

# 解构大众文化批评领域的“文学化”取向

□贾磊磊

正像我们不能把在影片拍摄前摄影师在草稿纸上画出的拍摄草图视为绘画作品一样,我们也不能把在拍摄前编剧根据题材创作的剧本视为文学作品——尽管它们都具有特定的绘画风格与文学属性,但是我们不能把它们与真正的绘画作品与文学作品相提并论。如果我们非要肯定剧作的文学本质的话,那么,这就意味着我们必须接受文学规律对剧本的要求,并且把对文学价值的确认放在首位,这样就极有可能把一种为电影、电视而进行的剧本创作,变成一种为阅读而写作的文学创作。这种本末倒置式的剧本创作理念,并不能够真正解决电影、电视剧创作中所出现的一系列问题,因为现在的问题并不是出在剧本文学性的缺失上,而是出在艺术作品的本体性缺失上。我们的电视剧中曾经普遍存在的“注水问题”是剧作的失误吗?我们的电影里一度风行的血腥镜头是文学的偏差吗?包括舞台小品中粗俗的表演能够说是文学的堕落吗?显然这些问题都不是出现在文学剧作的范畴里,对这些问题的根本解决不是仅仅在文学剧作的层面上就能够完成。所以,文学既不能尽享所有艺术的荣誉与尊严,同样也不能医治艺术创作出现的所有病症。

从历史的维度上讲,我们对文学的崇尚是由于中国传统文化的经典文本往往都是文学作品,唐诗、宋词、汉赋、元曲、明清小说,广义地讲它们都是文学,也都是我们的祖先留下的文化瑰宝。在这样的文化语境中,我们对文化的敬守有时就变成了对文学的敬守,对文化的承传有时就变成了对文学的承传,至少在许多人的概念中把文学看成了必修的文化课程,而其他艺术形式似乎可以忽略不计,乃至于文学成了统领一切艺术的灵魂,成了中国文化的代言者。在国家的学科分类体系中,文学成了凌驾于所有不同艺术学科之上的学科门类,而音乐、舞蹈、美术、戏剧、戏曲、电影、电视剧都是寄居在它门下的房客,成了听从它呼唤的臣民。尽管现在艺术学即将从一级学科提升为国家学科门类,但是人们对文学的过度尊崇并没有因此而有所改变。这种对文学的过度崇尚导致了我们对艺术历史的判断更多地是强调其中文学剧作的作用,而忽略了比文学剧作更为重要的其他决定性因素;在对现实问题的判断中往往也是首先把目光聚焦在文学领域,把文学视为文化领域的中心地带,或是说把一种普遍存在的文化问题看做是一种文学剧作问题,并且力图通过一种改变文学的方式来解决这些文化问题,这种把文化问题“文学化”的批评取向,集中地出现在所谓“剧作就是文学”的讨论中。

勿庸讳言,在中国的大众文化领域存在着功利主义、拜金主义的习气,它们侵蚀着我们国家文化产业的肌体,影响着我们社会的风气,改变着我们的文化记忆。对此问题的社会学批评我们不再赘述。我们在此所关注的是与此相关的另一个问题,这就是说人们在分析上述问题时,把产生这些问题的根源归咎于一种所谓的文学剧作问题,即把这些问题的看做是在文学案头写作时所产生的问题,进而认为剧作领域文学性的缺失是造成大众文化领域诸多问题的根源。现在,说“加强剧作”也好,或曰“声讨剧作”也罢,总而言之,文学已从背景被推到了前台,同时既有对文学价值的呼唤,也有对文学精神的崇拜,而更多的是对文学功能的误识。把一个本来并不属于、或至少是不完全属于文学的问题归结到文学的领域,并简单地把剧本创作仅仅当做文学创作来看待,甚至把剧作的外延和内涵完全等同于文学来命名,最终把一种弥漫在大众文化领域中普遍存在的创作问题“文学化”了。

应该说,从文学的角度来分析目前大众文化领域的某些问

题是可行的,强调文学在诸种艺术形式中的重要作用是可以理解的,但是,这并不意味着我们可以放弃诸种艺术的本体属性来印证它的文学属性,也并不见得我们一定要把文学提升到凌驾于诸种艺术本体属性的至尊地位,这样不仅不能使所有的问题迎刃而解,反而会误导人们对于文化问题的判断。现在,如何化解大众文化领域所呈现的种种问题,最根本的还是要在大众文化的运作机制里去寻找,要在文化市场的赢利模式上去寻找,要在对文化产品的评价维度中去寻找。如果把一个涉及不同领域、不同层次的问题最终锁定在文学剧作领域,并且试图用文学的解决方案来取代其他的其他艺术创作的问题,这样显然失之于偏颇。

具体到电影、电视艺术的领域,剧作是为电影或电视剧的拍摄而进行的一种前期艺术创作,它虽然以文字的方式来呈现,但是,影视最终的表现形式并不是文字,而是影像。基于这种创作主旨,剧作的最终目的不是单纯地为了在纸面上完成一部文学作品,而是为在银幕上呈现的艺术形象提供切实可行的“施工蓝图”,通过文字把影视艺术的故事性、动作性和画面感提示给创作群体,这是影视剧作极其重要的职能。按照影视艺术创作原理,它必须与电影的总体创作融为一体,服务于影片的创作主旨。所以,这与以展示人物的内心见长的文学创作极其不同,特别是与小说的叙述方式不尽一致。尽管剧作也是通过人的主观想象来完成的一种审美活动,但是,它的审美价值的高低不在于其自身的文学性,而在于它所体现的潜在的电影性——确切地讲,它是否具备将特定的文学内容通过影像进行充分表达的可能。如果一部剧作获得了很高的文学价值,而根本不能进行影像的再现,那么它的可读性再强,对于影视创作来说也是废纸一张。

我们在此要特别强调的是:影视剧作是一种“艺术创作”,而不像人们通常所理解的是一种“文学创作”,尽管这种艺术创作活动也是通过文字来记载的,它使这种创作活动在表面上看很像一种文学性的创作,但是,无论从创作的本质还是从创作的目的而言,它都是为影视拍摄服务的,而不是为文学媒介服务的,最起码它不是一种与小说、诗歌、散文等同的文学创作,这是我们在讨论“剧作就是文学”的时候必须要划定的分界线。

如果我们确认“剧作就是文学”,那么,我们就必须确认与此相关的两个命题,其一,我们必须要按照文学的一般规律来要求电影、电视剧的文学创作,而事实上文学与电影、电视分别属于不同的艺术表现体系,文字与影像自有其不可替代的艺术表现功能和审美属性,如果我们用文学性的规律来要求电影和电视剧,势必会造成用文学的规律覆盖或取代影视艺术规律的结果,显然这都不是我们所预期要实现的目的;其二,我们必须要根据文学作品的标准来评价电影、电视剧的艺术创作,否则,“剧作就是文学”的命题就没有意义。可是我们也不能够用评价文学作品的标准来取代影视艺术的批评标准,因为,文学语言与影像语言属于截然不同的物质表现载体,不可能用文学的价值取代影像的价值。况且,通过剧作所完成的文学内容在影视艺术创作中是极易被改变的,库里肖夫的心理实验其实证明的就是这个规律:同样是一个人的特定的表情,当他与不同的上下文相互对接的时候,这个表情的涵义就可能截然不同。即便就是用剧本确定了正反镜头的语序,不同的景别、不同的机位、不同的光线都会使特定的文学内容发生变异,特别是那些动作性的场面靠文学就更无法设定了。显然利用控制文学内容的方式来实现对影视艺术质量的绝对控制,在创作实践中往往是靠不住的。

文学创作的规律,确切地说小说创作的写作方式并不适用于电影和电视剧创作。文学是以对人物内心世界的细腻描写而见长,以对纷繁复杂的故事情节的生动描述而著称。而电影则是一种以线性叙事为主体的故事样式。尽管两者都以人物性格的塑造为创作主旨,但是,电影对人物性格特征必须体现在一系列外在动作的表现上。所以,一部优秀的文学作品通常并不能够拍摄成一部优秀的影片,这不仅是因为剧作本身不能按照文学的规律来写作,而且从根本上讲,文学创作提供给读者的是随意阅读快感,而电影创作所完成的是在电影院里观看的享受。所以,文学作品可以不受时空的任何限制,自由驰骋,任意发挥,而电影则不然,电影剧本必须在特定的剧情时间、特定的叙事空间内完成。

所以,适合于用文学来表现的内容并不一定就适合于用影像来表现,世界上各个国家都没有对文学设立分级与审查机构,但偏偏都对电影设立了审查与分级法律,这本身已经说明与影像相比,文学的表达可以更加自由、更加随意,不必受制于公共传播制度的约束,在文化上也没有那么多的禁忌。如果将文学的这种自由表述平行移动到以影像为主的电影与电视艺术中来,有时不仅会消解文学的力量,而且还可能会制约影像艺术的充分表达。一部万人瞩目的小说很可能会改编成一部无人问津的电影;一部鲜为人知的小小说却完全可能改编成一部名垂青史的影视经典。某些小说在结构上过于随意,往往不能形成电影所需要的连锁式叙事情节;加上作品人物语言的力量时常大于文学情节的力量,这样就势必会吞噬电影的视觉吸引力,使影片成为银幕上的话剧而丧失电影的艺术魅力。可见,读者对文学作品的阅读乐趣,未必能够直接引起他们对电影观赏的乐趣,包括那些观众普遍喜欢的舞台喜剧小品,也未必适合于改编成电影,有时甚至都不适于嫁接到电影的叙事情节之中。因为电影更加注重的是故事性,其次才是喜剧性。如果一种文学喜剧的元素进入电影并不能增强影片故事的吸引力,反而成为一种隔离元素消解了影片的情节力量,那么,这种文学喜剧的元素就应当被拒之于电影门外。对于特别注重视觉表达的电影、电视艺术而言,文学元素的引入必须以不破坏影像自身的视觉表现逻辑为宗旨,否则,就会消解电影艺术的整体效果。

电影艺术,说到底就是用影像“写作作画”的艺术,是用光线、色彩、影像创造世界的艺术,而不是用文字来描写世界的艺术。普多夫金曾经指出,“每一种艺术首先必须有素材,其次是构成这种素材的方法,而这方法必须特别适合于这种艺术。”音乐家是以音调和旋律作为素材,按时间把它们组织起来。画家的素材是颜色,在画布上按空间把颜色配合起来。”([苏]普多夫金《论电影的编制,导演和演员》何力译,中国电影出版社出版,1957年1月第一版,第15页)无论你在银幕上所要展现的是一个欢乐的、喜悦的世界,还是一个忧郁的、悲惨的世界,你都不应首先考虑到影像所能够给你提供的艺术表现手段和相应的物质条件。易言之,无论你要在银幕上表现什么,都必须通过连续运动的影像才能够完成。这就要求影视艺术创作的出发点,应该建立在影像表现的可能性与合理性上。剧作在整个影视艺术创作中应该让位于影像的视觉表现规律,而不是凌驾于影像的视觉表现规律之上。我的意思是,如果电影面临有一种有待改变的困境的话,单靠文学并不能够从根本上拯救电影。尤其是在我们把关注的目光投向电影文学剧本的时候,我们的剧本里缺少的并不仅仅是文学性,而恰恰是电影性。那种一味地追求电影的文学性的作品,不仅不能把电影从困境中解救出来,反而还会使电影走向孤芳自赏的境地。一部

文学剧本如果单纯地去追求其文学性而置电影的属性于不顾,那么,就是再好的文学剧本也是一纸空文。相反,有的剧本可能根本就无法进行文学意义上的阅读,只能用于电影的实际拍摄,它也是当之无愧的优秀剧本。

三  
我们知道,电影是叙事的艺术。一般来说,在传统的文学理论中,人们认为“故事是一系列前后有序的事件”。应当说,这仅仅是故事的文学定义。如果从电影叙事学的角度,或是说从以叙事为中心的电影形态学的角度来看,所谓故事实际上所表示的是:动作→事件→情节→故事(影片)这样一个序列的意义。这个序列的逆向表述为:故事→情节→事件→动作。这就是说,影片(故事)的构成单位是情节;情节的构成单位是事件;事件的构成单位是动作。我们的许多电影之所以不好看,在很大程度上是由于对电影艺术的这种序列的叙事本质认识不到位,因为不能从本质上理解电影剧作的真正意义,所以,使我们的电影偏离了市场,远离了观众。

坦率地讲,文学的讲述方法只属于文学,只有电影的讲述方法才最适合于电影。在电影史上尽管也不乏用文学的方式来拍电影的人,可是法国“新小说派”所创作的“新浪潮电影”只能为电影史提供一种艺术电影的特例,而并不能够成为一个国家电影产业的支柱。况且,中国电影产业现在需要的并不是像《去年在马里昂巴德》那样的“最难以理解的影片”,我们也不需要每位导演拍完了电影还要像阿伦·雷乃那样写一篇《怎样理解我们的影片》的论文来教育观众。比起阿伦·雷乃来,我们似乎更需要希区柯克——而希区柯克从来就不主张去改编长篇小说,他屡次拒绝了人们让他去改编陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》的建议,他更热衷的是用自己的视觉逻辑来建构他的影像世界,而不让它成为文学的附庸。希区柯克一贯恪守的电影原则是:不让人物对话的力量超过画面(人物动作)的力量。他认为一个电影创作者最大的过失就是用人物的对话去解决创作中的困难。他主张要用人物的动作和目光来叙述出“一个视觉的故事”。事实证明,人们最终通过希区柯克高超的影像化艺术接受了电影不低于文学的观点,而那些追随文学大师的背影想在电影界标榜自己的导演却迅速地在电影史上销声匿迹了……

其实,我们在此无意贬低文学在诸种艺术门类中的重要作用,丰富的文学阅读与良好的文学修养无疑是艺术创作的坚实基础,可是,文学毕竟不能够取代其他艺术的具体创作。归根结底,我们理解的剧作并不是一个包含着一切艺术创作的文字写作活动,而是一种作为电影、电视剧创作的最初环节,它是通过文字来进行的影视艺术的前期创作,在这种意义上展开的剧作创作,显然与一般的文学创作不能够相提并论。

现在,在我们的高等院校里基本上都设置了文学院或文学系,并且把影视艺术的教育嫁接在文学系的框架内,也许,作为一种过渡性的权宜之计,这种方法未必不可。但是,作为一种科学化、规范化的艺术教育、科研体制,这种把所有的艺术门类都捆绑在文学上的方法显然不能够满足我国艺术教育与科研的未来需求,所以,我们应当把文学放在一个艺术分支的位置上,而不能够把文学奉为所有艺术形式的上帝,更不应把文化的问题仅仅归之于文学而了事,至此,大众文化批评领域的“文学化”取向应当休矣。

## 剧作就是文学(29)

## 影视批评应多些真知灼见

影视批评肩负着建构电视理论、推动影视实践的重大使命,其质量与导向,直接影响着电视实践的品位与走向。然而,近几年来,在市场经济的冲击下,影视批评领域的红包批评、广告批评、噱头批评等不良现象越来越多,影视批评自身公信力遭遇空前的危机。归纳起来,其弊端大致有三:一曰酷评之风盛行。评论者用情绪代替判断,用骂骂代替观点,追求发泄的快感。影片不入眼,则倾倒,说说好就跟谁恶语相向;影片被他欣赏,则护驾到底,谁说一个不字,就跟谁骂到底,完全是意气用事,丧失理性。即或影响力大的评论也往往是网络酷评,一些妙趣横生的反传统影评的评论。二曰艺术良知的缺失。受商业利益的驱动,不少影评沦为广告推介片,缺少良知,缺少科学,缺少公正,净说昧心话。影评已不是影评。此等影评人,实际上已成为影片的广告代言人。三曰文化应景多。每当节庆活动组织影评大赛,成效甚少。影评成为文化应景。现在的多数影评缺乏勇气,缺乏担当。电影批评已失去批评本身的意义。

在今天这样一个数字化复制的时代,各种影视作品和批评文章铺天盖地,但表面上的繁荣掩盖不住内在的苍白。据统计,目前我国影视剧的年生产数量已经达到一万五千部集,资金投入五十亿之多,但很多影视剧为了经济效益而粗制滥造令观众失望。而批评家看到文艺创作的弊端,却不及及时指出纠正,这是他们的失职。加上中国的很多电视受众普遍学识水平不高,对于恶俗的文化垃圾缺乏应有的鉴赏能力,使得这些影视剧无法在市场中自然被淘汰,造成了现在中国影视剧市场的极大资源浪费和恶性循环。要想真正促进影视业的进一步繁荣发展,健康的影视批评环境必不可少,这需要有关各方的通力合作。对影视管理部门来说,产业政策和审查尺度还要进一步放开,以扩大创作和批评的空间。投资方和创作者要虚怀若谷,不以批评为忤,有则改之,无则加勉。批评者要挺直腰杆,写出风骨,不为五斗米折腰,不为人情所绑架。而大众媒体和其他批评阵地,也应该少登一些娱乐噱头,多发一些真知灼见。从而,让污染的影视批评之河重返清澈纯净!

## 多编演一些现代戏

打开荧屏,可以说电视连续剧充斥着各个频道,即便是戏剧频道,也是历史剧占主导地位,现代剧则很少。当今的连续剧普遍太长,一个不太大的情节,有时演了两三集还没演完。面对这些“马拉松”式的连续剧,既浪费时间,又消耗精力,观众实在有些不耐烦了!人们在希望压缩连续剧篇幅的同时,又在大声呼唤文艺界要多编演一些短小精悍、喜闻乐看的现代戏,以通过具体的舞台形象,再现当代火热的现实斗争生活,使观众用较短的时间(一两个小时),就能欣赏完一部既有矛盾冲突,又有完整故事情节的现代戏,以激起观众强烈的情感反应,从而达到激励、鼓舞、教育人的目的。

## “小沈阳”到底教会了人们什么

“小沈阳”火到如今,也不知是由于媒体炒作,抑或是大众的“捧场”,百姓乐倒了,但下流、下作的模仿也是出来。说实话,“不差钱”除了娱乐,再榨不出一丝养分了。若说反映小人物求出名的经历,也是有多少积极意义呢?除了一个小丑登台式的哗然,不见有批判,不见有劝进,倒像是为央视的“星光大道”打了一个免费的广告。多少年了,中国人最不缺的就是娱乐,在连文学也通俗化的今天,很多东西通俗着通俗着就变庸俗了。

“不差钱”里那一段“眼睛一睁一闭”的台词,网络、报刊模仿的比比皆是,连号称“文字感动生活”的某杂志都发表了《“不差钱”的山寨版》。说真的,我倒觉得这是对“山寨”一词的亵渎。关于这一段台词,我以为赵大叔在小品里的概括贴切已极:“精辟?他这是屁精!”说什么“文字感动生活”?谁能真正告诉我从那些拙劣的模仿里真正被感动来着?感动的又是什么?“小沈阳”到底教会了人们什么?除了不堪的笑话,什么也没有。

潘玉毅

来稿请以电子邮件方式发至:wybduzhelaixin@sina.com

# 中国原创舞剧与文学

□邢茜

近年来,我国的原创舞剧不断增多,其中不乏优秀的作品。相较于西方舞剧发展的成熟,我国还在原创舞剧的道路上进行着不断地探索。舞剧需要用舞蹈的形式来表现特定的人物或一定的剧情,因此,对于一部优秀的舞剧来说,作品的内容至关重要。西方的许多经典剧目都取材于古典文学,例如著名的芭蕾舞剧《天鹅湖》《胡桃夹子》等。一个民族的艺术应当展示出一个民族的文化内涵,我国作为东方文化大国,舞剧就应当凸显出东方的特色和神韵。因此,在塑造我国的舞剧时,许多舞蹈工作者便将题材锁定在了我国古典文学上。从我国第一部真正意义上的舞剧《宝莲灯》,到近些年出现的原创舞剧,都与我国的古典文学结下了不解之缘,或描述一段历史事件或典故,如上海青春舞蹈团的《霸王别姬》;或讲述一个历史人物的故事,如北京舞蹈学院的《唐晓》,再现了诗人陆游与唐婉的凄美爱情;或直接对经典文学进行改编,如北京军区战友文工团的《红楼梦》、南京军区前线歌舞团的《牡丹亭》。

古典文学经过世代流传,其故事早已经历了时光的检验,因此相较于演绎一个全新的故事来说,运营风险较小。从舞剧这种艺术形式来看,它绝大多数采用的是单线的肢体语言,在表达剧情方面有一定的局限性,因此观众若事先了解剧情更有助于对舞剧的理解。而家喻户晓的古典文学题材,本身就是一个文化品牌,熟悉的剧情与人物更容易对观众产生号召力。具有地域代表性的舞剧,若用当地的重大历史事件或历史人物作为背景,不但使当地民众更具亲切感,同时有利于满足游客的文化需求,收获更多的经济效益,还让人们对该地文化有了更多的了解,有助于提升该地区的文化形象。例如西安的大型实景历史舞剧《长恨歌》,就以唐代诗人白居易的叙事长诗为蓝本,再现了一个大唐盛世的都城场景。从更宏观角度来说,选择著名的古典文学作品作为舞剧的题材,有利于吸引世界的目光,不但可以提高我国原创舞剧的影响力,也有助于弘扬我国优秀的民族文化。

一个民族的经典艺术往往会为世界所共赏,也只有民族的,才能是世界的。走到国外,人们往

往更希望欣赏到的是该国原汁原味的文化艺术。因此,我国若要创作出经典的舞剧,就应在洋为中用的基础上,将我国的民族文化内涵展现得淋漓尽致,那么舞剧与我国古典文学的融合是否都会带来令人惊艳的化合反应呢?

对于一部舞剧来说,选择有意义的题材是其能否成功的根本所在。如果题材没有意义,再美的肢体语言也是空洞的。但优秀的文学题材未必能在舞剧中被诠释出其精髓,有些作品仅仅背负了宏大而沉重的躯壳,却没能赋予其灵魂,要么过分追求其所谓艺术性而使作品晦涩难懂,要么则低估了观众的欣赏水平而流于表面形式。舞剧由于艺术语言与篇幅的限制,难以对长篇的剧情复杂的文学作品进行全面描绘,同时,也难以刻画众多的人物。我国近年原创舞剧较优秀的作品,也在这些局限性下进行着不断的创新和尝试。以北京军区战友文工团的舞剧《红楼梦》为例,该剧着重围绕中心人物宝黛展开故事情节,在尊重原著主线的基础上,以观众意想不到的方式将广为熟知的故事展现在舞台上。不仅是舞蹈本身,舞剧的服装、布景、灯光等也可谓色彩绚丽,美轮美奂。对于舞剧来说,运用现代舞台技术的外在支持,以达到令人震撼的视觉效果已经是当今塑造精品舞剧的一个趋势,舞剧《红楼梦》在这方面尤其出色。但诚如《红楼梦》这样优秀的作品,也没能突破无法刻画众多人物的局限,金陵十二钗只在一段群舞中得以展现,不免让观众心生遗憾。因此,在以大型古典文学为题材的舞剧中,如何展现故事精髓,我国的原创舞剧还需进行不断的探索。

在我国古典文学元素的运用上,未必所有舞剧形式都适合于诠释古典名著或重大历史事件。以根据明传奇剧本《牡丹亭》改编的舞剧为例,就有南京军区前线歌舞团的古典舞剧《牡丹亭》、中央芭蕾舞团的现代芭蕾舞剧《牡丹亭》以及金星现代舞团的现代舞剧《中国制造游园惊梦》等多个版本。可以说,这三部都是国内知名舞蹈团体的优秀作品,都用不同的舞蹈形式对《牡丹亭》进行了不同方式的演绎。

在这三个版本中,最为尊重原著、运用古典元素最多的,当属南京军区前线歌舞团的古典舞剧版本。它不但用精准的艺术语言满足了剧情的需要,同时创造性地再现了当时的生活场景,营造读了读书、市井等多个场面,用活泼生动的表现手法,把丰富的故事与情节演绎融入到特定的社会生活环境之中。在舞台设计上,该剧运用门的开一合、人物的一进一出构造出了一个颇具立体感的舞台。该剧最大的亮点就在于整部剧的设计沉稳大气中又透着可爱时尚,使它在展现出古典、浪漫、唯美风格的同时又通俗易懂,与该剧的古典文学原作中所表现的意蕴做到水乳交融。同

一民族的艺术与文学本就一脉相承,因此以中国舞的形式展示我国古典文学作品往往会取得相得益彰的效果。以古典文学为蓝本,便需要演员着古装。我国古代的服装飘逸灵动,讲究线条的流畅,这与中国古典舞的“拧、倾、曲、圆”相呼应,形成了强烈的形式美感。古典文学的内涵,中国舞的气韵再配以古装的飘逸,使得作品在美学上达到了由内而外的高度契合。

再来看中央芭蕾舞团的现代芭蕾舞版本《牡丹亭》,这部舞剧的创新之处在通过分别代表着现实、梦境、古典的三个杜丽娘,着重刻画女主角的内心世界,是通过一种更为抽象的手法来对演绎古典文学进行新的尝试。可见,突破传统并非对传统的摧毁,而是可以换一个角度来看待传统。尽管有所创新,这部舞剧依然没能成为我国原创芭蕾舞剧的经典之作。经典的艺术作品,是因为其内容与形式在审美上达到了高度的统一,具有跨越时空的魅力。芭蕾舞是追求“开、绷、直、立”的外拓性的艺术,此舞剧的服装是夸张而现代的,而中国文化讲究的是含蓄与和谐,具有内敛性。不同民族的艺术作品在美学情趣上不免相悖,以芭蕾的艺术形式表现我国古典文学作品的内涵有诸多障碍,难以造就经典的原创作品。

诚然,芭蕾舞这种与中国传统舞蹈有着较大审美差异的艺术已在我国得到了广泛的认可,有其重要的存在价值,对于我国古典舞产生的巨大影响也毋庸置疑,但是我们既不应为了坚持中国化艺术特色而放弃汲取外来艺术形式的丰富元素,也不应为了芭蕾舞在中国的发展而丢弃我国民族传统舞蹈的艺术精髓。作为艺术形式的本质,并非单纯外在美的形式的表现,而是某种特定文化意蕴的载体,与特有的民族文化、民族审美精神息息相关,因此,作为芭蕾舞这种来自于西方的艺术是否能够承载起我国古典名著的重量,是值得商榷的。芭蕾舞在中国的特色化不应走进误区,对于古典文学作品的改编应当选择更易于深刻表现其文化内涵的艺术形式。如何在适度融入芭蕾舞艺术元素的基础上,探索中国原创舞剧的道路,还需要作出艰苦的探索。

我国的古典文学是民族的宝贵财富,它与我国原创舞剧的结合可以为舞剧带来深厚的文化底蕴,有利于造就我国的经典剧目。但不是所有以经典文学为依托的作品都能成为好的作品,对于古典文学作品的盲目改编与创新难以讨好观众,也无法形成经典,这些文化遗产的运用需要舞蹈工作者不断地用心探索与尝试,才能为我们创造出新的财富——优秀的原创舞剧。

洞察