

舞蹈形象的产生

——浅谈舞蹈编导、舞蹈演员与观赏者三者之间的关系

林琳 厦门大学艺术学院舞蹈教研室主任 (361000)

李伟 厦门大学艺术学院06级硕士研究生

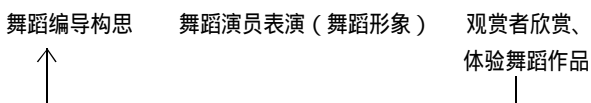
内容摘要：一提到舞蹈形象的产生，人们首先想到的是舞蹈作品的展出过程，即舞蹈演员抒情达意于人前的状态。观赏者便是在这种状态下寻找同他们内在情感在一定程度上的契合，并在这种契合的过程中，去感受生命力的张扬和激情。本文力图以演员为中心，以心理学为辅助，从不同角度来探求舞蹈编导和舞蹈演员、观赏者的关系，目的就是为了更好地给观赏者呈现出好的舞蹈作品。

关键词：舞蹈形象；舞蹈编导；舞蹈演员；观赏者

中图分类号：J702 **文章编号：**1008-2018(2007)02-0107-03 **文献标识码：**A

一提到舞蹈形象的产生，人们首先想到的是舞蹈作品的展出过程。即舞蹈演员抒情达意于人前的状态。这是观赏者的一般思维惯性。按照观赏者的观赏心理，他们需要的是通过体验舞蹈演员展示出的舞蹈情感，使他们的内在情感在一定程度上与其契合。他们在这种契合的过程中，去感受生命力的张扬和激情，感受情感的慰藉和洗礼。观赏者无需意识到舞蹈作品中情感来源，因为舞蹈的形象是整体性的。舞台的灯光、音响、布景等是舞蹈编导辅助舞蹈演员完成情感表达的手段，目的是使观赏者在欣赏舞蹈作品时，让舞蹈演员的表演更好地成为观赏者映照自身的手段。一部好的舞蹈作品，首先就要弄清楚这个道理。

一部舞蹈作品的形成过程大致可分两个方面：艺术创作过程和艺术传达过程。艺术创作侧重于幕后，是舞蹈编导和舞蹈演员不断磨合和完善的过程；艺术传达过程侧重于舞台表演，其传达的结果是舞蹈演员用肢体语言表现出来的整体效果。从观赏者角度来看，首先是感受艺术传达过程的情感体验，然后是思索艺术创作的过程，他们看重的是艺术传达的体验；而从编导和演员的角度则恰恰相反，对于他们而言艺术创作过程尤为重要，他们之间的角色是不断转化的，只是分担的任务和职责不同，但彼此之间心灵相通。这种心灵相通的结果正是迎合观赏者需求的桥梁。换言之，舞蹈编导和舞蹈演员完成的艺术作品是他们生命力呈现的载体。观赏者观看舞蹈的过程是体验、重组和吸收生命力的创作过程。我们可以用一个简单的图表来表达三者之间的关系：



这里我们以舞蹈演员为中心，以心理学为辅助，对舞蹈编导与舞蹈演员、舞蹈演员与观赏者之间的关系来进行梳理。

一、舞蹈编导眼中的舞蹈演员

对于一部舞蹈作品来说，舞蹈编导是第一创作者，他是舞蹈作品的灵感来源和始作俑者。舞蹈艺术和其他任何艺术一样，所有的行为都必须从属于一个活动中心。舞蹈编导就是这个活动中心最初的构思者和策划者。他运用人的躯体作为题材取得形状和运动，因此他要选择合适的舞蹈演员，因为所选的演员在编导眼里首先是编导的物质材料，其次才是作为有思想的人。我们可以从以下三个方面考察他们的关系：

（一）舞蹈编导在构思整个舞蹈作品的过程中，首先要做宏观的整体把握。舞蹈演员作为“物质材料”而存在。

胡尔岩先生曾经说过：“舞蹈创作是一个由外（客观生活）到内（主观感受）再到外（形象外化）的多次反复过程。这个过程的实质，就是将客观生活的现实时空，转化为舞蹈编导主观感受的意向时空，再运用专业技能及特殊的物质材料将意向时空外化为舞台上直接可视的审美时空”。¹这三种时空形态的两度转化过程是舞蹈编导的舞蹈思维过程。舞蹈是一种综合的表演艺术，舞蹈编导在构思的过程中会考虑到音乐、服装、道具、布景、灯光等舞台美术的作用。作为舞蹈的辅助，它们在一定程度上可以烘托人物丰富、细腻、深刻的思想感情和人物性格特征，或者提供情节事件发展关键时刻的对比气氛和鲜明的色彩，以及推进情节的发展，衬托人物内心世界的变化。在舞蹈编导眼里音乐、服装、道具、布景、灯光等舞台美术作为物质材料而被创作出来，选择舞蹈演员也是这个道



2007.2

北京舞蹈学院学报
Journal of Beijing Dance Academy

理。不同的舞蹈演员具有绝然不同的艺术气质。民间舞演员不会被编导安排在芭蕾舞场,反之亦然。同样的民间舞演员,因为自身技巧、体质的不同亦适合不同的民间舞种。编导一般会“使未来的人物在头脑中‘活’起来,并以此为标准,在自己的知识积累和生活素材的仓库中巡视、寻找各种物质材料。然后创作出此时此地此人所有的‘这个’舞蹈形象”。²总之,编导选择合适的演员就是在选择合适的“那块料”。

(二)舞蹈编导在选择舞蹈演员的过程中,其实是在观照生活,是在寻找一种情感外溢的载体。

这时舞蹈编导眼中的舞蹈演员是“非人非物”的。舞蹈演员只是抽象的形式,一个“有意味的形式”,一个充满节奏感和律动感的移动的“活”的情感载体。每个舞蹈编导的任何独特情感,都是通过不可重复的形象为对象,且为其他个体所共同感受,舞蹈编导创作的舞蹈作品中蕴含的情感,是通过各个不相同的形式感,变成了所有人普遍体验的同情感。换言之,舞蹈编导的构思过程中,舞蹈演员作为抽象的形式存在,这种抽象形式与舞蹈编导的思想异质同构。

舞蹈编导的思维要有逻辑性,他创作作品的过程应该是理性的。宏观的把握整体,构思整个作品的内容,寻找适合的题材都需要理性思维支撑。因此编导要善于将自己的天才、灵感、创作,纳入自己的总体构思的轨道中来。当编导在设计舞蹈的时候,时刻都不忘记人物的情感和行为的逻辑,并用它来检验自己编出的每一个动作、每一个造型、每一个舞蹈技巧。编导的这种逻辑思维方式要求编导看待自己的演员要客观、公平。演员既是作品中情感的载体,也是作品的元素。演员虽然是舞台上的中心,亦是编导整体构思的一个环节。

(三)舞蹈编导和舞蹈演员作为人与人之间的交流,是情感的注入和互动。

编导创作作品的过程是感受生活,筛选生活的过程。编导不会盲目地把自己的情感注入作品,他会在日常的生活、在排练的过程中,站在观赏者的立场客观的检验和把握作品的不足,并加以改进。用荣格的观点来说就是要寻找观赏者心理的无意识集体原型。荣格认为“人的大脑在历史中不断进化,长远的社会(主要是种族)经验在人脑结构中留下生理的痕迹,形成各种无意识的原型,它们不断遗传下来,成为生而具有的‘集体无意识’,它们是超个人的。艺术家就像炼金士一样,要将人们头脑中这种隐藏着而强有力的原型唤醒,使人们感受到这种种族的原始经验。”³例如,当编导在排练过程中,看到演员在演绎一段舞蹈不足以表现人物所需要的情感力度时,也就是无法将观赏者心理上的原型唤醒时,舞蹈编导和舞蹈演员必然进行交流,从而充分地把握形象,寻找理想的表现

形式。(这涉及到舞蹈演员与观赏者之间的交流问题,本文将在后面加以详细论述)在这种交流的过程中,舞蹈编导首先会将自己先融入到想象中的角色和情境当中。默罕默德·黎达曾说过:“不是每一个优秀的舞蹈演员都能成为舞蹈编导,但是每一个舞蹈编导必须是技艺高超的舞蹈演员。”因为当他在创作时,他已经具备了解舞蹈演员表演动作的能力的限度以及忍耐力的潜力的那种能力,以便在真人表演时进一步想象出舞蹈动作,即创作出新的舞蹈动作语言。

当然,我们应该认识到在这种交流中,舞蹈编导是起主导作用的。演员会在编导的指导和帮助下进行形象创作,同时编导也会诱导舞蹈演员进行独立思考,发挥他们的主观能动性,使其情感感知先于动作感知,进而强化动作技术上的感知,以表现出独特的个性和形象。因此,舞蹈编导不能仅仅把舞蹈演员当成某种“工具”来进行机械的模仿,反而要启发性的使舞蹈演员具有再创造的欲望和积极性,也就是舞蹈演员的“二度创作”。众所周知,一部舞蹈作品的好与坏,取决于舞蹈演员的演绎才能,舞蹈编导的美妙构思最终是由舞蹈演员体现。(当然,对于目前出现的自编自导自演的编导不乏其数,但由舞蹈编导构思到舞蹈演员表演的形式却是不会消失的。这里不作探讨)那么,舞蹈演员对舞蹈作品的二度创作在这里就显得尤为重要。此时舞蹈编导眼中的舞蹈演员不仅是节奏感和律动感的移动的“活”的情感载体,而且成为了具有情感性、创新性的人。

二、观赏者眼中的舞蹈演员

观赏者与舞蹈演员的关系是观赏者与整个舞蹈作品之间关系的纽带。从一方面看,观赏者的态度是检验舞蹈作品成败的关键。从另一个角度看,观赏者的态度是检验舞蹈编导创作能力的最终裁决者。观赏者在观看舞蹈演出的过程中,一般是把焦点聚集在运动着的舞蹈演员身上。这也符合人的正常审美需求。因为舞蹈是运用舞蹈演员的肢体作为媒介。在观赏者的眼中舞台的设置使他们的内心存在了一个精神释放的力场。这个力场以音乐、舞美、道具等为外围,以舞蹈演员为中心。舞蹈演员的肢体表达,凝结了舞蹈作品的精神,承载了观赏者的共同情感。不同的观赏者会在舞蹈演员身上找到与其情感的共鸣点。正如有一千个观赏者就会有一千个哈姆雷特。舞蹈同绘画、雕塑等其他艺术形式一样利用结构和内容的搭配来表现内在的张力。只不过舞蹈的内容和形式是舞蹈演员本身而已。

观赏者在观看演出的过程中,对于舞蹈演员的认识有所区别,一般可分为两个层面:

(一)观赏者眼里的演员不是演员本身,而是演员所创造出的那个人、那个形象,用苏珊朗格的话说就

是“幻像”、贝尔所说的“有意味的形式”。那么舞蹈幻象是怎么构成的呢？苏珊朗格从两个方面回答了这个问题。首先从舞蹈的角度看，“它来自于演员的表演，但又与后者不同。事实上，当在欣赏舞蹈的时候，你并不是在观看眼前的物质物——往四处奔跑的人、扭动的身体等；你看到的是几种相互作用的力。正是凭借这些力，舞蹈才显出上举、前进、退缩或减弱。”⁵舞蹈幻象是由力的图示结构组成的。从主观方面讲，组成这些神秘力量的动态结构时作用于我们的知觉，是专门为知觉存在的。⁶其次，舞蹈幻象从根本上讲，并不是舞台上的那个或那些实际的人体及人体动作，而是主观知觉的再创造。对于舞蹈语言的认识不仅是从客观角度出发，而且还要看到主观的积极活动，没有主观活动介入，舞蹈形象的形成是不可能的。正如亨利·詹姆斯所说的，艺术品就是“情感生活”在空间、时间火种的投影。因此，艺术品也就是情感的形式或是能够将内在情感系统地呈现出来以供我们认识的形式。比如，“昔我往矣，杨柳依依。”在现代视知觉的理论中，唤起我们情感反应的真正原因在于“杨柳依依”的形象感受类似于缠绵往复情感结构，而不在于它所表现的情感本身。这里情感被转化为一定的结构形式，和主体（观赏者）情感的结构具有相同的震动频率，所以引起我们的共鸣。这样看，舞蹈的感染力来自于舞蹈演员在舞台上所形成的张力关系，而不是舞蹈演员本人。

（二）如果观赏者是带着仰慕某个舞蹈演员的心态去欣赏舞蹈的话，那么观赏者眼里的演员就是演员本身。观赏者的这种审美情绪与观赏者本身的知识结构同构。他们的审美需要常常会在特定的舞蹈演员身上得到满足。这样一来就产生了膜拜和倾倒的偶像崇拜心理，认为某个特定的舞蹈演员可以真正的诠释他们内心的情感波动。舞蹈演员的一颦一笑直接被观赏者把握，他们很容易从特定的舞蹈演员炫耀的技巧和美妙舞姿中得到感官上的快慰，从他们的肢体语言上洞见一些情感。例如，中国著名的舞蹈家杨丽萍《雀之灵》中以臀部飞舞的动态，展示孔雀展翅欲飞时的情境，已为观赏者所熟知，当观赏者每次欣赏时，他们会出现期待这个动作的出现，并为之惊叹、为之叫好，这时审美期待得到了满足，情感也为此得到满足。

观赏者在观赏者之所以能够从中看到情感，是因为这些情感伴随着观赏者的经验产生，促使经验中模糊的记忆痕迹得到重新梳理。正如马克思所说，人生出来需要一面镜子观照自身。对于我们而言，艺术品就是一面镜子。对于产生心理倾向性的观赏者来说，他所仰慕的演员就是他的心灵之镜。

三、结语

车尔尼雪夫斯基认为美来源于生活，所以舞蹈编

导要想创造出好的作品就要在生活中拥有一双善于发现美的眼睛。一部好的作品的诞生来源于生活，来源于情感交流。我们通过对舞蹈编导、舞蹈演员和观赏者之间关系的认识，可以清楚地意识到，舞蹈编导在创作舞蹈作品时考察舞蹈演员和观赏者心理的重要性。现在的中国舞蹈创作基本上是根据19世纪后期发展起来的一种现实主义戏剧运动的基本概念——斯坦尼表演体系“第四堵墙”⁷发展而来，这样就使观赏者和舞蹈演员、舞蹈编导之间产生了屏障。显然很难创造与观赏者心灵契合的好作品。舞蹈编导在创作作品时要学会站在观赏者的角度构思，舞蹈演员在演出的过程中尽可能激起观赏者对演出的情绪，使表演与欣赏融为一体；即演员需要打破隔在与观赏者之间的屏障，也就是说推翻“第四堵墙”。那么，观赏者在这种表演的氛围里，就会“入境”，把自己也融入到情节中去，在舞蹈的世界里体验人之为人的畅快和自由。

参考文献及注释：

1. 胡尔言著：《舞蹈创作心理学》，中国戏剧出版社，1998年第二版，第37页
2. 《谈舞蹈编导创作》，中央文化部艺术局、中国舞蹈家协会编，人民音乐出版社，1984年版，170页
3. 李泽厚著：《美学四讲》，三联书店出版，2004年3月第一版，93页
4. 转引自《舞蹈编导教学参考资料》中，默罕默德·黎达的《舞蹈编导和舞蹈编导学》，于平选编，北京舞蹈学院内部教材，186页
5. 苏珊朗格【美】著：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年8月第一版，200页
6. 《艺术问题》，9页
7. 第四堵墙指：使演出场景完全还原于生活，演员必须表演得像在家里生活的一样，不用理会是否会激起观赏者的感情。演员和观赏者之间有一堵看不见的墙，对于观赏者来说是透明的，但是对于演员来说却是不透明的。这样才能保证演员在表演过程中彻底融入到角色当中去。

其他参考文献：

1. 吕俊华著：《艺术的创作与变态心理》，三联书店出版，1987年第一版
2. 平心著：《舞蹈心理学》，高等教育出版社，2004年第一版
3. 隆荫培、徐尔充著：《舞蹈艺术概论》，上海音乐出版社，1997年版
4. 【美】C.S.霍尔、V.J.诺德贝著：《容格心理学入门》，三联书店出版
5. 【美】鲁道夫·阿恩海姆著：《艺术与视知觉》，四川人民出版社

（责任编辑：金浩）