

【美学研究】

新实践美学视域中的舞蹈艺术

黄卫星¹,张玉能²

(1. 中国科学院 自动化研究所,北京 100190;2. 华中师范大学 文学院,湖北 武汉 430079)

摘要:远古时代,文学(诗)、音乐(乐)、舞蹈(舞)本是三位一体的艺术整体,它们的统一就在于生命的实践本质,在生命实践的节奏、韵律、情感的自由显现中,诗乐舞融汇为一体。诗乐舞的抒情性、时间性、节律性是它们相统一的审美特质。现代舞蹈艺术应该回归诗乐舞的三位一体,把诗意和音韵内化为舞蹈艺术的精神和生命,达到舞蹈的意境。

关键词:新实践美学;舞蹈艺术;诗乐舞;三位一体;意境

中图分类号:B 83—05

文献标识码:A

文章编号:1000-5587(2016)05-0022-07

DOI:10.13763/j.cnki.jhebnu.psse.2016.05.004

舞蹈艺术是人类最早的一种艺术形态,美国舞蹈艺术史家库尔特·萨克斯称之为“一切艺术之母”(《世界舞蹈史·序言》)。舞蹈艺术的原生态就是诗乐舞相统一和相融汇的“三位一体”。舞蹈艺术的这种“三位一体”的原生态充分表明:舞蹈艺术更根本地应该是一种生命实践的自由运动的感性显现,是显现人类身体实践自由的形象的肯定价值的表现形式,也就是人类身体运动实践的美的感性表现形态。从这种生命实践的观点来审视舞蹈艺术不仅可以把舞蹈艺术从西方近代认识论美学的束缚之中解放出来,真正回归到社会实践和艺术实践层面,而且可以真正发挥舞蹈艺术的抒情性、时间性、节律性的审美特质,更有利地全面繁荣发展舞蹈艺术。

一、诗乐舞的三位一体是舞蹈的原生态

远古时代,文学(诗)、音乐(乐)、舞蹈(舞)本是三位一体的艺术整体。《毛诗序》说:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中,而形于言;言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之

不足,不知手之舞之足之蹈之也。”^{[1](P130)}这是从发生学的角度来谈诗舞乐的相统一和相融汇,其核心就是文学艺术的抒情特质。就是把诗(文学)、乐(音乐)、舞(舞蹈)放在抒情本质的共同点上来审视三者的发生顺序:诗(文学)是人类最早的抒情方式,但是,诗的抒情还不是充分的,于是就产生出了更加充分表达情感的方式就是歌咏,即音乐;然而,为了表达更加强烈的感情,又产生了更加充分的表达情感的方式,那就是手舞足蹈的舞蹈。这种分析当然是有一定的道理的,但是,似乎并没有真正抓住问题的根本本质。其实,原生态的舞蹈之所以是一种诗乐舞三位一体的艺术形态,还是在于舞蹈是生命实践的自由显现,文学(诗)、音乐(乐)、舞蹈(舞)三者的统一就在于生命的实践本质,在生命实践的节奏、韵律、情感的自由显现中,诗乐舞融汇为一体。

马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中把艺术当做一种生产方式。马克思说:“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等,都不过是生产的一些特殊的方式,并且受生产的普遍规律的支配。”^{[2](P24)}这就

收稿日期:2016-08-21

基金项目:2014 年财政部中央文化产业发展专项资金项目《汉字数字化技术产业应用项目——汉字数字化文化体验馆第一期工程》(2014-126)和 2015 年科技部国家科技支撑计划《公共数字文化全国共享服务关键技术研究及应用示范》(项目编号:2015BAK25B00)

作者简介:黄卫星(1974-),女,湖北蕲春人,文学博士,新闻与传播学博士后,中国科学院自动化所研究人员、江西师范大学副教授、美国杜克大学亚洲和中东研究中心访问学者,主要从事文化传播、文化软实力等研究;张玉能(1943-),男,江苏南京人,教授,博士生导师,主要从事美学、西方美学、西方文论、文艺学等方面研究。

把艺术纳入了人类的最基本的实践活动——物质生产,即劳动之中。马克思在《〈政治经济学〉导言》中又把艺术作为一种“实践—精神的”掌握世界的方式。马克思说:“整体,当它在头脑中作为被思维的整体而出现时,是思维着的头脑的产物,这个头脑用它所专有的方式掌握世界,而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践—精神的掌握的。”^{[3](P170)}这就又把艺术作为一种掌握世界的特殊方式,即“实践—精神的”掌握世界的方式,那就说明马克思不仅看到了艺术作为一种特殊生产方式的方面,也看到了艺术还是掌握世界的特殊方式的方面,也就是说,艺术不仅是一种改造世界的生产劳动实践,还是一种认识世界的特殊方式。艺术作为一种特殊的把握世界的方式,其特殊性就在于,艺术不同于理论认识的(精神的)掌握世界的方式,是一种包含了实践和精神(认识)这样两个方面的掌握世界的方式,而不是纯粹的精神的或者单纯认识的掌握世界的方式。但是,在2009年版的《马克思恩格斯文集》中,这段话重新翻译成为:“整体,当它在头脑中作为思想整体而出现时,是思维着的头脑的产物,这个头脑用它所专有的方式掌握世界,而这种方式是不同于对于世界的艺术精神的、宗教精神的、实践精神的掌握的。”^{[2](P100)}这样的改动,我们认为是不恰当的,不能够准确地理解马克思原话的意思。第一,新译去掉了“实践”和“精神”之间的一个非常重要的联接号“—”。这样就把“实践—精神的”这个整体意义的词给拆开了,看不出艺术掌握世界的特殊方式的“实践和精神”的二重性了。第二,新译把原文中的“实践—精神的”的联接号去掉以后,而把“—精神的”理解为一种省略而将“精神的”补到“艺术的”和“宗教的”后面,从而成为了“艺术精神的”、“宗教精神的”和“实践精神的”,这样就把“实践—精神的”中的“实践”和“精神”的关系由“并列关系”改变为“偏正关系”或者修饰关系,成为了“艺术上(方面)的精神的”,“宗教上(方面)的精神的”,“实践上(方面)的精神的”。这就严重地曲解了马克思原话的本义。我们认为,从总体上来看,人类掌握世界的方式主要有两种:实践方式和精神方式,即改造世界和认识世界,实践的结果是活动,认识的结果是理论。因此,人类的主要实践就是物质生产、精神生产、话语生产,而人类的主要认识(精神)就是各种学科(学问)的研究,而艺术和宗教是介于实践和精神(改造世界和认识世界)之间的人类掌握世界的方式,也就是一种兼有“实践”和“精神(认识)”的掌握世界的方式,

所以是一种“实践—精神的”掌握世界的方式。事实上,艺术和宗教,既有认识世界的一面,也有改造世界的一面;它们除了以形象(意象)反映世界以外,还有改造世界的行为、动作、活动,不像理论研究和理论那样是纯粹精神(认识)的意识存在,是思维着的头脑的产物。所以,原始艺术就是一种艺术与宗教浑然一体的“实践—精神的”存在。然而,西方近代认识论美学,在经过了以笛卡尔的“我思故我在”为代表的“认识论转向”以后,就只看到了艺术的“认识(精神)”的方面,而把艺术的“实践”的方面给遮蔽和忽视了。马克思主义的“现代实践转向”把这个被西方近代认识论美学所遮蔽和忽视的“实践”方面又恢复起来,从而指明艺术是一种生产的特殊方式,又是“实践—精神的”掌握世界的特殊方式。

实际上,舞蹈艺术的诗乐舞三位一体的原生态最生动地体现了艺术的“实践—精神的”掌握世界的特点。一般说来,原生态的舞蹈,基本上都是“载歌载舞”,“手舞足蹈”的生命的律动,是诗乐舞三位一体的文学、音乐、舞蹈的综合体。《尚书·舜典》记载:帝曰:夔,命汝典乐,教胄子。直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。夔曰:于予击石拊石,百兽率舞。《吕氏春秋·古乐》记载:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙:一曰《载民》,二曰《玄鸟》,三曰《遂草木》,四曰《奋五谷》,五曰《敬天常》,六曰《建帝功》,七曰《依地德》,八曰《总禽兽之极》。”“昔陶唐氏之始,阴多,滞伏而湛积,水道壅塞,不行其原,民气郁阏而滞著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。”“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋臚置缶而鼓之,乃拊击石,以象上帝玉磬之音,以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟,作以为十五弦之瑟。命之曰大章,以祭上帝。”^{[1](P11,78~79)}《礼记·乐记》记载道:“诗,言其志也,歌,咏其声也,舞,动其容也。三者本于心,然后乐器从之。”^{[4](P405)}这些都表明,原始时代的诗乐舞是三位一体的。比如葛天氏的舞蹈形式就是:三个人拿着牛尾,脚踏节拍吟唱八阙歌。所谓“八阙歌”主要也就是反映原始部落人民生产劳动和图腾、巫术等原始宗教信仰的诗歌,这些诗歌配上音乐和舞蹈就成为了确证原始人类的生命实践的自由感性显现。据杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》的考证,“八阙歌”的内容大致说来,第一章《载民》歌颂了负载养育人民的大地;第二章《玄鸟》歌颂了氏族崇拜的图腾——黑鸟;第三章《遂草木》祈求草木繁茂,山

清水秀；第四章《奋五谷》祝祷风调雨顺，五谷丰登；第五章《敬天常》表达了人们敬畏自然规律的情感；第六章《达帝功》表达了人们通达天帝之功，爱戴氏族首领的愿望；第七章《依地德》表达了人们遵循四时旺气，行事顺畅的要求；第八章《总禽兽之极》，一作《总万物之极》，抒发了人们使六畜兴旺或者使万物发达至极致的愿望。陶唐氏的舞蹈，同样也是诗乐舞融汇一体，这样才能够在阴气太盛，气势滞涨沉积，水道阻塞的恶劣自然条件下，疏导百姓抑郁积滞的精神，舒展蜷缩不张的筋骨。尧帝命令大臣质创作的舞蹈，既有仿效山林溪谷的声音所作的诗歌，也有用麋鹿皮革所造敲击的鼓，还有模仿天帝玉石声音的敲响的石片，人们就这样模仿百兽尽情舞蹈。盲老头改造五弦瑟制作了十五弦瑟，用来演奏名为《大章》，祭祀天帝的乐曲。王克芬的《中国舞蹈史》对“八阙歌”也有类似的分析。

从这些古代文献的记载，我们可以想象的到，原生态的舞蹈确实是一种人类生命的诗乐舞相统一的表现形式，它比较全面地表现了人类生命的实践自由本质，尤其是表现了人类两种“实践—精神的”掌握世界的方式的融汇和统一。闻一多在《说舞》中说道：“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现”；“生命的机能是动，而舞便是节奏的动；或更准确点，是有节奏的移易地点的动……但只有在原始舞里才看得出舞的真面，因为它是真正全体生命的总动员。”^{[5](P2)}的确，原生态的舞蹈是人类生命的总动员，而人类的生命的本质就在于它的自由自觉的劳动，因为人类不像其他任何生命那样可以依赖大自然的直接赐予而生存，它必须为了自身的存在和发展而“动”，即“生产”自己的生活资料，并且为了生命的存在和发展，人类在直接的物质生产之余，还要以身体、语言、声音等符号形式来预演、模拟、祝祷、庆祝物质生产，从而形成了一些精神生产和话语生产相结合的“实践—精神的”掌握世界的方式——这就是艺术和宗教，它们几乎是同时孕育在物质生产过程中。当艺术和宗教浑然一体地表现人类的生命实践时，就形成了诗乐舞三位一体的原生态舞蹈。因此，德国艺术史家恩斯特·格罗塞在《艺术的起源》说：“原始的舞蹈才是原始的审美感情的最直率、最完美又最有力的表现。”原始舞蹈能“转移和激动一切人类”，“跳舞实有助于性的选择和人种改良”，“原始舞蹈的社会意义全在乎统一社会的感染力”。原始舞蹈把艺术和宗教融汇在一起，组成了一个神秘的世界，让人的生命在这个神

秘的世界中得到最充分的展示，把图腾、巫术、生殖崇拜、祭天祭祖、祈求丰收、祷告祝愿都熔铸在吟唱的歌词、吹拉弹击的乐曲、律动的身体运动之中，这就是诗乐舞融汇一体的原始舞蹈。所以，美国符号美学家苏珊·朗格在《情感与形式》中说：“作为另一种表演的舞蹈，一般被人们认为是真正宗教艺术的退化产物和世俗形式。”实际上，原始舞蹈就是因为是宗教和艺术的浑然一体，所以它才是调动人的一切生命形式和审美形式来创造一个神秘世界的自由实践，而同时又表达了人们对世界的一种原初的认识，所以，原生态舞蹈就是“实践—精神的”诗乐舞相统一的自由创造。在原始社会中，舞蹈是一种非常重要的严肃的活动。诚如美国舞蹈史家库尔特·萨克斯在《世界舞蹈史·序言》中所说：“在原始社会人类生活里，没有任何场合离得开舞蹈。生育、割包皮、少女献身祭神、婚丧、播种、收割、庆祝酋长就职、狩猎、战争、宴会、月亮盈与蚀、病患——在所有这些场合，都需要舞蹈。”所以，“舞蹈是拔高了的简朴生活”，“舞蹈是一切艺术之母”，“舞蹈打破了肉体和精神的界限，打破了沉溺于情欲和约束举止的界限，打破了社会生活和宣泄个人特性的界限，打破了游戏、宗教、战争与戏剧的界限，打破了一切由更为高级的文明形成的各种界限。”^{[5](P4~11)}，王克芬的《中国舞蹈发展史》对原始舞蹈还做了这样的概括：“舞蹈起源于人类最基本的社会活动——劳动。随着社会的发展，生活内容的丰富，原始舞蹈也不断发展丰富。除反映劳动生活的舞蹈外，还有求偶、战争、祭祀舞等。除此之外，原始舞蹈的健身、娱乐作用也是不应忽视的”^{[9](P22)}。

由此可见，舞蹈的诗乐舞相统一恰恰根源于人类生命的实践自由，来源于艺术和宗教的共同的“实践—精神的”掌握世界的方式。

二、诗乐舞的审美特质：抒情性、时间性、节律性

当然，诗歌、音乐、舞蹈之所以能够融汇于一体，除了其根本上的生命的实践自由以及艺术和宗教的共同的“实践—精神的”掌握世界的方式之外，诗歌、音乐、舞蹈的抒情性、时间性、节律性是它们相统一的审美特质。

首先，诗歌、音乐、舞蹈的抒情性特质使得三者自然而然地融汇在一起，形成为一种诗乐舞三位一体的综合艺术。

诗歌、音乐、舞蹈这三种人类最早的和最基本的

艺术的本质和功能主要是抒发感情,这本来是一目了然,不言而喻的。中国古代美学,从最早的历史文献《尚书》中就已经说得明明白白,清清楚楚了。《诗大序》中更是把诗乐舞三者放在抒情的同一维度上来阐述它们的发生秩序:诗歌表达情感志趣,到一定程度就发展成为吟唱、歌咏的音乐,到了情感抒发达到高潮时就不禁手舞足蹈起来,于是舞蹈就自然而然地把诗歌和音乐融汇在一起成为了诗乐舞三位一体的舞蹈艺术。但是,西方近代认识论美学,在19世纪随着西方殖民主义的军事侵略和文化侵略传入中国以后,就强行压制了中国传统美学的情感论艺术观,从而西方传统的“模仿说”、“认识论”、“再现说”、“反映论”的艺术观成为了强势观点理论,加上西方传统的主客二分和以分析为主的思维方式,随着文明的进步,艺术的分类越来越精细,就从认识的不同方式上,遮蔽和忽视了诗、舞、乐的抒情本质和功能及其三位一体的存在本原和方式,把诗歌、音乐、舞蹈明确划分为不同类型的艺术,而且只认可艺术的模仿、再现、认识、反映现实生活和自然的本质和功能。然而,现实世界中,中国各民族的民间舞蹈从古至今仍然是重视抒情性的本质和功能的,只是在舞蹈理论的阐释上却主要强调舞蹈的认识性和再现性。这就影响到中国现当代的舞蹈创作有一些过度注重舞蹈艺术的叙事性,许多新创作的舞蹈老是要讲述故事,要有故事情节。比如,文化大革命前的大型音乐舞蹈史诗《东方红》中的舞蹈,基本上都是没有注意“舞蹈艺术长于抒情、拙于叙事”的审美特质。改革开放新时期以来,中国当代舞蹈艺术发展走向了多元化的格局,但是,强调舞蹈的艺术的认识和教育作用的思维定势仍然束缚舞蹈艺术的编导和演员。比如,1980年第一届全国舞蹈比赛的优秀节目《金山战鼓》、《剑》,双人舞《追鱼》和傣族舞蹈家刀美兰的独舞《水》,现代舞的双人舞《再见吧,妈妈》和独舞《希望》,1986年第二届全国舞蹈比赛中的一些优秀节目,比如古典舞双人舞《新婚别》、女子群舞《小溪、江河、大海》、现代群舞《黄河魂》等等,就多多少少还有以讲故事为主线的痕迹。

实际上,舞蹈在源头上和原生态中就以诗舞乐三位一体形态充分显示出它的抒情性。这主要就表现在舞蹈与原始宗教巫术由于“实践—精神的”掌握世界的特殊方式而显现为不可分割的浑然一体,着重来表达娱神、自乐,人神交流、人之间沟通的情感和意趣。欧阳予倩主编的《中国舞蹈史二编》就说:“巫在进行巫术活动时,要通过音乐和舞蹈以娱神。

我们把这种舞蹈叫‘巫舞’。”^{[6](P169)} 在这种巫舞中,祭词的诗歌、器乐伴奏、巫师歌唱和形体动作,就是一种诗乐舞相融汇的整体,其主要作用就是与神的交流和取悦于神。高国藩的《中国巫术史》也指出:“乐舞伴随巫术活动而产生。在已发现的洞穴壁画中就有旧石器时代晚期巫舞的题材。舞蹈者戴着禽兽的假面具,伪装成禽类与野兽,甚至扮成神状,唱巫歌跳巫舞。”^{[7](P15)} 许进雄的《中国古代社会——文字与人类学的透视》说:“乐舞包括音乐、歌唱和舞蹈,三者关系密切。手舞足蹈是情绪的自然反应,音乐节其拍而歌唱则叙述内容。《礼记·祭统》:‘夫祭有三重焉,献之属莫重于裸,声莫重于升歌,舞莫重于武宿夜。此周道也。’礼仪如无歌舞,气氛就太沉闷。巫是祭祀的施行者,也是乐舞的创作者。”^{[8](P443)} 这些记载和分析似乎都说明了原生态的舞蹈之所以能够把诗歌、音乐、舞蹈三者结合起来,主要就是以三者的抒情性审美特性自然而然地运用于一种艺术与宗教浑然一体的生命实践活动之中,而这种抒情性的特性又体现了艺术与宗教的“实践—精神的”掌握世界方式的特殊性。

其次,诗歌、音乐、舞蹈的时间性特质使得三者在时间的流程中相结合,形成为一种诗乐舞相结合的时间艺术和综合艺术。

诗歌、音乐、舞蹈的时间性审美特质是比较明显的,尤其是音乐和诗歌的时间性更是显而易见的。欧洲18世纪启蒙主义时代美学家和文艺理论家就已经明确了文学(诗)和音乐的时间性。欧洲文艺复兴时代,像达·芬奇等艺术家和美学家就把诗与画(文学与绘画)区分为听觉艺术和视觉艺术,看到了它们的动态和静态的区别,到了德国启蒙主义美学家莱辛就明确地把诗与画(文学与绘画)区分为时间艺术和空间艺术。莱辛在《拉奥孔——论诗与画的界限》之中,明确指出,诗(文学)是时间艺术,是以人工符号在时间中进行,是动态的,因此诗的美学原则是真;而画(绘画、雕塑等造型艺术)是空间艺术,是以自然符号在空间展开,是静态的,因而造型艺术的美学原则是美。莱辛以此美学原则来解释古希腊雕塑《拉奥孔》的造型为什么不能因痛苦而张开大口呼喊,却只能微微张口的呻吟的原因。莱辛的真实目的是以此来反对温克尔曼的某些新古典主义美学原则。温克尔曼认为,拉奥孔雕像之所以不能张开大口呼喊,那是因为古希腊的美学特征和美学原则就是:“高贵的单纯,静穆的伟大”。莱辛认为温克尔曼的分析没有抓住事情的本质,而只是从新古典主义

强调诗画的同一性的保守美学观念出发对雕塑的内容所做的歪曲,于是,他以古罗马诗人维吉尔(公元前70—公元前19)写的史诗《伊尼特》中关于拉奥孔被巨蟒缠身以后痛苦挣扎,“向着天发出可怕的哀号”,“放声狂叫”的描写,来证明自己的观点。从此,人们逐步认可了文学和音乐(诗与乐)的时间性,把文学和音乐规定为时间艺术。

那么,舞蹈的造型不应该是空间的、静态的吗?这就要稍作分辨了。关键就在于,文学与音乐之所以是时间艺术,就是因为它们是以声音的形式在时间中“流动”的,所以,时间性的本质特征就是“动”,而舞蹈恰恰是以人的身体动作的运动来创造“动态形象”或者“动态意象”,用闻一多的话说就是“节奏的动”,用苏珊·朗格的话说就是“力的形象”,用库尔特·萨克斯的话说就是“有节奏的活动”^{[5](P2,6,9)}。正是这种“动”、“运动”显示了舞蹈的时间性。当然,舞蹈也有造型性,所以,舞蹈也兼有空间性,但是,其主要的审美特质还是在于这种来自于运动的时间性。朱谦之先生在《中国音乐文学史》中曾经说过:“音乐是动的,是用时间感觉的,是一波一波接着流于‘真的时间’——真情之流——上面的,所以叫做‘时间艺术’。绘画是静的,是用空间感觉的,是一形一色反射在平面的空间上面的,所以叫做‘空间艺术’。”他列出了一个时间艺术和空间艺术的表格,并说:“照这表看起来,便知时间艺术有音乐和文学两种,如舞蹈戏剧是以时间为经而以空间为纬,所以也可以说是时间艺术派生出来的了。时间派生出来的东西,必伴着时间艺术的音乐,必完全具有音乐的节奏和韵律,并且从艺术的整体来看,也只有时间艺术,没有空间艺术。所谓空间艺术,实际亦必汇合于变迁历程的‘真的时间’之中,而为潜隐的时间艺术才有价值。”^{[10](P20)}正因为舞蹈艺术是一种人体运动的艺术,尽管在舞蹈表演过程中也有空间性的要素在内,不光是身体动作的造型,还有实际展现的方式,都具有某种空间性,但是,其主导方面仍然是时间性。

舞蹈的时间性审美特质,最根本上来看,也应该是舞蹈艺术的实践性的具体表现。不言而喻的是,舞蹈必须表演出来,而舞蹈表演的动作是有节奏的活动和运动,所以,舞蹈就是一种人类身体的实践活动。这种实践活动就是在一定的流动的时间中展现出来的,因此,实践性所规定的时间性就成为了舞蹈艺术的本质特征或者审美特质。正因为如此,我们在此要特别指出西方近代认识论美学和文艺理论的

舞蹈观的片面性,而必须明确,马克思主义美学和文论所指出的:舞蹈艺术是一种“实践—精神的”掌握世界的方式,所以必须把舞蹈艺术的实践性及其所展现出来的时间性的主导方面凸显出来。那么,凸显舞蹈艺术的时间性和实践性的有效方法之一就是让舞蹈回到诗乐舞相结合的原生态。

再次,诗歌、音乐、舞蹈的节律性特质使得三者在生命节奏中相统一,形成一种诗乐舞相统一的人类生命本质对象化的艺术。

按照马克思主义美学和文论的基本观点,美和审美及其艺术的本质就是“人的本质的对象化”或者“人的本质力量的对象化”。人的本质就是人类的自由自觉的劳动,也就是人类的物质生产、精神生产、话语生产等社会实践的,那么人类的生命本质也就是社会实践,即以物质生产为中心的人类实践整体。这种人类生命实践的本质表现就是节律性,换句话说,人类的生命实践的本质表征就是它的节奏和韵律。因此,从物质生产为中心的社会实践之中产生出来的美和审美及其艺术也应该相应具有节奏和韵律的本质特征,换句话说,具有节奏和韵律的美和审美及其艺术是比较高级形态的美和审美及其艺术。从艺术发展史和审美现实状态来看,诗歌、音乐、舞蹈都是具有节奏和韵律的艺术形态,它们的美和审美的一个重要方面就在于,诗歌、音乐、舞蹈运用高度的节奏和韵律把日常生活的语言、声音、动作升华为超越了一般功利目的的美和审美的形式。这样,这三种艺术就以美和审美的形式表现了生命的节奏和韵律,从而具有了生命实践的节律性审美特质。正是由于有了生命实践的节律性,三者才可以通过这种节律性融汇在一起,形成三者相结合、三者相统一的三位一体的原生态舞蹈艺术。

人类生命实践的最核心形式——物质生产(劳动)的节奏和韵律决定了舞蹈艺术的节律性,使得舞蹈能够与诗歌和音乐融汇在一起。孙景琛在《中国舞蹈史·先秦部分》中指出:“能够说明劳动创造舞蹈的还有一个事实:原始舞蹈的内容和形式,都和当时人们的生产劳动密切相关。劳动和劳动的对象是原始舞蹈主要表现的内容,劳动的动作作为舞蹈语言准备了基础,而劳动的节奏和呼号,则为音乐和诗歌提供了音调和韵律。所以,在原始艺术中,舞蹈、音乐和诗歌是三位一体,紧密结合的,即古人所谓:‘诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。’也就是说,诗是述说思想内容的,歌(音乐)是表达思想内容的声音,舞蹈则是它的外形。三者同是植根于

人类劳动的沃土之中,我国统称之为‘乐’。”^{[11](P8)} 人类生产劳动的节律性就这样把三种具有节奏和韵律的艺术形式结合起来,共同确证人类的生命的本质力量,确证人类生命的实践本质。

人类生命实践的中介形式——话语生产的节奏和韵律决定了舞蹈艺术的节律性,从而使得舞蹈得以与诗歌和音乐相统一在一起。孙景琛的《中国舞蹈史·先秦部分》指出:“劳动不仅塑造了舞蹈的表现工具,培养和发展了人类创造舞蹈艺术的才能,陶冶了原始人对舞蹈的审美要求;也为原始舞蹈提供了‘语言’——动作以及动作的内容和节奏。”^{[11](P6)} 所以,英国美学家罗宾·乔治·科林伍德说:“舞蹈是一切语言之母。”^{[5](P21)} 这就是说,在人类的肢体语言和手势语言还没有升华为舞蹈之前,本身就是一种话语生产方式,可以用来表达思想感情。“在语言发生之前的漫长的创造过程中,原始人首先是用身体的动作来沟通情况和思想、交流感情的。在这种情况下,动作就不仅为了制造工具和生产实践,还包含着人们所要表达的生活内容和思想感情,起着语言的作用,这就是舞蹈的萌芽,也是舞蹈艺术得以产生的现实基础。”^{[11](P6)} 这样,人类的发声和动作的节奏和韵律在物质生产和精神生产的中介形式的话语生产之中,就为舞蹈、音乐、诗歌结合起来表达生活内容和思想、交流感情准备好了符号形式的基础。正因为如此,我们的艺术的各种类型在表达意义、交流感情这一点上形成了所谓的“艺术语言”:文学语言,音乐语言,舞蹈语言,绘画语言等等。而音乐、舞蹈、诗歌的“语言”的共同节律性也就把三者统一起来,成为诗乐舞三位一体的原生态舞蹈艺术。

总之,人类生命的实践本质的抒情性、时间性、节律性的审美特质,把诗歌、音乐、舞蹈融汇在一起,形成了原生态的舞蹈艺术,最充分、直接、最感性地确证了人的生命的实践本质,对象化了人类生命的本质力量。

三、舞蹈的诗意化和韵律化及其意境

正是舞蹈艺术的抒情性、时间性、节律性的审美特质使得原生态舞蹈艺术形成了诗乐舞三位一体,那么,在近现代以来艺术门类的分化条件下,为了更好地发展丰富舞蹈艺术,现代舞蹈艺术应该回归诗乐舞的三位一体,把诗意和节律内化为舞蹈艺术的精神和生命,以达到舞蹈艺术的意境。

我们倡导舞蹈艺术回归到诗乐舞三位一体的原生态,是为了更好地,更充分地发挥舞蹈艺术融汇文

学和音乐所形成的抒情性、时间性、节律性审美特质,在舞蹈艺术的实践之中实现舞蹈艺术的“实践—精神的”掌握世界方式的特殊作用,让人们在诗意化和韵律化的舞蹈艺术的意境之中得到特殊的艺术享受和审美教育,从而达到审美自由境界,把每一个人培养和造就成为自由全面发展的人。

意境是中国传统诗学的一个独特范畴,是中国诗歌和音乐所追求的最高的艺术境界和审美境界。我们认为,文学艺术的最根本的特点就是它必须创造意象来反映社会生活和抒发思想感情。所谓意象就是在审美和艺术的实践中,表象和情感反复相互作用产生的,具有鲜明的个性和高度概括性的意中之象或者内心形象;这种审美意象或者艺术意象的外化或者显现的感性形象就是艺术形象;因此,审美意象是从现实物象到艺术形象的中介,也就是郑板桥画竹经验谈之中的“胸中之竹”,它是从“眼中之竹”到“手中之竹”的中介之象。一般说来,审美意象或者艺术意象可以分为两大类:在叙事类的文艺作品中的审美意象叫做“典型”,在抒情性文艺作品中的审美意象叫做“意境”。我国当代美学和文艺理论中,一般把意境规定为情景交融的意象或者形象。我们认为,情景交融只是意境的最一般的表面上的特征,意境更为本质和深层的特征应该是情景交融所形成的“言外之意”、“象外之象”,“言外之旨”,“言有尽而意无穷”的意象。从这样的观点出发,我们倡导舞蹈艺术的诗与画和韵律化就是要追求舞蹈艺术的抒情性、时间性、节律性审美特质相统一的意境。

我们坚持舞蹈艺术的“动”(运动)的实践性所形成的抒情性、时间性、节律性,强调舞蹈艺术的“长于抒情,拙于叙事”的艺术特点。我们认为,不应该有什么“叙事型舞蹈”,因为舞蹈本身根本上是没有办法把故事说清楚的,至于舞剧,那是一种舞蹈与戏剧结合的形式,应该归入戏剧之内,是一种特殊的戏曲,就像京剧等中国戏曲中的舞蹈要素,却不能从舞蹈的本性中来说明京剧等戏曲的主要特点。这种舞剧的叙事并不是运用舞蹈来进行的,而是依靠外加的叙事模式来进行的,舞蹈在舞剧中只是一个组成要素,它的功能主要还是抒情。所以,我们不能指望舞蹈艺术来讲故事,而应该用舞蹈艺术来抒发情感,所以应该回归诗乐舞的三位一体,追求诗意化和韵律化的内在精神和内在生命,以达到诗歌和音乐的意境。在这一方面,我们同意于平的基本观点。他在《舞蹈文化与审美》之中说道:“在我看来,舞蹈诗

之所以为‘诗’,就在于其动态表现具有诗的韵律和诗的意象。‘舞蹈诗’的创作,说到底是‘动态意象组合的造境活动’。这就是说‘意象’作为诗歌艺术的最小单位,也是舞蹈诗的最小单位;在舞蹈诗中,直抒胸臆的动态应该让位于审美意象的动态。在一部大型舞蹈诗中,作为最小艺术单位的‘意象’要服从于整体‘意境’的营造,因为意象着眼的是与单个物

象或事象相联系的动态,而意境着眼的是整个舞蹈诗的构思和境界。正是在这个意义上,我们视‘舞蹈诗’为‘动态意象组合的造境活动’。”^{[5](P286)}当然,我们与于平关于意象和意境概念的具体含义并不完全一样,所以,我们只是想强调舞蹈应该通过诗乐舞三位一体的原生态,回归到舞蹈的实践本体本身而凸显舞蹈艺术的抒情性、时间性、节律性的审美特质。

参考文献:

- [1] 北京大学哲学系美学教研室. 中国美学史资料选编(上册) [M]. 北京:中华书局,1980.
- [2] 中国作家协会,中央编译局. 马克思恩格斯列宁斯大林论文艺 [M]. 北京:作家出版社,2010.
- [3] 陆梅林. 马克思恩格斯论文学与艺术(一) [M]. 北京:人民文学出版社,1982.
- [4] 武文. 中国民间文学古典文献辑论 [M]. 北京:民族出版社,2006.
- [5] 于平. 舞蹈文化与审美 [M]. 北京:中国人民大学出版社,2005.
- [6] 欧阳予倩. 中国舞蹈史二编 [M]. 台北:兰亭书店,1985.
- [7] 高国藩. 中国巫术史 [M]. 上海:上海三联书店,1999.
- [8] 许进雄. 中国古代社会——文字与人类学的透视 [M]. 北京:中国人民大学出版社,2010.
- [9] 王克芬. 中国舞蹈发展史 [M]. 上海:上海人民出版社,1989.
- [10] 朱谦之. 中国音乐文学史 [M]. 北京:北京大学出版社,1989.
- [11] 孙景琛. 中国舞蹈史·先秦部分 [M]. 北京:文化艺术出版社,1983.

Art of dance in the context of new practical aesthetics

HUANG Wei-xing¹, ZHANG Yu-neng²

(1. Institute of Automation, Chinese Academy of Sciences, Beijing 100190, China;
2. School of Chinese, Huazhong Normal University, Wuhan, Hubei 430079, China)

Abstract: In ancient times, literature (poetry), music, dance is the trinity of art whose unity lies in the practical essence of life, whereby rhythm, melody and affectation are woven as a whole. The epic dance, in turn, reveals aesthetic qualities of lyrics, timeliness and rhythm as the utmost expression of spirit.

Key words: new practical aesthetics; art of dance; trinity; artistic conception

[责任编辑 刘德兴]