼而统之、以一概万地去体现所谓‘原作精神’，其实你做的就是将人家的故事梗概搬上了台。故事梗概搬得上台吗？实在是搬不上台的，于是大段大段的说明词要观众边看舞边读书，累不胜数，晦涩的哑剧比划来比划去，暴露着作为舞剧这样一个独特艺术样式编导的无奈和狼狈（这样的舞剧，观众当然只好看布景、服装及杂技式的技巧了。想得到心灵的满足，还是看原作去吧）。

故事梗概上台还造成大片舞剧雷同。不信？试着除去她（他）不同的身份介绍（注意，这介绍还常常停留在说明书中），除去她（他）不同的服饰，及穿插其中不同风格的表演舞，看看是否雷同？一个女人两个男人或者两个女人一个男人，或一对男女及其对立的一种势力，爱了被破坏了或爱了经过奋斗成功了……诸如此类。原作的血与肉被丢失，精神何在？

作家们描述自己的写作，是‘把自己灵魂的一部分贡献出来。’作家因自身对人生的独到体验和发现，被这样的体验和发现搞得难以安生，为安置自己的灵魂，为充分表达自己的体验和发现而写。其实对于任何艺术家，包括我们舞剧编导的

创作,均同此理。即使是‘改编’也不例外。”

在以上的这段话中舒巧实际上总结出了两个“不”字。第一个“不”是:“所谓原作精神,一是不可能,二是不必要。”第二个“不”是:“故事梗概搬得上台吗?实在是搬不上台的。”从舒巧的经验总结中我们似乎可以感受到为什么原作精神搬不上舞台?故事梗概也搬不上舞台?就在于一句听过无数遍的话:“舞蹈长于抒情拙于叙事。”简单却是不可回避和违背的硬道理。比叙事,舞剧自然是比不过文学、戏剧或电影的,用自己不擅长的方式去重复表达别人擅长方式呈现的内容是笨拙而愚蠢的,既然如此,我们就有了另外一条路——借题发挥。

舒巧进一步指出:“自己想说什么,想通过这部舞剧表达什么,对作者来讲其实是唯一重要的。这就是创作者自我独特的视角。”舒巧把立意(她称之为“自我”,我叫它“关照点”。)提升为“唯一重要”的高度可视为她几十年创作生涯智慧的结晶。

我们并不是笼统地反对讲故事,而是强调讲故事的动机、目的和意义。自古以来人们都在讲故事,不过给孩子们讲拔萝卜的故事是要让他们感悟到“团结就是力量”的道理;格林的童话中也包含着太多深刻的人生哲理!我认为,改变舞剧观念的第一步就是要从讲故事,或者叫讲故事为主的模式中走出来,将自己具有鲜明态度的精神观念渗透到舞剧的故事中,借它表达出来,强调编导个性化自我表达,从而关照社会,关照现实,关照大众,关照人性。我们的舞剧创作不应该只满足于让观众清楚明白地看懂“拔萝卜”的故事本身,更应该向前一步的是,编导自身在对这个故事本身的态度、观点之后的表现。这个“态度、观点”即我所说的关照点,不是人云亦云也不是刻意求不同,而是忠实鲜明地呈现出自己最真实而独立的“态度、观点”,只有这样才能真正做到有自我表达又同时关照社会、现实、大众和人性。这也是立好“意”的关键所在。这不仅是当今国际舞剧艺术发展的趋势,也是中国舞剧艺术将要面对的必经之路。

最后还要补充的是,我们并不指望也不强求所有的编导立即改变观念,因为毕竟还有个认识过程、“转轨”过程。我只是把对当代舞剧理念的一些认识阐述出来,以引起大家的思考。

舞剧结构的若干问题

(一) 舞剧结构的界定

对舞剧结构的定义一直众说不一,界定上也存在许多差异。一般认为舞剧结构是对起承转合的总体布局。

根据本人对舞剧结构近五年来的研究成果,我总结出自己对舞剧结构的认识并给它下一个定义:舞剧结构实际上是剧中人物在全剧情节推进过程中,通过不同的事件及其细节所呈现出来的情感关系的产生、发展、贯穿、平行、交叉、冲突、融合和消失而形成情感网络系统。说得更精炼一点,舞剧结构就是剧中人物情感关系变化的网络系统,这个网络系统的最重要功能和目的就是在宏观层面上进行编导的个人表达。

这是对舞剧结构问题的一个新认识,新提法,新观点。以往编导们把舞剧中发生的事件和情节作为舞剧结构的中心,而我们把这个中心转移到关注剧中人物的情感上来。这绝不是一个简单的“战术”转移,而是重大的“战略”转移。它意味着编导从艰难地交代舞剧情节的束缚中解放出来,从而可以把注意力集中在剧中人物的情感及其发展变化上来。而这也正是舞蹈“长于抒情”的优势所在,使舞蹈重新找回自己的用“舞”之地,重新找回自己的灵魂和魅力,重新找回自己表达的勇气与信心,同时为舞剧艺术的发展与振兴开辟了更加广阔的锦绣前程。其道理是显而易见的:剧中的情节、事件只能一一交代不能直接“抒发”,而人物的情感是可以直接抒发的。其次任何一门艺术所关注的中心是“人”而不是“事”。如以地震为背景的舞剧,我们不能也没有必要把地震这个事件本身搬上舞台,但是可以表现在地震中或地震后人的各种不同情感的发生、发展和变化。

我认为,在舞剧的精神创作阶段中选材是前提,立意是核心,而结构是根本。结构是三者中的重中之重,也是难中之难。因为即使有非常奇特而新颖的选材和立意,倘若没有一个巧妙而合理的结构去支撑和体现,那也会功亏一篑,前功

尽弃。

舒巧也把结构看成是舞剧创作的关键。她说：“想让观众看得懂，想让观众感动，想让自己的舞剧有所创新，关键是结构。舞剧难产，舞剧艰涩难懂，舞剧令人觉得似曾相识的症结也在结构。

结构决定着一部舞剧表达的深浅优劣。

结构决定着一部舞剧的风格。

结构左右着一部舞剧能不能充分展示舞蹈的魅力或者相反。”

过去人们常说一句话：“剧本，剧本，一剧之本。”戏剧、戏曲、电影等剧本实际已把作品的文本和结构都包括进去了。舞剧则不同，虽然也有舞剧剧本，但应视为其结构的文字描述或者剧情的描述。而我们却更重视结构本身，让结构说话。如舒巧的舞剧《三毛》的结构简单归纳为：陈平——三毛；三毛——陈平；陈平——三毛。三毛是陈平的笔名，她不断在“是做一个普通的女人，还是做一个名女人”这样的自我思想纠葛之间徘徊、矛盾、挣扎而找不出一个答案，导致她最后的悲剧……

总之，结构是一部舞剧精神创作阶段中的中心环节，也是一部舞剧成败的关键所在。

（二）舞剧结构的构成

我对舞剧结构进行系统的分析研究后，逐渐明确分出了它的三个层次：情节、事件、细节。

一 情节

尽管我反对编导把精力重点放在交代情节上，但舞剧毕竟还是离不开情节的。而我对情节的界定也有新的认识和观点。过去编导一般都把一个舞剧事件推进过程中不同的阶段视为情节，换句话说情节是事件的组成部分，情节小于事件。而我认为情节是指几个相互关联的事件的总和，事件是情节的组成部分，是情节大于事件。如古典芭蕾版的《天鹅湖》只有四个情节，每一幕就是一个情节。第一幕：王子过 18 岁生日；第二幕：王子与白天鹅奥杰塔相爱；第三幕：王子被黑天鹅奥迪莉娅所迷惑，坠入爱河；第四幕：王子与奥杰塔在天

鹅湖的波涛中同归于尽。每幕的一个情节都由若干个相互关联的事件组成。如第四幕由奥杰塔回来的同伴们倾诉王子背叛的事件；王子返回天鹅湖畔请求奥杰塔宽恕的事件；暴风雨中王子与魔王搏斗的事件；奥杰塔与王子同归于尽的事件共四个事件组成。

现代芭蕾舞剧《天鹅湖》(男版)则与同名的古典芭蕾舞剧不同。它第一幕中就有四个情节：王子皇宫生活；皇家剧院看戏；恋母情结；酒吧风波。整个全剧有9个情节。

情节是舞剧结构中最大的构成单位。情节最大的特征是它具有时间性和因果性。换句话说，舞剧中的情节一般都是按时间的先后顺序进行安排的，同时情节与情节之间产生某种因果关系。我们还是以大家熟悉的古典芭蕾版的《天鹅湖》为例。第一幕中王子过18岁生日，长大成人(有了“恋爱权”)，所以到了第二幕他遇到美丽纯洁的奥杰塔，并与她相爱是情理之中的情节。第三幕中母后要王子选新娘(因他到了谈婚论嫁的年龄)，王子被外貌酷似白天鹅奥杰塔，性格却妖媚泼辣的黑天鹅奥迪莉娅所迷惑，并向她求婚(黑天鹅与白天鹅外貌相似，导致王子受骗上当)。到了第四幕由于王子毕竟背叛了奥杰塔而导致两人都淹没在天鹅湖的惊涛骇浪中。从中我们可以清楚地看到，所有的情节之间都存在着某种逻辑性的时间与因果的关系，这也是结构能呈现出合理性与严谨性的必要条件。

二 事件

事件是指在一个情节所占有的时间内发生的一些具体的事情。事件根据不同的性质可以分为两类，即必然事件和自由事件。当我们对作品的情节进行简单叙述时，会发现有些事件可以省略，却不会破坏叙述的连续性，而另一些事件是不可或缺的，如果省略就会破坏情节的因果关系。因此，我们把那种不可省略的事件称为必然事件，它们是组成情节的因果关系和时间顺序逻辑线上的必要环节，倘若没有这些必然事件，就会破坏情节的完整性。而自由事件则主要是对情节的分布起另一种作用，它们往往推迟情节因果关系的发展和自然顺序。例如男版《天鹅湖》第一幕第一个情节是王子在皇宫里的生活，