

舞蹈艺术浅论

宋国宏

(黑龙江省巴彦县文工团 黑龙江 哈尔滨 151800)

中图分类号:J70 文献标识码:A 文章编号:1673-0992(2011)05-0286-01

舞蹈艺术的起源

据艺术史学家的考证,人类最早产生的艺术就是舞蹈。在远古人类尚未产生语言以前,人们就用动作、姿态的表情来传达各种信息和进行情感、思想的交流。

我国古代和古希腊的神话传说中说,人类是从天帝那里学来的舞蹈,或是人类受到掌管舞蹈的女神的启发才创造出舞蹈来。我们知道,古代的先民,对神和人的概念和理解,并不像现代的人分得那样清楚。那时的人们往往把一些具有不凡才能的人、超出一般人的智慧和力量的人,划对于人类作出较大贡献的人,都看成是神的化身,或是能通神的人。现在,我们知道,各种各样的神都是人根据自己的形象为基础,经过想象而创造出来的。是神创造了舞蹈,归根结底也就是我们创造了舞蹈。

在哲学家、美学家的眼中,舞蹈艺术已经升华为一种生活,甚至生命的艺术。在远古的社会生活中,几乎没有比舞蹈更重要的事情了一婚丧嫁娶、生育献祭、播种丰收、驱病除邪,一切都离不开舞蹈。舞蹈成为远古先民的质朴的生活方式和感知世界的手段。新喀里多尼亚的北方,市场店铺里商人轮流出来跳舞以展示他们的商品;北昆士兰的居民跳着节日的环舞,一只一只地捕捉虱子;非洲

喀麦隆的酋长由于背叛被处死刑时,甚至唱着歌跳着舞走和刑场。现代社会的舞蹈是相对于古代舞蹈的萎缩。因此,回忆这位艺术之母的历程成一场追溯生命激情和复兴人体文化的跋涉。德籍犹太学者库尔特·萨克斯从史学的角度,把世界的舞蹈分为了石器时代、上古时期、中古时期,18和19世纪的华尔兹、波尔卡时代,以及20世纪的探戈时代。而在《舞蹈形态学》(于平著)中,则以整个世界传统舞蹈的文化格局确立了八大文化圈—中国舞蹈文化圈,印度马来舞蹈文化圈,印度舞蹈文化圈,马来—波里尼西亚舞蹈文化圈,阿拉伯舞蹈文化圈,拉丁美洲混合舞蹈文化圈,黑非洲舞蹈文化圈,欧洲舞蹈文化圈。

舞蹈艺术的种类

艺术,是由各个不同的艺术品种所组成的。作为艺术之一的舞蹈,同样是一个非常广阔的天地,它也是由各个不同种类、不同样式、不同风格的舞蹈所组成的。根据舞蹈的动作和目的,舞蹈可分为生产舞蹈和艺术舞蹈两大类。生产舞蹈是人们为自己的生产需要而进行的舞蹈活动;艺术舞蹈则是为了表演给观众欣赏的舞蹈。

生产舞蹈包括有:习俗舞蹈、宗教祭祀舞蹈、社交舞蹈、自娱舞蹈、体育舞蹈、教育舞蹈等。

舞蹈的艺术特性

1.律动性。透入舞蹈有形的外壳,钻进去,往里又往里,那里许是绵长深邃的长阶,当你觉得渐渐接近最底层时,你一定已经化为无。你亦无,长阶亦无,而唯其无,似乎更是无所不在。找不到长阶之底同时找不到自己时,你们同成为了无所不在却决不解说、不可解说、不存在的解说、不解说的震撼,只源于人类生命灵性并与之同存在的那种震撼。它有弱、有强、有柔、有刚、有弛、有张、有涩、有畅。它就是律动。律动,是舞蹈的灵魂,从内向外看,尤其能直观这一真谛,律动,赋予生命的原始躁动以节奏秩序,使之成为一种情调,可洞若观火地呈现。律动,核心即是力的样式。律动力的样式变化丰富,最能直接而显著地表现出了舞者的气质、情愫、千种韵致。

2.动态性。舞蹈艺术最基本的特性之一是动态性。所谓动态性,是指舞蹈以人体的躯干和四肢做主要工具,并通过各种动作姿态和造型来形象地反映客观事物和人物的精神世界、塑造舞蹈形象。这种人体的有节律和美化的动作,并不是一般的动作堆砌和罗列,而是作为一种形象化的舞蹈语言呈现在人们的眼前。舞蹈创作者的形象思维和艺术构思,主要是通过这动态性的语言来得到充分体现,并创造出鲜明、生动的舞蹈形象。因此,有人也称它为动作的艺术。

浅谈相声的程式化和随意性

肖金池

(沈阳曲艺团 辽宁 沈阳 110000)

中图分类号:I239.7 文献标识码:A 文章编号:1673-0992(2011)05-0286-01

相声是一门舞台艺术,无论是在人民大会堂演还是三不管划锅,都是以舞台为依托的载体。而大凡舞台艺术总会有或多或少的程式化,因为舞台艺术以有限的空间和时间表现更为广阔的主题甚至是无限空间和时间所抽象的主题,必须通过一些程式化的方式将一些抽象的、演绎的信息内容准确的传递给观众。像话剧和京剧,等等舞台艺术形式都摆脱不了程式化的套路。

但很多时候过度的程式化或一味的程式化又必然的损害到该艺术的活力和激情的抒发。因此上从事舞台艺术的演员在进行程式化的表演的同时又总是会通过一些随意性、个性化的细节和表演来体现不同作品的不同主题以及张扬个人对作品的理解和把握。这对于从事舞台艺术的演员来说就要求极高的艺术素养和深刻的艺术领悟。

我个人认为,相声是一门存在程式化表演但更应该以个性发挥为主的艺术形式。因为必要的规范,可以使相声的表演更为精当、严谨,是相声成为一门严肃艺术的必然(幽默的艺术

同样应该有严肃的态度和严谨的表演体系),是最终形成相声独特的表演体系的必须。在这样的前提下,程式化表现为规范化和严谨化甚至是理论化。在这方面我认为侯宝林先生是相声规范化和严谨化的杰出代表和里程碑似的人物。也正是因为这样一个人物的出现相声从摆地的玩艺最终发展成成了一门真正的舞台艺术。侯先生一生致力于相声表演的规范化,从舞台美学到表演美学,从早年的文明规范到晚年投身于相声表演形式的理论化,这都无疑有助于相声的普及和继承、存在和发展。

但侯宝林存在一个误区——极端的程式化。我本人认为侯大师在致力相声规范化的过程中,矫枉过正,片面的强调了规范和程式,当然这样的矫枉过正在侯本人的身上并没有张显出它的弊端,因为侯本人艺术功力的深厚和对相声这门艺术极强的领悟。在这样的基础上侯本人的表演在规范的基础上不失个性。但他将这个误区留给了后人,当后来者还在沉迷于感叹侯同样的段子中关键的语言在不同场合的表演都分毫不差的时候,感叹于侯同样一个

动作的幅度在不同时候的表演中都大小一致的时候,他们已经被侯的程式所束缚,而他们却不具备侯的许多先天素质。这样很多的相声开始千人一面,相声表演中的随意性因素和个性化因素被忽略了。

说到这里我们必须探讨一下主题中的另一个要素,随意性。随意性在更多的时候是不规范的代名词,但他的另一面是鲜活、自然,因地制宜。这个因素在相声中的存在是与生俱来的,东方朔是祖师,就是插科打诨的高手,是信手拈来嬉笑怒骂的祖宗。所以相声的本原是自由,是不拘一格。同侯作为程式化的代表相对,我个人认为马三立是随意性的代表,当然马三爷从来不胡说,因为相声的随意性在它成为一门艺术甚至从它成为一门人们所从事的职业时起就已经不再是东方朔式信口开河了,而是在规范制约下的个性发挥和所谓的“内紧外松”,马三立有套路甚至是非常刻板的套路。在这里之所以点马三爷的名是因为观众对马三爷的“外松”更有感触和颇为赞叹。同样内行们也叹服于三爷娓娓道来式表演的功力。但是马

审美艺术与中国文化

张晶

(哈尔滨市道里区文化馆 黑龙江 哈尔滨 150010)

中国分类号: G12 文献标识码: A 文章编号: 1673-0992(2011)05-0287-01

3.强烈的抒情性。舞蹈是人类感情最集中、最激动时的表现形式。人的形体动作能抒发最激动时的心态,表达丰富的内在感情。诗人闻一多说过:“舞是生命情调最直接、最尖锐、最单纯而又最充足的表现。”我们从古代文物和历史资料中得知,原始人的舞蹈状态和形式,主要是抒发他们的内心激情,表现生命的无限活力。舞蹈的这种特点,充分体现出它的强烈抒情性。

4.虚拟、象征性。舞蹈与其他表演艺术的又一不同之处是虚拟和象征性。从包含着我国汉族古典舞蹈的戏曲来说,它的舞蹈动作如骑马、划船、坐轿、刺绣、扬鞭等等,都是虚拟和象征性的。事实上,舞蹈中的马、船、轿、针等等都是虚拟的,只是用一根马鞭、一支船桨等来作象征性的示意,但这种假设性的舞蹈动作却被观众承认和接受。在环境的表现上,既无山的模型,又无河的布景,但是双手示意攀登,向高抬腿示意爬山,却使人们相信这是在上山;观众确信一连串的大跳、旋转和翻滚动作是在表现战斗,深信这就是硝烟弥漫的战场。

5.造型性。舞蹈动作不是对生活中自然形态的模拟,而是遵循舞蹈艺术的规律进行提炼、加工和美化的舞蹈语言的基本单元。由舞蹈动作所组成的舞蹈组合——舞蹈语言在人们的眼前瞬间即逝,如果不能给观众留下印象,就不可能发挥舞蹈艺术的魅力和功能。舞蹈的造型性就是让舞蹈动作在连续流动的过程中给人以明晰的美的感受,并且在片刻的停顿和静止时呈现出舞蹈内在的含义和韵味。

造型性的特点是动中有静、静中有动、动静有序,二者皆美。它能充分展现人体线条和动作的美,集中反映内在的神情。

中国文化注重人文精神,肯定人性之善,以人道、人生、人性、人格为本位,强调仁心与天地万物一体和人的文化陶冶建构作用;中国人精神“深体天人合一之道”,讲求天地人“三才”统一,以道德理性、感性意识之心、人文境界为依,内外兼修;人文精神所标举的艺术精神,是一种“穷观极照、心与物冥”的人生审美体验和精神境界,一种技近乎道、以形媚道、以艺写意的审美人格完成。

文化与文明的差异在于,就本性而言,文化价值不属于物化领域,而是表达一种心灵境界和精神价值追求,反映一个时代本质特性和走向未来之境的可能性;当代文化定位是对传统文化的审视和选择的一种深化,而文化重建不是固守传统而唯新是求,而是在文化选择中不断提高选择主体——现代人的文化素质。因为文化之根于人,文化目的则是为了人——人自身的价值重建。

作为文化精神核心的艺术,是对主体生命意义的持存,对人类自由精神的把握,对人类精神家园的守护,对人不断自我超越的感悟。艺术是人的艺术,而人是文化的人。中国艺术是中国文化的象征符号,是中国文化意识的凝聚,是自由的审美体活动。正是在这个意义上,可以认为,艺术的文化转型是中国文化转型的一个重要标志,它不仅标志着传统中国艺术对现代人审美意识的重塑,而且也标志着现代人的开放性使艺术成为走向世界进行文化对话的当代话语。

但是,必须指出,那种在中国艺术当代历史文化建构和创造性转型问题上,认为只有走向现代艺术,走向西方,才是惟一出路,才是走向现代文化的观点,应该说是值得分析的。这种观点实际上是把世界各民族文化间的“共时性”文化抉择,置换成各种文化间的“历时性”追逐。文化的现代化是一切文化发展的必然轨迹。西方文化先于其他文化一步迈入了现代社会,但这并不意味着这种发展模式连同这种西方模式的精神生产、价值观念、艺术趣味乃至人格心灵就成为惟一正确并值得夸耀的目标,更不意味着西方的天就是中国乃至整个世界的明天。历史已经证明,文明的衰落对每一种文化都是一种永恒的威胁,没有任何一种文化模式可以永远处于先进地位。在文化形态上,只有不同文化之间的“互相理解 and 自我体验”(狄尔泰),只有文化形态意义上的“对话和交流”(伽达默尔)。中国文化的转型只有从自身的历史(时间)、地域(空间)、文化精神(生命本体)上做出自己的选择,按自身的发展寻绎出一条全新的路(道),方有生机活力。相反,无论是传统重负的中国走向西方,或是价值危机的西方走向东方,都只能是一条死路。因为这种不从文化的时空生命本体出发,一味横向移动,必使文化在一次次虚妄的割断自身的历史中,挫败其文化生命力,而使美好的初衷和文化蓝图夭折于母腹之中。

同样,在文化策略中,渲染“东西方文化冲突”,以此希冀抵制西方文化意识的长驱直入,而葆有本民族文化的元气,也同样是虚幻而不可取

的。人们在大谈东西方文化冲突时,却忘记了一个基本事实,即东西(或中西)文化并不存在什么冲突。因为东方在打开门户之后,迎面感受到西方文化、现代或后现代话语的强大冲击,然而西方却并没有感受到东方文化的冲击。因此,东西文化冲突只不过是历史叙事中,以二元对立的化空洞的对话方式成功地掩盖了一个事实:当第一世界的“现代性”和“后现代性”主题成为第三世界向往和追求的目标时,它们在第三世界的播撒就在重新制造了一个西中心神话的同时,设定了西方后现代话语的中心权威地位。然而,这一中心格局的标定,却不期然地将第三世界连同其历史文化传统一道置之于“主流话语”的边缘地位(王岳川《后现代主义文化研究》,北京大学出版社92年版)。据此我认为,东方在其所隐含的话语方式全面展开和觉醒中,将更加清醒地拆解旧话语体系和基本范畴,以及揭穿学术研究背后的意识意向性,从而根本改变文化和理论的“生产方式”。更深一层看,在东方文化冲突的表象下面,潜伏的是一种对传统观念和精神价值的危机感,这种危机感同样存在于东方和西方。可以说这种传统观念和精神价值的危机感是东西文化在本世纪中所面临的共同命运。文化的损毁犹如生态环境中的破坏一样,不仅关系到东方或西方,而且关系到整个人类。

如果说,20世纪初学者和艺术家的任务是“如何‘开窗’而让‘西学东渐’”,那么,21世纪的学者和艺术家的任务则是如何开门,而让中国文化精神走向世界,在新的世界格局中加入自己的声音,并通过主流话语对自身的历史经验加以重新编码。在新的历史文化语境中,文化比较和比较美学弘扬一种历史重新书写的可能性。这是一种东西方跨语际话语运作的全新研究,一种对东西话语范畴和艺术模式互相冲突、互相妥协的历史回归。在后现代信息社会的文化传播和概念阐释不能保持绝对纯洁的前提下,外来艺术和理论话语的渗入或移植,事实上直接取决于本土话语操作者的选择,而作为本土的学者和艺术家的眼光胸襟,以及作为现实权力运作基础的传统话语直接成为这种文化选择的基础,因为今天(后现代信息社会),理论不再是生命之树的死寂标本,“理论之树常青”,理论已成为对现实的前导性思维和透明性价格厘定。

文化,作为民族灵魂的体现,其深层表征为一种对世界的基本态度,并为某种价值信念的思想体系所规定。不同文化精神所呈现出来的差异,显示出不同民族文化之根。通过东西文化艺术的对比和交汇,当代学者和艺术家必须思考这样一个迫切的问题:处于今日世界文化大视野中的华夏文化,如何弘扬其优秀的文化遗产,重铸全新的精神生命,持存海纳百川的胸襟气度,这一任务的艰巨性在于,如何在新的历史话语转型时期对潜历史形式加以充分关注,并在哲学层面的反思和批判中,重新进行文化的“再符码化”和精神价值的重新定位。

三爷的表演在到达入化境界的同时,也给一些观众留下了“老炮叨”的话把,也使得马三立乃至马派的相声为各种主流的电视晚会所摒弃。

说到这里本文要探讨的根本话题已经跃然纸上:程式化和随意性的度在哪里?您想知道,我也没谱,马侯两位也没谱,虽然二位爷自身的表演在度的把握上还算差强人意,虽略有侧重但都未失偏颇,但谁也没告诉后人到底该怎么把握,看着后人要不是千人一面,要不就是故意模仿絮絮叨叨,大伙都肝颤。度在哪里我们未从前人处得到明示,但度的存在应该是毋庸置疑的!相声要规范必须有程式化的东西,必须严谨,而且在侯宝林之前这些程式化的东西就已经存在了,侯宝林是集大成者。马三立也不敢在台上信口开河,老爷子自己讲话:(观众)哪该乐了,我心里有准;相声不是瞎说。但是太拘泥就不是相声了,就是扣着字眼笑话按着剧本演喜剧了,侯宝林现挂也是一绝,“法国话”和“救火车”的话题流传深远。

我们反对的是极端的程式化,不是程式化自身,因为必要的程式化蕴含了相声的基本理论,是技巧的高度凝缩。我们欣赏恰当的随意发挥,但反对无度的随意,因为过分的随意代表你不会说相声。

一个拙劣的论事者总是以劝诫性的口号结束文章,我亦不能免俗:不要跟着侯宝林亦步亦趋,不要接过马三立的话头接着絮叨。