

论舞蹈创作与生活的关系

邬燕萍

—

长期以来，人们普遍认为，既然文艺创作的唯一源泉是社会生活，那么文艺工作者就必须深入生活，直接参加到变革现实的实践中去，到工厂、农村、部队去劳动。这似乎是天经地义的。特别在文革期间，为了更贴近生活，全部文艺工作者都战斗在生产第一线，可这非但没有前所未有地产生出一大批旷古未闻的优秀作品，相反却使整个文艺舞台百花凋零，8个样板戏看10年。……

在这种观点指导下，一段时期以来，专业编导向业余编导看齐，大家深入基层，挖掘素材，进行创作。不可否认，这确使我国产生出一大批优秀的舞蹈作品，不论是大型舞剧，如宝莲灯、小刀会、白毛女等，还是小型作品，如荷花舞、红绸舞、雁舞、孔雀舞等，在艺术上达到了相当高度，堪称精品。然而，冷静地回顾过去，把社会生活的源泉等同于现实生活，将深入生活图解为参加劳动，这不但是逻辑上混淆概念的结果，而且在实践上大大限制了我们的舞蹈创作题材和表现形式的多样性。钢铁工人、纺织工人、丰收舞、采茶舞等被视为正统表现生活的作品，荷花舞、孔雀舞、雁舞等被称为艺术性地再现生活，而纯形式美或纯感情性的舞蹈长期受冷落，造成众多的编导拥挤在狭窄的区域内苦斗的局面。在浙江省多年来举办的舞蹈会演、比赛中，在政治性、群众性的标准下，片面强调现实题材、民俗形式，其理论根源在于以为只有如此，才能体现社会生活原则，才是无产阶级、唯物主义的舞蹈。有些框框之外的东西，“表现虽好，成份可疑”，生怕陷入资产阶级唯心主义的泥坑而受冷落。

研究历史往往能更清醒地认识现实。我们的钢铁工人舞、丰收舞等等，同原始社会的狩猎舞在本质上有何区别？不都是在模仿一定的劳动场面吗？我们的荷花舞、孔雀舞等，同原始社会图腾崇拜下的祭祀舞又有什么区别？也不都是在模仿大自然中的某些事物吗？无非是装饰和形式上加上一定现代色彩的高级模仿而已。当然，笔者不是一概地反对模仿。舞蹈创作既然起源于模仿当然有其内在的根据，模仿中也有艺术，模仿也有创造的因素。但，模仿毕竟属于低层次的东西，现代人同原始人在同一区域搞舞蹈“创作”，其实只是一种现代的落后“再现”，难以表现历史和人类自身的进步。

例如，任何一个人，只要看到尘土飞扬的黄土地上狂舞着的“安塞腰鼓”队，都会被那宏大的场面，粗犷的舞姿所激动，因为那舞中原始的生命骚动同我们的心灵产生了共振，同一个祖先的遗传密码在鼓点中互相寻找着认同。然而那陕北高原的安塞腰鼓并不能等同于艺术，它在更大程度上是那群忘乎所以的舞蹈者们的自我渲泄手段，它是自娱性的。当它一旦被编者搬上舞台，光滑的地板上缺少了飞扬的黄土，刺眼的灯光代替了火辣辣的阳光，孤零零地几个跳动者失去了人群中的心灵激荡，渺小的舞台替换了隆隆作响的西北大地，原先充满活力的舞蹈顿时变成了一个不伦不类的“节目”，从而宣告了模仿的失败。艺术性的创作一个“安塞腰鼓”而不是邯郸学步地模仿，倒是会给人带来一定的美感和艺术享受，但若失

去了那份原始的粗犷，就成了既无美感，又无心灵震颤的舞蹈，实难令人满意。

事实上，由于片面地强调再现生活，我们的舞蹈创作逐步走向危机，这或许并非全是杞人忧天。当大型歌舞《东方红》完成后，各族人民大团结的舞蹈题材似已走到尽头；当工、农、兵、学、商的工作场面均已得到描述，编导们对此也逐渐失去胃口；花鸟虫鱼尽管品种繁多，但可舞性上也是困难重重；历史人物、古典诗词、古代遗产虽丰富，也有挖掘完的时候。打一枪换一个地方，总有一天会到没地方可换的地步。于是，有的编导独辟蹊径，如我浙江的孙红木同志，在《养蜂的小妞》、《采桑晚归》、《花间曲》等舞蹈作品中，独具匠心地采用了道具，巧妙地运用道具使其同舞蹈溶为一体，虽使人叹为观止，但此道毕竟太狭，容不下编导大军开进，况且老在道具上做文章难免有山穷水尽的时候。

我们搞社会舞蹈的同志常常感到自豪，因为有许多优秀舞蹈作品的雏形诞生于我们当中，实际上这反映了以往我们在编导中模仿第一的特点。只有最靠近模仿原型，最了解它的人，才能最好地模仿。就模仿而言，我们有着先天的优势，然而，模仿并不是反映生活的唯一形式，更不代表艺术的发展方向。

关于艺术起源的问题上，历来有几种不同的看法。最早的看法是古希腊的模仿说，认为艺术起源于对自然的模仿，如德谟克利特认为人们从天鹅和黄莺等歌唱的鸟那里学会了唱歌。亚里斯多德认为，人对于模仿的工作总是感到快感。19世纪有人提出游戏说，认为艺术起源于游戏，是不带任何功利目的的活动，是精力过剩的产物，康德、席勒是这种观点的代表人物。也有人认为艺术是人类本能的表现，是心灵自我表现的产物。以上三种观点，作为艺术起源的探讨，显然失之片面，不如“艺术起源于生活”更科学。然而，作为艺术特点的描述，确各有精当之处。艺术有模仿的一面，有娱人的一面，也有感情渲泄的一面。但是，如果我们的创作仅止于模仿，形式上是片面地理解了艺术，实质上则是将自己降到了朴素唯物主义的地步，回到德谟克利特那里去了。艺术家罗丹曾说过，用手创作的人是工匠，用脑创作的人是工艺师，只有用心灵创作的人才是艺术家。这对于我们正确理解艺术，真正认识创作，应当有深刻的启示。

二

我们之所以坚持生活是创作的源泉这一命题，是为了说明创作并不是纯粹精神活动的产物，它有其物质的来源。但是，我们不能教条主义地将此命题扩展到创作的一切方面，也不能形式主义地认为要创作必须“先去生活”一通。它们的错误，就是将生活是创作的唯一源泉这一命题作为创作方法理解，从而在更大程度上使我们的舞蹈失去了感染力，也使舞蹈创作之路越走越窄。

多年来，我们的舞蹈创作由于片面地理解生活与创作的关系，过分地追求向现实生活靠拢，不适当地强调舞蹈艺术的社会功用和政治功用，这突出地表现在“两个服务论”上（即文艺为政治服务，为工农兵服务）。进而，反映在舞蹈作品创作上，往往在没有感受或没有非常深刻感受的情况下，仅根据政治或现实的需要编舞，成为图解政治和现实的工具，从而不可避免地带来主题先行的弊端。

上述弊端，反映在具体的作品上，势必引起两个后果：作品在形式上处于模仿状态，严格要求与生活同步，间接或曲折地反映生活往往被排斥；作品在内容上则要求编导者明确说明“表现什么”，即有所谓重大题材与一般题材，有意义题材与无意义题材之分。从而，本

任由编导者自由驰骋的创作舞台成为泾渭分明的“铁道线”，形式主义的框框窒息束缚了编导者的创作天才。

即使在粉碎“四人帮”10年后举行的第二届全国舞蹈比赛上，荣获编导一等奖的6个作品，除了3个模仿动物外（《海燕》、《奔腾》、《雀之灵》），《黄河魂》反映民族精神，《踏着硝烟的男儿女儿》直接反映现实，《新婚别》则是古典诗词舞蹈化的典范。以上作品虽属上乘，然而偌大的中国，人才济济，编出的舞蹈在内容和形式的范围却如此狭窄，不能不认为是一种遗憾。

笔者认为，舞蹈是人类情感通过形体动作得以表现的一种方式，它是感情渲泄、感情沟通的重要手段，不必强求告诉人们什么，人类的感情是复杂的，大部分情况下只能意会而不能言传，舞蹈不需要也不可能精确地描绘人类感情的曲线图。同时，舞蹈本来就不是宣扬政治或传播知识的工具，更不必要求人们在欣赏之余再有什么伟大的发现或深刻的教育意义。

进而言之，舞蹈既然是感情的产物，必须有感而发，而有感受就必然有一个感受对象，这个感受对象当然就是物质性的社会生活。所以，我们讲感情产生舞蹈，并不是说有了感情自然就可以创作舞蹈，而仅是以为，社会生活本来就是人类生存的基础，是人人共有的，不可脱离的前提，然而，仅有这个基础和前提并不能创作舞蹈。艺术家所以是艺术家，并非他比别人有更多的生活（事实上不可能，生活也不能用量进行比较），而在于他比一般人有更强的感受力和表现力，在感情上更易引起冲动而已。即便是纯形式的作品，也是编导者对待生活的一种观点，也是他的一种生活感受，因而不能一概斥之为脱离生活。事实上，如果脱离生活也能创作出作品的话，则唯心主义的创作道路岂不是能够成立了吗？所以，不能将看不懂的东西都作为无意义的东西对待，更不能将某种框框作为区分艺术品优劣的唯一标准。

因此，舞蹈创作的源泉是生活，但创作的契机是感情，内容的中心是感情，必须紧紧围绕感情，在感情上做足文章。作为编导，应当用心灵去体会生活，而不仅是用头脑去思考生活。这样，不同阶级、不同地位的人怀着不同的感情从不同的角度反映生活，欣赏者同样也是层次不同、感受不同，虽然对作品的评价可以智者见智，仁者见仁，然而都能在感情上引起不同程度的共鸣。唯有如此，才能真正地、全方位地反映生活。现实题材，花鸟虫鱼题材，我们应当保持并发扬光大，但也应有纯形式题材与纯主观感受题材的立身之地。《小溪、江河、大海》虽然很难分析表现了什么，表面上，可以理解为水滴汇成江河、大海；也可以认为它反映了生命的成长、延续和不灭，甚至可以认为它反映了我们事业的蓬勃向前，但舞蹈给人以和谐、流畅的美感，以及生命永恒的启示，同样能引起人们情感的呼应，心灵的触动。苏联的现代舞《春之歌》也很难用告诉我们什么来概括，然而通过它人们能感受到大自然的骚动，体会到大自然中生命的呼应，使人溶于大自然……。总之，真情实感才是舞蹈的生命，舞蹈的灵魂。

人人都有生活，但并非人人都能领会生活的真谛；人人都在感受生活，但并非人人都能确切地表达自己的感受。这正是创作的难之所在，乐之所在。

作者工作单位：浙江省金华市工人文化宫

责任编辑：谭·深