

青年说



胡 阳

中国歌剧舞剧院一级演员。曾获第八届全国桃李杯舞蹈比赛少年组银奖、第十届全国桃李杯舞蹈比赛青年组金奖等。代表作有舞剧《孔子》《赵氏孤儿》《李白》《狂歌行》《门》《肥唐瘦宋》《莲花》《明月几时有》、舞蹈诗剧《九歌》等

循古而不泥古，在传统里开拓舞蹈新表达

程 辉：作为深受观众喜爱的优秀舞者，我更愿意把你称作一位“青衿书生”，因为你聊起古典文学时神采飞扬，引经据典信手拈来。你的第一部导演作品选择《九歌》，这和你的读书习惯有关吗？

胡 阳：我小时候就喜欢古典诗词。当时，家里有一本《唐诗三百首》，配着国画插图。我还不识几个字，就看着那些画，听家人读。11岁离开家到北京舞蹈学院上学后，这份记忆反而更深了。后来再接触古典文学，就会有一种情感归属。我还喜欢看绘画方面的书，其中有一本书里有傅抱石的《屈原图》和《九歌》。书中一面是诗、一面是画。我边读诗边看画，很受触动。《九歌》本身就很有浪漫、充满幻想，很适合当代剧场重塑。它是一个很好的载体，能更好地帮助我表达今天对生命、情感和人生境遇的理解。我们无意复刻、还原屈原写下《九歌》的原义，更多是借他来讲述自己，找到情境上的共鸣。如今的一些生命体验，包括时间空间、爱恨情仇的纠缠，就是中国文化骨子里的“进亦忧，退亦忧”。《九歌》舞台上的“山鬼”，可能更像屈原本人，处于“吾将上下而求索，路漫漫其修远兮”那种求索而受困的状态；“河伯”更像庄子一些，释放自我，漂流起来，自由浪漫地徜徉。我想赋予每一位人物一种近乎神性的生命凤凰，这也是今天重新创作《九歌》的意义。

程 辉：有没有尝试跳出现有的感觉，去跳一些欢快、乖张、带有喜剧色彩甚至武侠等另一类的角色？

胡 阳：最近，我在江苏省昆剧院跟施夏明老师一起做昆曲《聂小倩》的创排，我问他们：“如果按照你们昆曲的行当来说，我是适合扮小生，还是老生、武生？”他们都觉得“你绝对是小生”。我也觉得我绝对是个小生的料，但您看我演的几乎全是“老生”，其实，对一名演员来说，当然希望有多种不同风格和不同形象、精神、情态的角色，这是很被期待的。我希望有机会尝试新的、鲜明的完全不同的角色，但对于我来说还一直是个遗憾。有时也会想，年龄大了再回去跳小孩角色还

青视野

环坐于270度环池舞台周边，水雾蒸腾，光影朦胧，舞台仅需一分钟即可完成水陆空间转换——这是笔者现场观演《水舞间》时至今日难忘的沉浸式体验。2010年9月，大型水上汇演《水舞间》在澳门新濠天地水舞间剧院正式驻场公演。该剧由曾任加拿大太阳马戏团核心导演的弗兰克·德贡执导，十年间累计演出近4000场，是全球规模最大的水上汇演之一。时隔多年，新版《水舞间·新篇章》重启公演。导演朱利亚诺·佩帕里尼保留原作核心故事主线，并在情节、舞美、特技等方面全面升级，将原本“英雄美人”的经典叙事框架重构为充满魔幻色彩的正邪对抗史诗。

两版故事的最大变化，不在情节增删，而在叙事重心的转移：旧版以爱情童话和东方意境见长，新版则以正邪对抗和人物动机的完整性取胜。旧版中，海中巨浪将异乡人（男主角）卷入异世界，他遇见被继母蛇蝎女王囚禁的公主，并与重要配角渔夫联手对抗女王；爱情主线则是异乡人穿越奇幻王国、与公主一见钟情的浪漫童话。旧版气质诗意朦胧，台词极少，主要靠肢体和舞台意象推进，戏剧冲突含蓄，充满东方美学韵味；水既是背景，也是命运的巨浪。新版围绕“舞之

在传统文脉中舒展舞蹈的生命表达

■胡 阳 程 辉



古典舞《明月几时有》剧照

有没有可能？

程 辉：戏曲和古典舞是两个艺术门类，但都承载着中国传统审美和古典舞台传统。中国古典舞体系建设中的许多元素、技法，也源自戏曲。但二者毕竟不同。尤其在戏曲界，不少人坚持戏曲应有自己的导演，不希望其他门类导演动辄介入；我也认同这一观点。这次你选择参与导演一部昆曲作品，是出于什么机会或动机？

胡 阳：这次参与昆曲创作，我非常激动，也非常忐忑、犹豫。《聊斋志异》是经典，承载着丰富内涵。蒲松龄笔下丰富的人物形象，在今天看来依旧十分鲜活。跟施夏明老师他们一聊，我们一拍即合。他们也想做这个题材很多年了。这个题材符合当下市场需求，大家不陌生，编创有便车可搭，叙事压力会小很多，就可以着重在身体形式的想象和解释上下功夫。

我从小学习中国古典舞，也是伴随着戏曲的“手眼身法步”长大的。身体的基本元素和动机、基本的“型儿”，像山膀、按掌、托掌这些，都是这样学过来的。能有机会亲近戏曲本体，这和以往在课堂上只学动作架子的感受是完全不同的。我可以观察、学习昆曲演员如何在戏剧表达中自如化用动作语汇，以及他们如何理解这些语汇。毕竟他们还要依托声腔来传递更庞大的信息量。这让我得以深入细致地反观：中国古典舞为什么需要以戏曲体系的动作语汇为基础？原先提炼的整套元素，今天该如何再发展，如何突破我们的语言壁垒？我忐忑的是：自己是戏曲外行，确实不太懂戏。但我想这是个好机会：在完全尊重传统戏曲基本范式、不动摇四功五法核心内核的前提下，尝试为场域变化提供包装，在对舞台调度的不同解释中，让彼此进行一些融合，在互动中学习进步。

守住美学内核，让古典舞在自由生长中拓展边界

程 辉：作为中国古典舞的传习者和知名舞者，你的关注点似乎并不只在古典舞上。有一次我们互相推荐作品，你推荐的反倒都是非常现代的先锋实验作品。你是有意关注这些作品以拓宽视野，还是你的志趣本就在此？

胡 阳：我确实喜欢那些作品。舞蹈，尤其是当下的舞蹈，就应该走向那样的样态。在这方面我们比较慢，古典舞剧场还停留在做“标准答案”的阶段。很多现当代作品追求不确定性，给每位观众自求解答的机会；观众带着自己的生活经验和感受，最终完成作品的最后一笔。两种体验完

全不同。我喜欢当代剧场给予我的充足感受空间：它不设具象命题，但做得足够美，技术、技法与主题也很好。比如法国著名舞蹈家玛姬·玛汉的《也许贝克特》，我专门飞去上海看，看的时候一直流泪，走出剧场还止不住。但如果问我为什么流泪，我不知道。它就是打动人，用语言说不清，“欲辨已忘言”。一开始，舞台上的行军鼓不断敲击出节奏，让每个人的脚步停不下来，却不知道去往何方，就像一直在行走的流浪民族；你仿佛也背负了这种流浪的使命，不能停下来。我在想，这是不是舞蹈最有效的方式？不是用文学逻辑回答问题，而是让肢体直接给予。

程 辉：感觉你很享受当代剧场所带来的自由，这既是精神的自由，也是身体的自由。所以你传递给观众的表达就多元丰富，观众也可以从肢体传递的信息里，自主获得属于自己的、或直接或间接的感受。

胡 阳：贡布里希说：“实际上没有艺术，只有艺术家。”这句话对我触动很深。艺术的内核，在于个体生命的舒展绽放，我也希望能在舞台上释放这样的光彩。创作被限定在一套范式、一种答案、一类主题的框架里，并非全然不可，也可以是创作的一个阶段，但这和艺术本身的追求有所背离。所以我期待，创作者与观众都能拥有更多的包容。

程 辉：中国古典舞扎根于源远流长的中华文脉，但作为一套成型的当代舞种体系，它还很年轻，是从现存可考的文化遗存中提炼、逐步发展起来的。作为亲历实践的舞者，你如何看待它的来路，又怎样把握它在传承与创新之间的尺度？

胡 阳：中国古典舞的确年轻，是中华人民共和国成立之后才逐步建构发展起来的。在漫长的历史长河里，它并没有形成一条独立、连续不断的传承脉络，至于“算不算古典”，这更多是学理层面的界定，我个人并不纠结、拘泥于“古典”这两个字。更重要的是，这门学科为中国民族舞剧培育了大批人才。它本身始终处在动态发展之中，现代舞的身体技术，也早已融入古典舞的动作语汇。

我认为，中国古典舞首先要确立属于自身的身体美学：从戏曲汲取的拧、倾、圆、曲，取自武术的发力方式与呼吸韵律，共同构筑起它独有的美学特质。在守住这份美学底色的前提下，其余的表达都应当顺应当代中国舞台艺术的发展需求不断迭代。如今，舞剧的叙事结构与思想内涵，比数十年前更为繁复，单一陈旧的动作语言，已经难以承载不断拓展、愈发厚重的叙事诉求；一成不变，也容易让观众产生审美倦怠。古典舞需要

持续学习、兼容并蓄，才能适配当下的创作需求。当然，在发展的全过程中，守住自身的美学内核，始终是第一位的。

回归舞蹈本体，让创作与观演保有自由想象

程 辉：当下舞剧创作迎来很好的发展机遇，在演艺市场表现十分亮眼，但越是繁荣，越暴露出一些值得深思的问题，让人喜中有忧。有的舞剧创作一味追逐潮流，跟风复制看似稳妥的成功路径。重视大众审美、兼顾市场本无可厚非，但如何守住艺术个性与审美高度，建立作品独有的面貌，充分释放舞蹈本体的力量，相关的讨论声音反而偏弱。

胡 阳：现在，关于舞蹈本体的探讨很少被认真提起。不少舞剧更像是为阐释一个既定命题而存在，沦为表达对象的附属，舞蹈自身的价值反而被忽视。有一次，我们在英国曼彻斯特演出，演后谈时，一个十一二岁的孩子问：“你们的解说太多，节目单上的文字也写得太满。我看的时候已经看懂了，为什么还要写这么多文字？”他的一句话点醒了我：“这么多文字说明，夺走了感受和想象的空间。”当时，我们担心外国观众看不懂中国题材，便在节目单里堆砌大量文字，用文学意象做注解，这份好意，观众并不接受。遗憾的是，我们常常习惯追求标准化、文字化的答案，一定要提炼出明确的中心主旨，整部作品的架构，都要服务于一句清晰的阐释。这是两种完全不同的创作与观演思路。

程 辉：这其中是否也涉及观众培育的问题？能不能请你描述一下，在你心中，理想状态下的舞剧，应该在剧场文化里呈现何种面貌？

胡 阳：对创作者来说，最理想的境界，莫过于高山流水、得遇知音。但我也要清楚自己面向什么样的观众。舞蹈是即时的现场艺术，发生于剧场，也结束于剧场。绘画可以留存画作，音乐可以留下乐谱，舞蹈却不一样：一旦和观众之间形成隔阂，这部作品的现场意义就消散了。影像记录下来的，并不是这门艺术最核心的本质。所以，想清楚在剧场里和谁对话，至关重要。面对不同的观众，要设置不同的表达命题、可供感知的切入点，才能达成共鸣。观众并不需要现成的文学答案，不希望被填满预设结论，他们期待保有自主感受与想象的余地，创作者才可以放手用肢体去表达。

说到观众培育，我认为这件事不该交给市场。市场追求的是票房与观众满意度，很难要求买票

进场的观众同时承担“被教育”的角色。审美培育，根基在基础教育，需要从小循序渐进地建立感知力与审美判断力。中国歌剧舞剧院一直在坚持做相关工作，持续进校园开展公益演出。演员们住平价酒店，搭乘绿皮火车，去往全国各地多所高校。我们的作品理念能够契合更多的观众，其实就是在这样的过程中慢慢积累起来的。

程 辉：我一直觉得，艺术的力量在于提出问题，不断探索，而非给出标准答案。面向未来，你是打算转向编导，还是创作与表演兼顾？

胡 阳：做演员是一件很幸福的事，我十分享受站在舞台上的过程。到了如今这个阶段，体力渐渐不如从前，也就愈发珍惜每一次登台的机会。多年来我在舞台上成长，塑造了不少被观众认可的作品，这份经历已经足够珍贵。遗憾在于，恰恰是表演认知慢慢走向成熟的时候，身体已经难以支撑更高强度的表达。

未来，我希望在创作领域做多更多探索。我正在上海戏剧学院攻读舞蹈创作方向博士。多年积累下来，我心里有很多想要表达、构想已久的内容，寻找到合适的方式将它们呈现出来，是每一位艺术创作者的理想，也是我坚定要走的路。而当下，只要身体还允许，我不会错过任何一次登台的机会。

程 辉：喜欢你的观众也会格外珍惜你的舞台。在编导创作上，近期除了舞剧《悲欣交集》、昆曲《聂小倩》之外，还有别的计划吗？

胡 阳：现阶段重心主要放在这两部作品上。《聂小倩》计划在今年跨年期间公演，《悲欣交集》预计明年和观众见面。排《聂小倩》时，我始终抱着学习的心态，希望从中收获启发，深化对创作逻辑与表演动机的理解。对我这个古典舞从业者而言，这次创作更像一次精神上的回归，令我触动很深。舞剧《悲欣交集》和《九歌》形态迥异，这也是我独立执导的第一部舞剧，叙事线索繁复，人物本身又极为特殊。弘一法师的人生轨迹是反戏剧化的：常人的故事往往伴随着矛盾冲突、化解困境、奔赴目标，而他是主动转身，选择另一条道路。这也是创作中最大的难点——如何不做成平铺直叙的生平传记，又要依托他人生中的种种经历，呈现出独属于他的生命选择。

我非常愿意跳出固有边界去尝试新事物，我本身对各类领域都保有好奇心，跨领域的学习与感受对我而言十分重要。但于我来说，所有向外的探索，最终都会反哺舞蹈本体，为我的舞蹈创作积蓄养分，我的根基始终会扎在舞蹈创作之中。（程辉系文艺评论家）

们提供了一条重要线索：早在古罗马时代，在剧场内部改造水域、利用水陆可变速空间制造视觉奇观的演剧构想便已诞生。这种以水体、空间特技为核心，弱化台词文本、诉诸观众感官的表演思路，并未随古典时代落幕而彻底消逝，而是在当代中国水景演艺创作中再度焕发活力。

《印象·刘三姐》《水舞间》《汉秀》等以水为核心的演艺作品，大体代表国内两类水主题演出范式：一类以《印象·刘三姐》为代表，依托自然江河山水，将水域融入在地风景，追求人与自然相融的东方诗意；另一类以《水舞间》为代表，建造专属室内剧场，依靠大型机械水池完成水陆空间切换。在这类演出中，水从单纯布景升华为叙事要素；演出依靠肢体特技、光影与舞台机械直接作用于观众感官，并弱化语言文本叙事。从古罗马斗兽场的模拟海战，到当代国内各类水景演艺，水上奇观不断褪去原始的仪式暴力，转化为大众化的舞台审美体验。与此同时，这类以视觉为核心的演出也面临共性难题：在新奇场面不断升级的背景下，如何平衡舞台技术与戏剧内涵的关系，仍是水景演艺创作需要持续探索的命题。（作者系中央戏剧学院讲师）

水景奇观如何承载戏剧内涵

■杜 邬

充等。若将两版并置，差异不在有无视觉奇观，而在视觉奇观如何服务叙事。德贡原版《水舞间》秉持“诗意奇观”的创作理念，依托实体装置与柔和光影，构筑古老神秘的水上神话世界，水是承载诗意的叙事环境。新版在保留舞台水陆快速转换核心工程的基础上，引入数字投影与激光矩阵，搭建以“水之心”和“舞之剑”为核心的象征道具系统，并增加未来城市场景，将叙事定位改为一场跨越时空的对抗。由此，新版舞台美术不再仅仅营造神话氛围，而是借助虚实叠加的视觉语言，主动强化“古老水魔法与现代机械力量”的主题冲突；剧末水池排空后登场的摩托车特技，也因此获得更强的视觉表达与叙事呼应。

由于是无字幕的大型水景驻场秀，该剧无法依托台词对话展开，只能凭借夸张的肢体表演、华丽的服饰造型与新奇的舞台视觉效果抓住观众注意力。由此，全剧最突出的结构特点，是以空间调度制造前后反差：前段以水环境承载浪漫悬疑，末段以陆地特技制造感官冲击。这种前后反差的空間调度，正是该剧最大的亮点。全剧总时长近90分钟，主线情节约70分钟，末

尾20分钟包括一场极具冲击力的摩托车特技表演。前70分钟以浪漫、悬疑为基调，所有表演均置于水环境之中，水下舞蹈与高空杂技轮番上演，营造抒情、奇幻、唯美的观演氛围。中央水池可在一分钟内完成水体排空、平台抬升，深水舞台即刻转化为硬质陆地舞台；观众持续观看水下、水面、水上各类演出，会自然形成“这是一座水池剧场”的固有认知。待到摩托车特技登场，戏剧空间发生质变：水面下沉、地面升起，水池消失、陆地登场，硬质舞台与坡道即时就位，完成戏剧空间的瞬时切换。伴随着轰鸣的引擎声，一辆辆摩托车飞驰而过，腾空翻转之间骤然打破此前的舒缓节奏，强烈的感官冲击将戏剧张力推至顶点，也把观众情绪推向全剧高潮。

古罗马学者卡西乌斯·狄奥在《罗马史》中记载，公元80年，提图斯曾于古罗马竞技场内举办海战表演。然而，该史料成书于这场表演发生百余年后，其记载的真实性令人存疑。现代考古学者的核心质疑是：当时斗兽场尚不具备完备的防水构造，而后台空间正位于表演区域下方，一旦向场地内注水，极易引发渗漏并危及下层空间。不过，无论这一记载是否属实，这段文献都为

胡阳相关舞蹈剧照