

doi:10.11835/j.issn.1008-5831.2015.03.023

欢迎按以下格式引用:王海涛.论戏曲与中国古典舞的关系——兼论“昆舞”的体系创建[J].重庆大学学报:社会科学版,2015(3):169-174.

Citation Format: WANG Haitao. Creation of the kung dancing system and the relationship between traditional Chinese opera and Chinese classic dancing [J]. Journal of Chongqing University: Social Science Edition, 2015(3): 169-174.

论戏曲与中国古典舞的关系

——兼论“昆舞”的体系创建

王海涛

(重庆大学艺术学院,重庆 400044)

摘要:戏曲与中国古典舞的因袭关系是研究当代舞蹈学科的关键,厘清戏曲与中国古典舞的关系可对当下中国古典舞的发展提供更多的建设思路,也是为“昆舞”未来发展挖掘更多的理论支撑和提供创新动力。文章从戏曲的角度看待“昆舞”流派的成型与发展,首先将“昆舞”概念转换为中国古典舞(昆韵流派),为“昆舞”的发展确立重要的学术前提;其次,从“昆舞”的创建源头出发,系统剖析“昆舞”这一新古典舞形式的体系创建、艺术风格以及内在的规律与技法,以期为当代舞蹈学科的建设提供思路和参考。

关键词:古代歌舞;戏曲;昆曲;戏曲舞蹈;中国古典舞;“昆舞”

中图分类号:J722 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5831(2015)03-0169-06

当代中国古典舞体系构建正逐渐形成一体多元的态势。在新中国成立的60多年里,几代舞蹈前辈们通过不懈的努力和饱满的热情为今天的中国古典舞体系营造了一个扎实而又开阔的发展环境。先后形成了几种既有联系又主张不同的艺术流派:从戏曲入手的中国古典舞身韵流派^①,以敦煌壁画为原型的中国古典舞敦煌流派^②和以激活古代历史舞蹈资源为目的的中国古典舞汉唐流派^③。中国古典舞昆韵流派(以下简称“昆韵流派”)^④是创立者马家钦根据中国古典舞历史演进中戏曲舞蹈形态延展而成的,将元代以后的昆曲艺术作为开源的母体,进行身体语言的组织改造、立体整合的新中国古典舞样式。马家钦将开发中国古典舞的视角聚焦在中国古代舞蹈文明融化于之的戏曲形式中,从最能代表近古以来舞蹈精致典雅的昆曲入手。这其中,有着重要的学术前提和创造动力。因此,系统地研究“昆舞”,首先应该从它的上游学科戏曲入手,摸藤查蔓、逐层分理,才能深刻地解析马家钦创建的中国昆舞的构想和她的艺术理念。

修回日期:2014-12-26

基金项目:2014年度中央高校基本科研项目“重庆开县跳端公仪式中的语言形态及文化价值研究”(CQDXWL-2014-016)

作者简介:王海涛(1984-),男,山东潍坊人,重庆大学艺术学院副教授,主要从事古代舞蹈史、孙颖古典舞体系及西南舞蹈艺术研究。

①中国古典舞身韵流派是新中国建国初期以叶宁为研究组长,后以李正一、唐满城所做《身韵》为拓展的中国古典舞流派,其特点是在芭蕾的基础上建立,而又加以武术等结合而形成的舞蹈流派。

②中国古典舞敦煌流派是20世纪80年代兴起的仿古热潮,以表现丝绸之路上石窟造像中飞天伎乐、菩萨力士等形象的中国古典舞流派,以高金荣为代表,也包括后来北京舞蹈学院对敦煌舞的相关研究。

③中国古典舞汉唐流派是以孙颖为创立者的新古典流派,代表作有《踏歌》、《楚腰》、《铜雀伎》等作品。其创立主旨是将中国古典舞的时间维度拉回至久远的整个古代历程,通过对形象的挖掘和开发,展示五千年的古代舞蹈文明。

④中国古典舞昆韵流派肯定了马家钦创立“昆舞”的概念及艺术体系,较之不同的是笔者认为“昆舞”一词流于口头,不够严谨,未提到与中国古典舞其他几个流派并存和比较研究的高度,未能给出“昆舞”更准确的学术概念、舞种限定和长远发展的空间及环境。

一、戏曲艺术

“戏曲”一词最早见于南宋刘埙(1240-1319年)的《水云村稿·词人吴用章传》:“至咸淳,永嘉戏曲出。泼少年化之,而后淫哇盛,正音歇。”^[1]然而,中国的戏剧演进自春秋时期算来已有2000多年的历史,至宋元时期逐渐成熟。自宋以后,戏曲成为中国社会娱乐生活的主体。明清之际,昆曲一跃而上占据了戏曲舞台的主流,成为上至宫廷下至民间的艺术代表形式。

“以歌舞演故事”既肯定了舞蹈与戏曲的关系,同时也说明了戏曲借助舞蹈而生发,戏曲承接舞蹈的发展关系。自原始歌舞时期就有记载,远古时期的“三人操牛尾,投足以歌八阕”生动地描述了那时的乐舞场面。王国维云:“歌舞之兴,其始于古之巫乎?巫之兴也,盖在上古之世。”^[2]上古时期,先民对图腾和神灵的崇拜,以及巫术与祭祀的盛行是原始歌舞的主调。跳神、跳鬼、傀儡戏、皮影、傩戏的普遍流行,也为戏曲的形成奠定了基础;继而出现的是俳优与角抵百戏。在原始歌舞的酝酿下,三代末期已有专供服务于帝王与贵族的“弄臣”角色,也称为“俳优”、“倡优”。至春秋战国时代,这种古优的滑稽表演已很普遍,以优施和优梦最为代表,这种带有装扮和滑稽演戏的艺术雏形是中国戏剧发展的重要过程;角抵戏又称百戏,以汉代最为兴盛,起初是表演者头戴假形(多以兽头出现)相抵而演,后延伸至包括歌舞、杂技、幻术等多种艺术形式共演的综合形式,这种融歌舞、杂技、滑稽戏共同演出的表演化进程推进了戏曲的形成。说唱艺术对戏曲的影响最大却形成最晚,成于唐,繁于宋,以“说话”为表现手段的艺术形式主要依托于诗文台本或脚本,在唐传奇与宋金院本的蓬勃发展下迅速崛起,这对戏曲的唱腔曲调以及文学性产生了极大的促进作用。“古代歌舞、古代滑稽、角抵百戏、说唱艺术等应被看作是戏曲艺术的渊源”^[3]。在这四种艺术形式的交融渗透下,戏曲在宋元时期演化而成。研究戏曲的发源及流变对认识昆曲有着重要的意义,继而方可展开昆曲艺术中舞蹈元素的探究。

二、戏曲舞蹈的关联作用

“戏曲舞蹈”指“戏曲中的舞蹈自成体系,世称戏曲舞蹈”^[4]。在戏曲中凡是成套成段的纯舞蹈表演,或是伴随着戏曲说唱念白的身段表演都叫做戏曲舞蹈。戏曲舞蹈是连接戏曲艺术与舞蹈艺术的关键环节,也是昆曲与“昆舞”的关联纽带。元明时期,舞蹈渐渐被收摄到戏曲之中,又加上宋代以来的宫廷古典舞蹈大量失传,记载乐舞演出的诗文更是难觅,原以独立形式存在的舞蹈成为戏曲表演的附属。戏曲舞蹈除保留了古代舞蹈的优秀基因外,还与民间舞蹈、宫廷舞蹈并存,是一种变体舞蹈形式。戏曲在形成过程中正是因为吸收了舞蹈的养分,才使戏曲除了“听”曲“品”文之外更有“看”点。“如《白蛇传》‘断桥’一场,小青要杀许仙,许仙惧怕躲避,白素贞掩护劝阻,三人都是用舞蹈动作来表示自己复杂的内心感情的。尤其是许仙,他用抖袖、甩发、跪步等舞姿,表达了他惶恐负疚的心理状态,这是语言所难以表达的”^[5]。“又如《昭君出塞》中昭君与马童的各种高难度跟斗,组成一高一低、一前一后、一张一收、一背一面的多变化的双人舞场面,对比性强,又相互呼应和协调,既有跨越戈壁荒滩的矫健豪放之态,又有远离家乡亲人的哀怨悲痛之情,构造出一种美的意境”^[6]。戏曲舞蹈正是通过这种肢体语言将各种人物形象、心理状况、环境布景表现得恰到好处。所以说戏曲离不开舞蹈的支撑,舞蹈使戏曲成为有滋味、有情趣的形式。各戏曲品种皆如此,唯昆曲最甚,几乎是“无歌不舞”的艺术,连唱念做打也尽在舞中。

戏曲舞蹈中常体现出中国古代舞蹈的传统典范与审美追求。从姿态造型、动律韵味和审美意象反映出的形式、程式和品质,都有一些相似又相通的节点。“戏曲舞蹈的基本范畴源自昆曲艺术,其基本形态体现出游牧与农耕文明的交融,其中蕴藏着中国人对应着‘大化’意识的人体运动时空观和‘得意忘形’的人体造美观”^[7]。如戏曲中的“顺风旗”动作。舞蹈史学家王克芬认为,“顺风旗”的形态表象就是通过汉代画像砖中舞者双手同向,顺势甩出的造型演变而来。上古乃至中古的很多舞姿的“原始状态”通过发展演变传至近古的戏曲中。戏曲中的“水袖”就是对秦汉时“巾袖舞”的直接承接。还有刀、枪、棍、剑的使用与汉代的道具舞,乃至三代时的武舞不无联系。与此同时,戏曲舞蹈中对于“圆”的讲求更可以连贯戏曲与舞蹈的关系。著名艺术家欧阳予倩就曾精炼地指出戏曲舞蹈其实就是一种“画圆的艺术”,在戏曲舞蹈动作中,小到手上的“小五花”大到“云手”、“大刀花”都在“画圆”的程式中,其静态造型、运动轨迹、动态舞姿都是在“圆”的原则之下。总而言之,戏曲对古代舞蹈有着承袭关系,又肯定了戏曲舞蹈是戏曲承载古代舞蹈的最好载体和直接表现。戏曲舞蹈作为戏曲中可抒情可叙事,又演又跳的形式存在着,它不仅是戏曲的衍生,更是一种独立的舞蹈存在形式,是中国古代舞蹈发展进程中的一个形态过程,是“中国古典舞”的活化石。

戏曲与舞蹈之所以有着很多联系是因为两者所赖以生存的文化土壤,造就了两种不同艺术形式的联系性。这也符合艺术的发生规律,倘若失掉了共通之感的艺术形式也必定经不住相邻艺术的共通和佐证。同样,戏曲与舞蹈的本质又有不同。戏曲通过身段表演,加上唱词念白的叙事性陈述,还有独特的配乐和节奏,在板眼的韵律下一念一唱的展开,戏曲是中国民族戏剧的独特称谓,既是“戏”,也是“剧”,最终的目的是完成“故事”的演绎,它属戏剧表演的艺术范畴;而舞蹈则是以表达思想情感,借景托物的艺术门类。它是以身体的语言为第一艺术媒介,除载歌载舞的特有形式外,纯粹的肢体表演是舞蹈艺术的本意。舞蹈艺术具备它独有的表现形式、艺术风格和技法,并且有着自身严格的运动规律和语言规范,通过人体动、静对比所形成的姿态、气韵,以及音乐和节奏的处理,体现出一种文化状态和对美的追求。

三、中国古典舞流派简述

新中国建国以来,老一辈舞蹈艺术工作者为创建当代中国古典舞而殚精竭虑,他们在实践探索的道路上先解决了什么是中国古典舞,以及“古典舞”不等同于“古代舞”的争辩,强调古典舞中“典”的涵义。又将中国古典舞从戏曲的限定中解放出来,将重建中国古典舞的历史观拉伸至整个中国古代舞蹈进程,出现了几种对中国古典舞中“古”的不同理解。这其中,有的讲求直接因袭和模拟,有的讲求取其“意”忘其“形”,还有的则是立足于古代舞蹈资源进行现代再造,呈现出一体多元的发展态势。

建国之初,由文化部牵头于1954年创办了北京舞蹈学校(北京舞蹈学院前身),可看着是当代中国古典舞创建的开端。同年,以李正一、唐满城等对戏曲中京剧艺术的探索,并经过后来的发展,形成了中国古典舞身韵流派。在创建的道路上,他们从戏曲中拆解出具有舞蹈成分和相对独立的舞蹈片段,加之于武术(内在韵律的补充)与芭蕾(训练程式的套用)的糅合,创造出带有京剧色彩的中国古典舞流派;20世纪80年代,出现了以孙颖所创建的中国古典舞汉唐流派和以高金荣所创建的中国古典舞敦煌流派两种中国古典舞形式。中国古典舞汉唐流派的创建者孙颖不仅对戏曲展开了学习,更是把汉、唐、明清三个历史阶段作为审美坐标,而且还不遗漏上至远古洪荒下至晚清民国在内的系统探寻,同时横向触及社会学研究范畴,取得对中国古典舞真伪的相邻比较和印证。其创作是将中国古代舞蹈分为若干个断代史逐个展开研究,编创出体现原始舞蹈文明的《半坡》、上古舞蹈文明的《东门之郛》、中古舞蹈文明的《踏歌》和《小破阵》、近古舞蹈文明的《挽扇仕女》等,将中国古典舞研究纳入艺术考古的范畴,将舞蹈艺术认定为具有社会科学属性的文化形态研究。最终,运用唯物辩证法的观点对历史遗存进行筛选、归纳、模仿、反证,完成了文物遗存的“采形”与“赋形”的转化。相较于前两者,中国古典舞敦煌流派更像是专题研究和定向开发,针对敦煌壁画和石窟造像这种带有宗教舞蹈特点的中国古典舞成分做出临摹。从姿态的选取上,“敦煌流派”选取的是明显带有三道弯的身体语态(以及手形、脚形的丰富),也开发出一套适用于此风格的流动连接,体现出具有独特韵律的敦煌舞蹈风格。以上几种流派无论是纵深探索还是横向延展,都凭借着各自的继承观、价值观和发展观呈现出不同的艺术表现。

四、昆曲艺术与“昆舞”

被誉为“百戏之祖、百戏之师”的昆曲艺术,因其悠久的历史和精致典雅的艺术品性在中国的戏曲中享有很高的地位。昆曲作为戏曲艺术的集大成者,主要有三个方面的造诣,这三方面的追求也是“昆韵流派”创建的审美依据。其一是文学方面。昆曲的唱词念白是古典文学的最高体现。昆曲中的曲词主张天然真性、自然平实,反对过分的藻饰和滥用典故,以真性情的语言打动观众。王国维认为:“凡一代有一代之文学,楚之骚、汉之赋、六代之骈文、唐之诗、宋之词、元之曲皆所谓一代之文学,而后莫能继焉者也。”^[8]代表元之曲的昆曲艺术,其第一位的便是它的文学品性。其二是音乐方面。昆曲的唱腔与曲调是古典音乐形式的最好继承。从隋唐以来的燕乐大曲至宋元杂剧与南戏,还有各时期的民间乐曲都为昆腔的成熟奠定了基础,昆腔中曲牌的严格程式和伴奏乐器的独特风韵,以及腔调中念白吐字的精准都甚为典范。昆曲唱腔中的“水墨韵律”和节奏特点起决定作用地支撑着“昆韵流派”的动态美学规律。其三是昆曲的表演方面。昆曲的舞台表演是至情至美的完美体现。昆曲演员注重内外兼修。外部造型与身体语言表现都讲求规范精准,所有指向性或身段性表演都不可任意而为,都要讲究其“法”,“手法”、“眼法”、“身法”、“步法”都应该收放自如,合乎“四欲法则”,也是传统哲学中“度”的问题,在和谐的“对比关系”中或铿锵或柔婉地将昆曲的表演推到戏剧舞台表演之极。这一“古典性”规律是马家钦创建“昆韵流派”的技术支撑,也因此创建出了“昆韵流派”的各种口诀与规范。

马家钦对“昆韵流派”给出的定义是：“昆舞生发于昆曲，是对昆曲中舞蹈元素的集中提炼与归纳，它是通过挖掘昆曲表演艺术优质基因，并赋予时代审美理念加以保护、继承、发展的舞蹈。”^[9]同时确立了“昆韵流派”的创建，是将昆曲作为“变体继承”的母体，将历史资源的焦点锁定在元明时期，将艺术的格调定为清淡、高雅、精致、唯美，通过独特的艺术表现形式，形成了一支新的中国古典舞流派，也回答了“昆韵流派”的学术前提和技术支持。

五、“昆舞”艺术流派分析

马家钦对“昆韵流派”的解释为：“通常讲昆舞，是必须具备昆曲审美特征、昆曲表演艺术风格特点的舞蹈，是一种挖掘昆曲表演艺术的优质基因，以时代审美的理念加以保护继承和发展的舞蹈，是一种以意念引领而行的舞蹈。是当代人对具有深厚古典文化内涵又体现了东方艺术审美特征，更加贴近时代审美需求的舞蹈，是中国古典舞新的舞蹈体系。”^[10]马家钦认为建构“昆舞”的标准有三：一是“昆韵流派”必须体现昆曲艺术的艺术追求；二是“昆韵流派”必须体现当代人的审美需求；三是“昆韵流派”俨然具备一种独立的态势并发展成为了一种全新的中国古典舞。分析“昆韵流派”的这三个标准是解决“昆舞”（同“昆韵流派”）的关键。

（一）“昆舞”的价值取向与实现

马家钦首先将昆舞定性为姓‘昆’的舞蹈，定论为：“昆舞生发于历史悠久的昆曲，是对昆曲中舞蹈元素的集中提炼和归纳，它是通过挖掘昆曲表演艺术优质基因，并赋予时代审美理念加以保护、继承、发展的舞蹈。”^[11]以上定义可分为三层理解：一是“昆舞”的根本属性取决于昆曲的限定；二是“昆舞”根基和继承体来自于昆曲；三是“昆舞”的终极目标是为了脱胎于昆曲，通过改造确立自我的身份与价值。昆舞的继承问题，可以直接获取。关键问题是继承后向何处发展，发展后呈什么状态，成形后又与昆曲保持多少距离，这是“昆舞”现阶段发展中最大的症结。笔者通过对“昆韵流派”作品《吟兰》（图1）与《花梦》（图2）的比较，分析“昆舞”继承与发展的矛盾，亦可理解为坚守与开拓的困惑。



图1 《吟兰》



图2 《花梦》

注：图片翻拍于南京艺术学院舞蹈学院中国昆舞画册

注：图片翻拍于《剧影月报》2009年专刊，江苏省文化艺术研究院

“昆韵流派”的代表舞剧《昆韵》作为马家钦创建此体系的代表作品集中展示了她的艺术理念。为此马家钦对“昆韵流派”作出了三方面的限定以保持与昆曲的统一。分别是：在风格上限定为“雅、纯、松、飘、轻、柔、美”；在动律上限定为“上、下、平、入、推、拉、延”；在形态上限定为“含、沉、顺、连、圆、曲、倾”。以彰显对昆曲的敬畏和对昆曲继承的纯粹性。作品《吟兰》直接“继承”于昆曲，为了保持与昆曲的一致性，编导近乎于套用地完成了昆曲的舞蹈化改造。从外部特征看，舞蹈演员的服装遵循了昆曲服饰中的原则，女演员双袖下垂，男演员手持折扇，低眉斜目的神态，横拧微含的造型，符合以上限定；动作调度和舞蹈语汇，该作品讲求平缓和顺，其身体流动多采用短线条和单线条，没有大开大合的张扬动作和繁复多变的连接，同样符合了以上限定。在限定中创作，在限定中表演，整体看来与昆曲表演相差不大，俨然像是不张嘴的昆曲。由此，北京舞蹈学院研究生部金浩教授发出了“姓‘戏’还是姓‘舞’的疑问”。就像一个人对自己的发型、服饰，乃至妆容稍加改变，依然掩盖不了自身的气质和基因一样。文化层面上的“昆舞”同样理解为，“昆舞”

不是对昆曲的简单“装扮”和“改造”就能豁然新生,而是取决于“昆曲”的内在气质与基因。作品《花梦》算是突破限定,大胆开拓的代表。剧中女舞蹈演员薄纱高叉,高抬后腿、挺胸高扬的造型突破了“昆舞”的内在限定;身体语言上明显带有芭蕾模式下中国古典舞(身韵流派)的训练痕迹,躯干呈现出“开绷直”的反映,作品整体的意象也没有体现出既定的“昆”韵;托举的方式更是把该作品与昆曲拉开了巨大的鸿沟,也偏离了“昆韵流派”的原则,略显“两张皮”贴合的感觉。因此,“发展”既不能漫无边际,也不能固步自封,要想实现从昆曲向“昆舞”的转化,绝不是外在形式问题,而是内在的规划和技术分析。马家钦在创作的道路上,还需对形象设定、语言组织、线条调度等作出更巧妙的设计,将创作动机和经验提升到科学的层面,从而解决转化不彻底的问题。

(二)“昆舞”的语言表达与基调

马家钦讲:“昆舞的本体就是舞蹈的语言……或许昆舞的语言什么也不表现,只是表现自身,这也是一种美的享受,也能成为一种艺术品——流动中的雕塑美,独立存在。”^[12]“昆舞”的本体就是语言,“昆舞”既是一种语言方式,也是一种表现方式。作为舞蹈元素附丽在昆曲中承担着戏曲表演的重要作用,通过指向和隐喻等方式表现人物情感和烘托环境气氛等,是戏曲表演中的语言本体。倘若离开戏曲表演的表演环境和艺术母体,单纯的“昆曲舞蹈”作为一种语言形式发展为独立的艺术品类还稍显单薄,有待进一步提升。

“昆舞”将昆曲的肢体语言作为舞蹈语言的内核。“昆舞”的课堂训练先是席地而坐,对下肢脚、膝、腿、胯进行柔韧性和控制训练,动作干净、步骤清晰,此为“中间训练”;然后双手扶把进行压腿、踢腿训练,即“把上训练”;最后再回到“中间训练”。值得赞赏的是马家钦对“昆舞”训练中方位的细致考虑,对每一身体部位的训练通过八个甚至更多的方位来训练,训练方式细腻讲究,不同于其他流派,符合了昆曲中身体语言精妙的特点。笔者认为依靠“扶把”来控制重心达到训练目的是西方芭蕾学科惯用的方式,而非中国古代特有,起码昆曲演员的训练不需要扶把训练。“身韵流派”正是借鉴了芭蕾的模式,所以才有“把上训练”,这也成了近几十年发展中的诟病。孙颖在创建“汉唐流派”时就态度坚决地否定了“把上训练”,将一些重心困难的训练拆解,融进课堂的“中间训练”,而且稳定出“斜塔”这一失重训练,也联系性地成为了“汉唐流派”的风格标识。孙颖建议马家钦放弃“把杆”,或者是对运用的方式作出改变,使“把上训练”更合乎中国味道,即便借用,也应回避其带来的芭蕾化色彩。“昆舞”的语言属性、语言规范、语言审美都出自“昆曲”,语言形式的呈现单一化,动作特点和节奏特点也是一板三眼、一板一眼、一板七眼、无板四种方式,这就使得因袭昆曲的昆舞语言略显“一字调”。舞蹈的身体语言遵循了昆曲中对于腔调“字清”、“腔纯”、“板正”的原则,在“水磨韵律”的笼罩下观众易产生困顿和乏味。“昆舞”在运动空间的使用上也有局限,流动路线和调度不够大胆,对“六合”方位的空间扩展,在课堂训练中基本呈现出平面式表现,肢体的运动轨迹也常常是半径度以内的运动,缺少对大圆、复合圆及变体圆的表现,和对曲线、不规则线条和周而复始等运动路线的表达。就此,北京舞蹈学院教授赵铁春就“昆舞”发出“在表达其他节奏或情绪时,是否有相应的动作处理?慢节奏的特点如何与当今时代节奏、生命节奏或者是社会节奏更好地相结合”^[13]的感叹。倘若单纯为了维护昆曲的韵味,只为“昆”而“舞”的话,那就让“昆舞”的语言表达进入了发展的地牢,能否突破昆曲的表达模式实现自我,还需继续探索。

(三)“昆舞”的创建基础与发展建议

中国近现代舞蹈教育家、中国古典舞汉唐流派创建者孙颖指出:“戏曲舞蹈同样可以肯定是舞蹈,然而据此论定中国古典舞的形式、风格、精神、气韵以及审美特征、经验传统,同样是片面而又错误的。”^[10]姑且搁置中国古典舞应该是作整体的复活还是断代(专题性)研究的争议问题,“昆韵流派”作为整个当代中国古典舞建构系统的一个分支有极大的研究意义。“昆韵流派”作为中国古典舞新形势下的发展与补充对中国古典舞学科体系的建构大有裨益,它从创建基础、文化基调、语汇创造、人才培养等多方面为中国古典舞提供了更多的实践价值。它所带来的实践效果同样可以被其他流派所参考借鉴,为解决当下整个中国古典舞的出路提供了丰富的经验成果。可以说,“昆韵流派”既是中国古典舞大系统中的子系统研究,同时又是带有明显戏曲烙印的变体古典舞形式,与其他几种流派并存。

舞蹈必须具有文化基础和风格特点。对于文化基础而言,马家钦能做到亲身学习昆曲,向昆曲专家学习昆曲的形态特征、身体语汇以及曲调中的韵律特点。同时还不止于对昆曲的模仿,更是大胆地对昆曲的舞蹈语汇进行改造,通过“外功”与“内功”并重的元素提炼和立体整合方法,搭建起“昆韵流派”现有的语言

体系。在尝试“昆舞”从昆曲的舞蹈化改造过程中,极力促成“昆舞”的个性标识。中国艺术研究院舞蹈研究所所长罗斌也指出:“昆舞绝非昆曲的附着物,它源于昆曲,承继着昆曲的命脉神旨,但最终要建构属于自己的本体,实现自己的独立价值。”^[11]对于风格而言,《现代汉语词典》中对风格的解释一是指风度、作风;二是指一个时代、一个民族、一个流派或一个人的文艺作品所表现出的主要思想特点和艺术特点^[12]。从舞蹈的范畴看待“风格”主要是指舞蹈语言的表达,也外延至技术技法和作品所反映出的追求和意向。马家钦通过对昆曲的“舞化再造”、提炼、组织,为“昆韵流派”的表演提供了必要的表现手法,纵深研究涵盖了课堂训练、舞台表演、实践创作、学术研究多个方面。虽在呈现中仍有一些若即若离的状态,但从整体看已经开辟了新的领域,并且通过舞蹈比赛、研讨会的形式让业界关注,并逐渐得到了认可。

综上所述,中国古典舞“昆韵流派”现已基本形成课堂训练、舞台表演、实践创作、学术研究等多个方面,在业界也被广泛认同为中国古典舞的第四流派。它脱胎于昆曲,继承和改造了昆曲中最为精妙的部分,逐步优化了其学科定位、人才培养、创作方法以及必要的理论储备。并通过表演、教学、编创、研究四位一体的探索,稳步地从实验教学向示范课程过渡,从创作和表演的经验之谈向有章可循的科学创作观转化。中国古典舞“昆韵流派”起步虽晚,却在几年的时间里做出了许多实在的成果,马家钦在中国古典舞“昆韵流派”的创建道路上有理有据,有胆有识。中国非物质文化遗产保护专家委员会副主任、中国艺术研究院学术委员会副主任、博士研究生导师资华筠先生早在2009年便对“昆舞”寄予期望:“‘昆舞’顾名思义,是生发于昆曲,从中提炼、升华,并进行了体系化整合的中国古典舞的新探索——有望成为新的流派。”^[13]如今,中国昆舞已用近年的努力把资华筠先生的期望变成了现实。

参考文献:

- [1] 李晓. 京昆简史[M]. 上海:上海古籍出版社,2010:1.
- [2] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海:中华书局,2010:2.
- [3] 李晓. 京昆简史[M]. 上海:上海古籍出版社,2010:3.
- [4] 冯百跃. 中国戏曲舞蹈的传统审美观[J]. 河南大学学报:社会科学版,2008(4):160-165.
- [5] 林奋. 戏曲舞蹈在戏曲表演中的作用[J]. 大众文艺,2009(15):31-32.
- [6] 冯慧. 京剧舞蹈略论[J]. 上海艺术家,1997(1):22-23.
- [7] 于平. 戏曲音乐、戏曲舞蹈、戏曲舞美摭论[J]. 艺术百家,2011(3):1-9,16.
- [8] 李晓. 中国昆曲[M]. 上海:上海百家出版社,2004:12.
- [9] 马家钦. 昆舞对昆曲艺术的传承与发展[J]. 艺术百家,2008(6):170-171.
- [10] 孙颖. 中国古典舞评说集[M]. 北京:中国文联出版社,2006:134.
- [11] 罗斌. 昆舞:亦昆亦舞化古而新[N]. 光明日报,2010-03-05(10).
- [12] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编. 现代汉语词典[K]. 北京:商务印书馆,1998.
- [13] 资华筠. 昆舞:有望成为中国古典舞的新流派[N]. 文艺报,2007-02-10(8).

Creation of the Kung dancing system and the relationship between traditional Chinese opera and Chinese classic dancing

WANG Haitao

(College of Arts, Chongqing University, Chongqing 400044, P. R. China)

Abstract: It took 70 years for Ma Jiaqin to originate “Kun genre” for “classic Chinese dance”. Though it was called “Kun dance”, but “Kun genre” has included all the elements to be define as a new genre of classic Chinese dance. In this literature, “Kun genre” has been defined as a new genre of classic Chinese dance just as the other 3 genres, it has changed the concept of Kun dance, and set the origin for Kun genre’s development. This literature analyzes its origination, acting style, technique and rule, in order to build its theoretical basis and set off for the new development.

Key words: ancient dancing; traditional Chinese opera; Kunqu Opera; dancing in traditional Chinese opera; Chinese classic dancing; Kun Dancing