

第七章 如何面对中国“学院派” 民间舞的传承与发展

随着学院派中国民间舞这一概念正式确立,中国民族民间舞已不是原始意义上的民间舞.因为它已同原生状态的民俗舞蹈大相径庭,因为“原生态”的东西在形式上已很难满足当今社会的审美需求了.于是在一种宏观的文化意蕴和微观的训练模式的理论构架中,学院派中国民间舞建立了自己独立的学科体系,对纯民间的风格、动态、提炼加工,举一反三,“重构”出一种具有典范意义的宏观中国民间舞.此时,中国民间舞被“肢解”了,功能却被扩大了;离“民俗”远了,然而离舞台更近了.但是人们也在质疑,这种在“似”与“不似”之间的学院派中国民间舞,还是不是中国传统的、具有文化传承意义的民间舞?当今学院派中国民间舞的“剧场”意识中,创作代表时代典范意义之作品的宏观定位已得到认可.一方面需要创作一种具有现代感、时代化、吻合当代人思维方式和审美情趣的宏观中国民间舞;另一方面在“似”与“不似”之间的学院派中国民间舞,受其传承性、地域性、民族性的限定,又决定了它在当代社会发展中无法随心所欲地肢解、变化.于是这种“在不变中求变,在变中求不变”尺度的把握与选择,便成为当今学院派中国民族民间舞发展中遇到的最大困惑.而“变与不变”的矛盾关系是否能协调好,如何在“变”与“不变”之中

对传统形式进行当代转换,正是关系到“学院派中国民族民间舞”在未来的发展空间中能否体现生存的意义和价值,能否将其艺术生命继续延伸的一个问题。本章试从当前学科建设中“对学院派中国民族民间舞”生存意识重新定位的角度出发,针对学院派中国民族民间舞”的发展现状,分析“变”与“不变”的缘由和尺度,结合传统文化精神、当代审美情趣以及对目前中国民族民间舞创作中精品剧目、教师素质的分析,探寻传统形式当代转换的方向,试图为“学院派中国民族民间舞”未来发展的道路寻找一个答案。

第一节 “变”与“不变”遭遇的困惑

20世纪80年代,“学院派”民间舞逐渐开始改变从前“附庸品”“代表性”等边缘地位,争取到“生存的权利”,从而拥有了自己的阵地。20世纪90年代一阵“黄土风”将它吹上了“舞台”,实现了由“广场”至“剧场”的身份转变,其性质也由“娱己”转为“提炼整理”后的“娱人”,这种身份、性质、功能的转变,同时也伴随着审美取向的调整。

20世纪90年代以来,“学院派”中国民间舞的发展步入了快车道,其内容、形式和性质、功能都发生了较大的变化。“学院派”民间舞演员由“民间艺人”向“职业舞人”身份的变化,意味着“学院派”民间舞的审美取向也需随之改变,需要从单纯自娱的载歌载舞逐渐向既娱己又娱人的舞蹈艺术作品过渡,上升为能够体现中华民族气质,反映中国人思想意识、生活状态的“民间舞蹈文化”。“学院派”中国民间舞作为中华民族传统文化的传承和象征,越来越受到社会各界的关注,文化界在坚持中国民间舞蹈既有的形式和内容的同时,更注重挖掘其历

史定位和作为文化传承意义上的深刻内涵,更加注重对民族精神的张扬.随着社会的进步和科技、经济、文化的发展,人们更加注重生活质量和生活品位,追求精神上的满足.在此前提下,“学院派”民间舞作为民族艺术的一种重要表现形式,经过由“民间”向“舞台”提炼的过程,逐步以一种新的艺术形式展现在观众面前.尤其是当舞者在剧烈的、紧张的、疲劳性的身心运动中,完成对生命情调最直接、最强烈、最纯粹、最充分的表现时,在抒发情感中获得一种文化心理形态上的亲和、认同以及对自我身心的修整时,“学院派”民间舞已成为这个时代人们对民族艺术的精神追求中不可或缺的一部分。

应该说,“学院派”民间舞在当今迎来了发展的机遇,但是,同样又面临诸多挑战.比如,如何应对经济全球化的冲击问题?如何应对观众的欣赏层次、品位及观众构成的多样性问题?如何“扬、弃”,保持其生命力?等等。可以说,“学院派”民间舞蹈在获得较快发展的同时也面临着前所未有的困惑。

今天,随着经济全球化的不断发展,虽然距文化全球化为时尚早,但全球化浪潮已在包括文化在内的各个领域产生了广泛而深刻的变化,文化的碰撞与融合正在曲折前进.在“农耕经济—工业经济—知识经济”这一时代转换中,人文领域也由同一性、整体性、稳定性转向多元性、间断性、模糊性.“好莱坞”“格莱美”“麦当劳”等外来文化对中国传统的娱乐文化、饮食文化产生了冲击,传统的民间舞蹈也不例外。“个性”“反叛”“变革”等现代意识的凸显,一方面使民族艺术建立了与国际接轨的意识,力求平等对话;另一方面也使得本国文化中许多传统的思想受到冲击,甚至消解、同化.《不列颠百科全书》预言:“随着西方逐渐工业化,交谊舞和其他娱乐形式日益取代民间舞,以致民间舞面临完全消失的危险。”面对新时代的

审美变迁,面对传统价值观与现代性思维的磨合与冲撞,一种文化乡愁”的失落感和追忆情结油然而生——此时,我们听到的是“乡村派”的质疑:并非我们的生活!“古典派”的不屑:不登大雅之堂!现代派”的倾诉:难表我们的心声不同的学术领导和专家对“学院派”民间舞的发展都提出各自的“方针”,提出了不同的“学说”,如“元素说”“律动说”“民间说”“技巧说”“解构说”。但对于正处于继承与变革之间的“学院派”民间舞,其特有的文化传承与舞蹈形态似乎像一块难以涉足的禁地,“革”深了,分道扬镳、数典忘祖;“革”浅了,徒劳而返,新瓶旧酒;不“革”它,历史文物,脱离时代。实在左右为难!面对着来自不同年龄、不同阶层、不同品位、不同国籍的观众,如果说其身份、功能和地位提高了,那么其艺术水准和文化内涵也同样面临着转变与创新,然而变换中如何能做到既具有时代气息,符合当代人的审美情趣,又保留传统文化精神和民族民间风格,这是“学院派”民间舞在“变”与“不变”之中不断斟酌的一大困惑。

中国“学院派”民间舞如何在这个时代为自己确定新的审美取向?如何进行传统形式上的当代转换呢?这也是当今“学院派”民间舞进一步发展中所必须正视和认真思考的问题。

第二节 “变”与“不变”尺度的思考

一、对“变”与“不变”的理论认识

“学院派”民间舞学科建设的理论基础和生存价值,即微观上体现为具有科学性、规范性、系统性的训练模式,宏观上表现为代表典型性、风格性、导向性的文化意蕴,不仅要分析其外形的差异,更注重把握多种形态背后共性的审美内涵及文化

价值.这种定位延伸了中国民间舞在“许淑娣时代”注重
的课堂品格和教材本身的整理、挖掘,开始了由课堂向舞
台和艺术市场良性转化的探索.为的是通过挖掘中国民
间舞至今犹存的“活体”价值,通过对“这一个”典范理论
的建立,来提炼“多元载体”之中主体民族的“根性”文
化精神,以便将中国民间舞树立为中国舞蹈的一个真正
标志。

然而,中国民间舞蹈受其传承性、地域性、民族性的限
定,又决定了它在当代社会发展中无法随心所欲地肢解、变
化,但当代人的审美心理中不断追求“现代”气息的审美需
求,注定了它必须“在不变中求变,在变中求不变”。其中,
“不变”的极限是紧随时代的气息和审美的变迁,“变”的前
提要源于舞蹈意象中的民族文化和当今的现实生活.变异
之后的身体形态并非为哪一村、哪一镇的拓片,但神情灵
魂中所流露的观念、气质一定要得到那一民族的认同,要保
留创新后仍具有的传统遗风、遗韵,追求的是“解构”后
“重构”的升华.因此,如何“解”,也就决定了如何“构”,如
何“构”,也就决定了中国民间舞蹈在“变”与“不变”
之中的审美定位。“解”了一定“变”了,“变”了一定
“新”了,但“新”了一定就“好”了吗?“学院派”民间舞
当前对“重构”的定位是“提取典型动作,以之为元素,
举一反三,触类旁通”,以便“重构”一种带有典范意义的
中国民间舞.但应在什么范围内进行提炼?以什么标准树
立典范?是否能达到我们变革的目的?都取决于我们如
何在“解”的过程中“分析”,取决于我们如何看待“解析”。

“解析”,首先要在中国文化的背景中去“析”,其审美取
向、文化心理应定位于“中国的”兼“民族的”,并非
“后现代”中反传统的大破大立,并非破字当头,立在其
中,应当是为了“立”而“破”,为了“重建”而“解析”-
科学性的“分”

析”、不仅要从动作入手、更重要的是抓住“形态”背后的“神韵”。事实上、在不同的审美经验和审美趣味的背后、还有一定的规律可循。具有共同的生产和生活过程的社会群体,在群体之下又有各种亚群体,他们由于社会的相互作用,会形成共同的价值观,或某种相同的审美价值观。这不同群体的审美经验差异所表现的审美趣味差异,带有某种历史、文化、社会和心理特点。审美经验的集中体现及艺术美感的差异,取决于一定的社会文化心理结构。要创造具有深刻内涵的审美对象,以便产生最深沉的审美经验,便需要把这种经验与审美对象的社会文化结构联系起来。学院派”中国民间舞应获取还之于民的社会价值,其所强调的剧场意识使中国民间舞离“民俗”远了,离“舞台”近了,但另一方面也逐渐离“中国的”“民族的”生活远了。我们的“学院派”毕竟是中国民间舞的“学院派”,因而它就不是孤芳自赏或束之高阁的,它的属性决定了它与社会生活的必然联系。它得之于民自应还之于民,而且要更加贴近民心,这才是我们提炼、升华、变异的目的所在。我们今天的提炼若仅从几组传承了几十年的传统组合入手,单从动作上去分析,靠技法来发展,而缺少对这一广大人民生活的精神意识领域的关注、就只能“独抒性灵”,而不能还之于民、引起共鸣。

二、对“变”与“不变”的实践认识

1.“不变”中求“变”——在舞蹈意象中体现时代气质

“不变”,并非指一成不变。这里定义的“不变”,指舞蹈相对于传承后遗留下的外部形态、表现形式、民风民韵而言没有大的变动。例如潘志涛教授对山东鼓子秧歌中“劈鼓子”动作的提炼,在几乎不改变原创动作的体态、动律、风格的基础上,又在鼓子秧歌从前那种农耕汉子的刚健与朴实中,注入了一份

顶天立地的厚重与雄浑.这种意象的形成,宏观上源于他对秦俑、泰山等民族文化所产生的震撼,微观上则是他在不改变原生态动作姿态的基础上,将原动作中平均、颤颤的节奏时值拉长为带符点的节奏,通过慢“拙”突“端”的节奏处理及力量变化,体现出山东汉子的坚忍与执拗.同时又在这简单的一组短句”中,完成了对鼓子秧歌“稳、沉、抻、韧”的动律提炼.其中“端”的动作元素以及“傲视群雄”的身体气质,均来自维吾尔族“三步一点”中的那一“抬”及基本体态的“立背拔腰”.同时也不乏对芭蕾的代表性舞蹈中男子神情的吸收,可谓兼容并蓄而又不露痕迹.再如内蒙古军区歌舞团创作的《顶碗舞》,无论就主干动作、身体动态、风格韵律、思想主题而言,与解放初期莫得格玛创作的《盅碗舞》相比较,均未做较大的改动,两者都保留了浓郁的草原民风。

但从时代审美的角度对比这两部作品,《顶碗舞》显然更具时代气息,而这一“气息”又是从何体现的呢?一是在动作质感上更为高、精、尖,尤其在柔韧、软开度、顶碗技术、旋转速度上都力求极致,达到技巧风格水乳交融,从舞蹈到服饰、音乐、灯光等方面都追求一种强烈、刺激的视觉冲击;二是舞蹈风格从“质朴、端庄”转向“华美”“雍容”,一方面体现了不同时代牧民的生活气息,同时也适应了当代观众对新、美、精等形式的更高需求.而《顶碗舞》中能震撼人心的是那股恢宏的气势和蓬勃的朝气,其背后隐藏的“灵魂”恰恰是当代国民的精神状态.一方面,今日中国正处于国泰民安、国际地位上升、经济文化迅速发展的时期,人们的心境气质较从前自然会多一分安详、雍容、青春、纵容;另一方面,民族文化的危机意识犹在,从服饰到饮食各种“仿唐”情节的流露,与其说是“复古”时尚的兴起,不如说是对“开元盛世”民族自豪感

结的追忆,而与大唐舞蹈中追求“势壮美”之审美意象如出一辙的《顶碗舞》,在这个时代也为更多的中国人增添了一份华夏民族的自豪,能够激起观众共鸣的正是作品的舞蹈意象中所呈现的这种具有时代气息的民族文化。

2.“变”中求“不变”——在现实生活中洞察审美变迁

“变”在这里指打破人们对中国民间舞定向思维的任何形式的改变,如果说前者是在“形神不变”的同时带来时代新意的小改大未变,接下来要分析的作品则是如何在大刀阔斧的“形神俱变”后,又变得有“根”有“源”。当一群藏族女仰身顶胯、昂首挺胸、大摇大摆地步入舞台后,酥油飘香》已经将塌腰撅臀、苦不堪言的西藏舞蹈改头换面,而让人无可挑剔的是西藏人民富了,首饰沉了,当家做主了,面容舒展了,精神愉悦了,于是,时刻反映人民生活状态的舞蹈也就与时俱进了,这个舞蹈除“形态、神态”上的“新”,更英明之处在于军用水壶这一道具的妙用,深刻地演绎出汉藏军民手足情深,这种“深山藏古寺”的写意,给人带来无尽的遐想。再看《老伴》所追求的“民俗即大雅”风格,无论是动态、舞姿、情感、服饰等都与传统审美中的“胶州秧歌”大相径庭,女子从儒家传统文化影响下的“三从四德”“含蓄羞涩”中解放出来,而这种“反传统”之所以能被认同,当然还在于它真实地塑造出当代无数家庭生活的缩影,是一种能引起共鸣的“叛逆”。再如《扇骨》,它是“民族风格”与“个性创作”在当代的结合,“传统文化”与时代精神”于作品中融汇的典范之作,这也是《扇骨》之所以能得到当代观众体认的重要缘由。我们都熟知朝鲜舞中行云流水、连绵不断的“线”韵律,正是这种气韵赋予女子朝鲜舞一种善良、端庄、贤淑、祥和的美。而《扇骨》中之所以又折射

出一份坚忍执着、百折不挠的傲骨精神,是源于编导在朝鲜舞

的传统风格中又挖掘了一份“点”的韵律美。“点”有动作过程中的“提点”与“沉点”，有动作末梢处的突射与延伸，有蓦然回首后的戛然静止，有气息循环传导中“点—线”的延伸，有跌宕起伏节奏中的抑扬顿挫，有折扇一开一合中点出的倔强与不屈。例如，在“查津莫里”节奏的基础上，强化身体动势和收放的力度，在流动的变化中，突出舞句末端放射的“点”，而这种新的组合恰恰是编导在《扇骨》中要表现的一种时代情感，折腰反弹中的韧劲，正是折扇开合中所透出的“骨气”。正是一次次“点”后气的扩散与力的延伸，“点”出了《扇骨》中执着坚毅、宁折不弯的一份民族精神，“点”出了农耕文化下朝鲜民族对大地母亲的眷恋，“点”出了舞蹈的段落与层次，“点”出了艺人人生况味中的爱恨交加，“点”出了“风格”与“个性”在当代的融合，具有时代精神之“飒意”，也正是从“点”韵律中放射出的动作力度。这已不仅是动作的表现，而且是一种力量与精神的体现。这种由“点”韵律传出的精神，这种从腹腔中发出的极具生命力的“吆喝”声，是朝鲜民族的“共鸣”，是一种民族精神的凝练。同时，这种在与地面接触的感应中，由下而上的“点”韵律的传导也是宇宙万物所共通的生命感应，这是大地母亲给予的力量，是一种灵性的传导。“人生的舞台开场了，人生之戏开幕了”，这种在民族风格中的即兴情感下所渗透出的“忘乎所以”，是对人生境遇、尘世凡俗的超脱，是高于“自我—本我”之上的“超我”意识。正如潘志涛教授在舞者跌宕起伏的动态中读出其主题《扇骨》一样，同时也给予作品一份精辟的概括：“开一合之中，浸透世态炎凉；亦张亦弛之外，哪顾南北东西。”《扇骨》中动作的取材不是源于朝鲜舞中的“扇子舞”，而是引发于“闲良舞”中小生的形象，同时结合老艺人在微醺微醉后踉跄而舞的形态，塑造了一位在

半梦半醒中自我陶醉、感叹世态炎凉的艺人形象。《扇骨》所构思的,不是朝鲜族舞蹈审美意识下的现代舞,而是随着时代审美变迁而创作的朝鲜族舞,摸索的是朝鲜民族与众不同的舞蹈风格,提炼具有典型特征的舞蹈语汇,同时赋予时代的情感、时代的思维、时代的组合。舞种是特定文化要素与审美要素的合一,它甚至是一种约束力,带着族群群体的认可,有一种“求大同”而“存小异”的民族认同”。为此,编导、演员所谓的“独抒性灵”,一定是在民族风格已完全渗入身体血液的前提下,才能带入“个性”的发挥。所以,有“个性”的作品,并不代表另类、有争议,而是因其优秀而与众不同,是在族群认可、深刻认识民族风格本质基础上的别出心裁、耳目一新,在舞蹈中应体现为现代感、时代化,与时俱进地把握不断演变的审美取向。“是‘坐在传统的椅子上看世界’,并非‘站在世界的视野下找传统’”。《扇骨》的成功,得益于编导对朝鲜民族心态与风格由内及外的渗透、融会、掌握,将其他舞种中一切可利用的动作元素都融入朝鲜舞的风格与意识中。它满足了观众的一份期待,通过舞者身体中流露的沧桑与坚忍,透出朝鲜民族特有的骨气与尊严,表现艺人不随遇而安、不急功近利的人生况味,使观众从全新的视角,用全新的方式来解读一位朝鲜女子的人生与情感,给人一种“熟悉的陌生”感。由此可见,“个性”的创造必须得到“族群”的认可,“传统”的继承必须进行“当代”的转换。

时下,创先声、塑典型、立权威当然是中国舞蹈最高学府的使命,但“学院派”民间舞只有先自下而上地广集、博采,才能自上而下地传播、影响四方,否则就会陷入“四面楚歌”的困境,因为真正的艺术原料存在于人民生活中,它是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最丰富、最生动的东西。

第三节 “变”与“不变”形式的探索

一、从中国哲学的视野认识传统文化在当代的延伸

人类文明的初期是舞蹈产生文化,中期是舞蹈与文化并存,现代则是文化产生舞蹈(葛炎、李维)。但当前的舞蹈文化研究“往往是偏重对史料自身的收集与罗列,而对史料的思辨式的逻辑分析和立足历史高度做哲理规律的把握则十分不够”。也就是说,当前的中国民间舞蹈文化更偏重于对制度行为文化的研究,而缺少对社会心理文化的认知,缺少对中国传统艺术核心精神的把握,即“在中国文化的本根(从原始采集农耕劳作)上滋生出的带着强烈的儒道(汉以后又融入释)哲理意味的情感意识”,因而我们在谈及当代“学院派”民间舞的文化性时,“势必将其放在整个中国传统文化的大背景中来认识和探讨,无论从舞蹈的韵律形态、审美取向、精神意蕴,都离不开中国传统文化的哲学观、美学观、宇宙观。学院派中国民间舞所要展现的是,以心灵与情感世界为宗旨的、以高屋建瓴的人性主题为底蕴的东方人体文化”。

(一)在天人合一中协调风格与情感

中国古代哲人所构想与设计的人生理想是“天人合一”,无论儒家还是道家、释家,都强调人与自然、人与社会、人与人、美与真善的和谐统一。这种“天人合一”,重视的是“天、地、人、物、我”的合拍与协调。从“天人合一”的传统文化来认识民间舞“风格体现”与“情感表现”之身心合一,是“学院派”民间舞将民族风格与当代人生命情感融为一体的途径,这既是传统文化在当代的延伸,也是面对“强势文化”冲击对本国传统文化的反思。人们对现代舞的青睐,因为它是一种平民

艺术,是对人性身心的解放与自我的超越。

曾有人调查,“青年人更容易接受与自己所处的时代相属、能充分展现自我、抒发和释放情感的舞蹈,那么现代舞就是最贴近大学生、最适合大学生的一种舞蹈。”这一不可回避的现实,对民族文化是莫大的冲击,但传统的中国民间舞蹈是否真的就无法满足这些心理需求?任何艺术观念的改变都是源于世界观的改变,人类舞蹈的每一次革命,都因为舞蹈家意识到自我身心的分离,并开始对身体动作进行本质的批判。这种情感的需求与释放,应当是人性中共有的本能,这也启示我们需将特定文化熏陶下所产生的民族风格,与人的动物性本能所流露的自然情感协调起来,选择一个与舞种韵律相协调的境遇去体悟自我。如在“踩桥”中感悟漫漫人生的上下求索,在“古格里”中感受生命本源的潮起潮落,在“三步一抬”中回味蓦然回首的风情万种,在“凤凰三点头”中品味东方淑女的含情脉脉,在“抱推扇”中尽抒少女心灵的一往情深。凡此种种,只要留心,每一个细节都能营造一种动态、意象,述说一段往日情怀。风格是相对固定的符号,是传统的固定模式,它包含着一种历史文化性。不同的舞蹈风格传达出不同的性格、情绪、态度,舞者在表演时需要因袭,给人一种纯正的派别、体系感。如果舞者仅仅依赖动作的符号性表演一组动作,而观众也是根据约定俗成的“既定风格”来进行固定模式的欣赏,这种艺术表现是缺少生命力的。“强势文化”之所以乘虚而入,年轻的一代又常常恋慕西风,正是源于这种单纯模拟再现的禁锢。今天的时代是一个充满激烈、变动、革新、开拓的时代,人的情感逐渐“多味”“杂色”,因此,中国民间舞所呈现的情感层面也应多元化,不然的话,就像浮华雍容的古典芭蕾在战争的炮口面前越发显得苍白僵化一样,如今仅停留在卿卿我我、打闹喧

器情绪层面的舞蹈情感,已不能满足人们不断思索的心灵需求,难以激起人们心中的涟漪和灵魂的震撼.这就要求我们对传统美”善”的认识要随着时代的文化、审美而变化。但是,从“变”与“不变”的矛盾关系来看待这种情感的宣泄和心灵的慰藉,这种“纵情”又是有本民族文化限定的,例如《苗女》的无尽宣泄、《踏歌》的身心净化、《蒙古人》的英姿飒爽、《奔腾》的粗犷奔放、《沂蒙情怀》的含情妩媚、《黄土黄》的深情痴狂,哪个不是百转千回的“绝唱”?精神上的有氧运动?但它们所表现的情感,是在中国天人合一的哲理意念和特定社会意义中所产生的,是一种被一个族群共同认识的“大众的”“普通的”情感,而非西方“后现代”意识中追求的那种抽象、模糊的个体灵性.中国文化受“天人合一”“家族本位”“中庸尚和”的影响,不同于西方“征服自然”“个体本位”的文化心理.中国的传统文化一方面肯定这种纵情的快乐是“人之常情”,是“天下之所同”;另一方面,又指明对这种快乐的肯定并非酒神型的狂放和纵欲,恰好相反,它总要求用社会的规定、制度、礼仪去引导、规范、塑造、建构.它强调节制狂暴的感性,强调感性中的理性,自然性中的社会性,需将个人身心的感性形式与社会文化的理性内容交融渗透,即儒家所谓的“发乎情止乎礼”。中国各民族的民间舞蹈,都不同程度地积淀着本民族的民族心理、审美情趣、风俗习惯等文化现象,这些现象在该民族的形成、迁徙、居住环境、经济基础乃至社会结构各个方面都有所反映。因此,无论我们如何“解析”“变异”,万变不离其宗的是,我们所追求的“美”要源于中国文化的“审美”观念,我们所体现的“善”在演变后仍然能引起中华民族共鸣的中国人伦精神.这也是我们在“变”与“不变”尺度下,协调“风格”与“情感”“个性”的关系,在“传统”与“当代”、“东

西方文化之间求同存异的一种碰撞与融合,以探索“传统”如何在“变”与“不变”之中进行当代转换。

（二）在情理交融中体悟生命的哲思

有人说中国民间舞“美在风格,美在定式”,现代舞“美在哲思,美在变化”。这只是它们都曾具有的显著特征。但“变化”“哲思”并非现代舞的专利,“堪宁汉《机遇编舞》”中的“变化”源自中国《易经》中的传统文化,他的中西合一的优化组合才形成了强大的“纯舞蹈体系”;中国传统美学自古讲究在“情理相融”之间探寻“深情兼智慧”的人生体悟,是一种在有意无意之间获得的“忽然醒悟”。但习惯于封闭性的“定式”思维,缺少生命哲思,的确又是中国民间舞曾遭遇的困惑,也是民间舞蹈缺乏当代艺术生命力的一个原因。这种启示也说明我们对本民族传统文化的认识还不深刻,既不知己,也未知彼。这种时候去“截流”“提炼”,必然无“根”,只会取其“形”而失其“神”,甚至“形”“神”俱失,面目全非。“学院派”民间舞欲延展其生生不息的艺术生命力,必先掀起本土文化的复兴,同时把握住传统在当代的嬗变是融传统文化精髓与时代审美心理为一体的“变”。

李泽厚在探索华夏美学的精神中得出结论:中国哲学、美学和文艺,以至伦理政治等,都是建基于一种心理主义上,这种心理主义不是某种经验科学的对象,而是以情感为本体的哲学命题,这个本体不是上帝,不是道德,不是理智,而是情理相融的人性心理。儒家哲学也将整个宇宙、天地予以生命化、伦常化、情感化,让人在情与理之间去体悟人生的真谛。从这个角度去审视当前的中国民间舞创作,若仍停留在喜、怒、哀、乐的情绪舞蹈层面,似乎显得有些苍白。今日的观众更希望在轻快中多一份深沉的情感,欢乐中蕴蓄一份严肃的内涵,诙谐

中窥出一份深邃的寓意,激情中多一份壮丽的气势.今日对艺术家素质的要求,一方面要具有真实生动的性情;另一方面还应有一个充满哲思的头脑.欣赏一部有生命意蕴的舞蹈,就像是与一位思想家的对话,除了读懂他的肢体语言,更渴望悟到的是他心灵深处的真情告白.事实证明,只有这种有文化意蕴和生命哲思的作品,才是当今最具生命力、最能激起观众心灵震动的作品.以《老伴》为例,在诙谐、幽默的“喜”“怒”“哄”“乐”中,传递了一份民族生活中最质朴的深情;在“叛逆”“泼辣”的“野蛮”宣泄后,又唤起一丝对似水年华的无尽回忆.这种让身体随着歌声旋转,让情感伴着音乐飞翔的情感升华,令观众在一阵开怀、爽朗的笑声后,都不由自主地被那份充满哲思的真谛之情魂牵梦绕,在畅想的思绪中,细细地咀嚼这份“中和”的细腻情感,到底还是中国的人文.这种煽情的“揪心”震撼,“尽美矣,又尽善也”.再如《阿婆惹牛》,它是形式与内涵、传统文化遗韵与当代民族精神的完美结合.中国传统文化中“随和自然,应经承脉,顺逆周行,不顶不抗,无端无止,圆融无得”的“太极”文化,全部蕴涵于舞蹈队形中大圈套小圈、周而复始的轮回变化中.舞蹈对主要动作“端腿展臂”跳,不断地反复,个体跳、群体跳,在母子同舞中蕴涵着一种文化、血脉、情感的传承,这种一群母亲对孩子的全身心呵护,这种母子关系里所暗含的容量,这种对母爱之伟大祖祖辈辈都诉不完的深情,正是一种极具东方色彩、东方情感的人文.在这里,能看出东方文化中那种浓厚的情感血缘意识的渗透及家族本位思想的根深蒂固,从古至今,世代传承,具有超强的凝聚力和向心力,而这种难以言表的情感体悟,却在短短几分钟的舞蹈形成中传达得如此深厚.这种领悟是一种非概念性的直观妙语,是将情感、认识、想象融为一体的触景生

情,是在“多义”的“景”中融“直观妙赏”和“理性深情”为一体的“忽然醒悟”。这也正是中国美学一直在追求的“情理交融”“美善统一”。中国美学经常让人在审美的同时注入道德意识,而“把纯粹的官能享受排除在审美之外”,让人在“悦耳悦目”后,又“悦心乐意”“悦志悦神”。可见,中国传统的文化意蕴是如此的博大精深。今天,当我们乏味于民族艺术的苍老而去“睁眼看世界”的时候,是否应先质疑一番,对民族文化的那条“根”,我们真的咀嚼透了吗?

二、从创作态势的分析来洞察当代转换的形式

回顾中国民间舞蹈在世纪之交推出的一些精彩剧目,包括近些年的创作发展态势,都从不同的角度进行转换和推陈出新。总体看来,在当前以至未来的一段时间里,有五种类型的作品都是具有较强生命力的:

①以挖掘继承传统文化遗存为宗,对舞蹈的外部形态、风格韵律均未做大的改变,保留了纯正浓郁的民族风貌。但作品“新”在其中所追求的传统遗风的舞蹈意象,能够与这个时代的审美观念相契合,对传统的文化、民族的精神在不同的时代有了更新的领悟,使作品在展现地域风情的同时,又反映出当代中国的精神文明及不同以往的时代气象,如《顶碗舞》。

②发展原生态的素材,大胆改变传承多年的舞蹈形态,打破人们的定向思维。但这种“破”与“立”是源于当地居民(村民、牧民)精神生活状态变化的基础上发展的。

在今天的民俗民风中找到明确的原型,以大胆创新的手法再现村民真实的生活状态,如《酥油飘香》等作品。

③赋予中国民间舞蹈更深邃的人文关怀,改变中国民间舞单一展现“风俗”“形态”的生活层面,关注生命与真情。在保留浓郁的民族风格的基础上,提炼原生态的舞蹈传统语汇及

生活中非舞蹈的戏剧性词汇,以动作的意义表现情感,平中出奇。如《阿惹妞》就较好地体现了这一点。

④在对民族特定审美心态和总体风格的把握上,有力度地借助现代舞的一些编舞技法,打破传统的动作连接逻辑,改变原动作的节奏、力量、幅度,注重多方位、小角度的变化,但呈现的动作新颖而不陌生,保留了“中国的”“民族的”显著风格,在不脱离“形似”中追求神韵。这种技法近些年刚刚兴起,在许多作品中都有所体现,但由于对“度”的把握不同而效果不一,较为成功的如《长调魂》《家长里短》等。

⑤选择与舞种相协调和吻合的事件、境遇和性格,来表现舞蹈的生活化、传神性。在农村与都市之间舞出一首富含真情的“城市民谣”,用舞蹈的形式拓展对“民间”的理解。借用原生态的素材,根据人物形态的塑造、提炼、变形,演绎当代的民间生活。“抓大放小”,既离开中国百姓的现实生活这个大圈,也不拘泥于农村生活题材那个小圈。以特定民族地域风格中的民俗文化为载体,又不拘泥于程式化动作的如实再现,在“雅俗”中“共赏”,如《老伴》。

从以上分析中,我们可以推论出较为成功的创新通常有以下几条规律:

以传统民族精神为意向,以传统文化精髓为根基,以当代民风民俗为源泉,以时代审美变迁为向导。在把握以上几点的基础上,再融入现代的创作技法,才能创作出优秀的中国民间舞蹈,这种创新才是不失传统的旧中立新。正如贺麟教授所言:“必定要旧中立新,有历史有渊源的新,才是真正的新。”由此可见,当代的民间舞蹈在“全球化”的冲击面前,应当抉择的是如何对传统的形式进行当代转换,即在舞蹈意象中体现民族传统文化,把握传统在当代的嬗变,辩证地理解“现代性”的

含义,从而使民间舞蹈在适应时代审美需求的同时又不失民族风韵,使舞者在倾吐个体心语、宣泄情感、体现生命本源的同时,又能揭示民族的精神状态,激起群众的共鸣。

第四节 中国“学院派”民间舞的宏观定位

如何在“变”与“不变”之中对传统形式进行当代转换,是我们在分析“变”与“不变”的困惑尺度之后,需继续思考的问题,也是探索“学院派”民间舞未来发展空间正在寻找的答案。民族舞蹈在发展中获得了“生存的权利”,明确了自我价值的定位,那么面对世纪之交这一时代的转换,我们又当做出什么样的抉择?“黄河魂”的辉煌留在了20世纪,这个世纪我们是否依然能傲视群雄?面对传统与现代的关系,我们焦虑的变化危机正是有悠久的历史、文化,却不容易凝结为传统;有传统,却不容易传承。费孝通先生曾提示:本土文化和传统文化在新的一体化经济的冲击下,可以实行“创造性的转变”。由此我们得出,当代的中国民间舞需要探索的是如何对传统形式进行当代转换。谈转换之前,应当对中国民间舞在当前的定位有一个宏观的认识。

中国民间舞蹈是中华文化的重要组成部分,是中华民族直接表达内心情感的产物。虽起源于民间,却是人类生命意识最直接、自然、原始的艺术显现。中国民间舞历史悠久、种类繁多,各种类型的舞蹈无不包含着各自特有的文化因素和古文化遗存,无不包含着独特的民族、地域民间舞蹈表演技巧与审美艺术。正是这种原始的、最初的文化载体确立了舞蹈的根系,

使中国民间舞成为中国一切创作舞蹈之母,其魅力、生机与舞魄蕴藏于包罗万象的中华传统文化之中.中国民间舞从原始舞中脱胎而来,既是原始舞蹈的升华,也是舞台表演性舞蹈的基础,是五千年的舞蹈史造就了中国民间舞的艺术实体,历史上任何优秀的舞蹈节目都是吸收民间舞的丰富营养,反复提炼、加工后而广泛流传下来的.民间舞作为各民族民间舞蹈文化积淀的传承手段,以其传统的表演形式与人们的传统观念、民俗活动紧密结合,使自己得以不断发展,从而成为深邃的民族传统文化的载体.中国各民族的民间舞蹈,都不同程度地积淀着本民族的民族心理、审美情趣、风俗习惯等文化现象,这些现象在该民族的形成、迁徙、居住环境、经济基础乃至社会结构各个方面都有所反映.因可以说,民间舞是一切舞蹈之母.“学院派”民间舞,虽是典型环境下的典型产物,也是民族文化主体精神的结晶,承担着承前启后的重任。

中国民间舞蹈是情感、观念、信仰、文化交织的精神集合体,虽起源于民间,却是人类生命意识最直接、自然、原始的艺术显现;虽呈“散沙”状态,却强有力地保存了民族文化的典型心态和样式;虽呈多种形态,却具有整合为一的民族性和价值取向.无论哪个民族、哪种阶层的民间舞蹈,都具有中华民族共性的一种文化精神.正如张岱年对中国文化精神五种特征的精辟论述,即对于天人关系的深刻理解,对于群己关系的正确认识,“民之秉彝”的人道观,“以和为贵的价值观”,“自强不息、厚德载物”的文化精神.这些都是作为中华民族传统文化象征的中国民间舞蹈中应留住的根.有了共性的民族精神,即抓住了审美取向之“求大同”,但民间舞蹈“传承性”地域

性”民族性”的特征又决定了它必须“存小异”。这样才能既有“中国的”文化,又具有“民族的”风格。例如,同为中华民族的民族民间舞蹈,汉族的舞蹈含蓄委婉,藏族的粗犷朴实,彝族的自豪彪悍,维吾尔族的诙谐挑逗,朝鲜族的平和安详,傣族的妩媚悠然等。每一个民族都有一个相对稳定的共同体,从审美感来说,一个民族,一个国家,一个集体,甚至在某种地域或城市、乡村的自然环境中,都会有历史文化形成的某种审美经验的积淀形态,在语言、地域、经济生活、心理素质、文化表现上,又都有自身的特点。从训练性来看,上述诸因素所决定的民族素质、审美心理,亦表现为民族的差异,在审美观念、审美理想、审美趣味、审美素质上,都有自己民族的特点,从而形成了不同民族的审美活动系统。这也是“学院派”中国民间舞着力解析的一种元素。例如鼓子秧歌的“稳、沉、抻、韧”;东北秧歌中女子的“稳中浪”“浪中艮”“艮中俏”;维吾尔族舞的“撼目动眉”“立背拔腰”“上身洒得开,脚下不离散”;安徽花鼓灯的“溜得起”“刹得住”。完成这些动作的同时,身体内所蕴含的特定民俗民风的文化,都是中国民间舞在“形神兼备”中所展现的民族风格。这即是中国民间舞所谓的“多元一体”。那么对于多元一体的文化,我们就不能仅以某主流民族或某主流阶层的文化来代言中华民族上下五千年的传统文化——“多元一体”决定了舞蹈文化的多维视野、多维空间。从前的中国民间舞蹈文之所以被列为“下层文化”的研究领域,则是因为从社会阶级的角度上看,‘上层文化’主要是占有优越的经济和政治地位的统治阶级成员所创造、享有的文化,‘下层文化’则主要是被统治、被剥削的一般民众所创造、享有的

文化”。而中国民间舞的起源也正是那些被剥削的劳动群众自己创作,在群众间传承、流传的,另一部分则被宫廷专业舞人提炼,成为供统治者观赏的古代“宫廷舞蹈”,自然被列入“上层文化”的领域。今日,随着“学院派”中国民间舞从“广场”走向“舞台”地位的改变,由“自娱性”向“表演性”功能的转变,并最终定位为当代典范的“宏观民间舞”时,我们已经扮演了古代宫廷专业舞人的角色,只是面对的欣赏者不再是帝王贵族,而是与所有类别的表演艺术同样的当代观众。随着当代人生活质量和生活品位的提高,审美追求的不断变化,传统的舞蹈形式必然随之转变。但如何把握好这种“转变”的方向?首先,应对“学院派”民间舞在当代的生存意识有个宏观定位,即以正在传承的民俗民风为源泉,通过对自然生态、人文演变的了解来把握中华民族传统的社会心态和精神状态,从“民俗民间民族”这由窄及宽的几个层面上,去粗取精,提炼、加工、整理出具有科学性、规范性、系统性、典型性、风格性、导向性的中国民族民间舞蹈形态和民俗民风元素,以便“重构”出具有现代感、时代化的,既能尊重传统文化、体现民族风貌,又符合中华民族时代审美情趣的剧场民间舞蹈。它已不是民俗民风的再现,而是整合后仍能体现民族魂魄、民族气质、民族精神的抽象表现。它可以打破雅俗的界线,直接观照人心,创造一种贴近时代精神、吻合思维方式、体现生命意蕴的“民族民间舞蹈文化”,即当代具有典型性的“宏观中国民间舞”——这便是对当代“学院派”民间舞的诠释。

有了这样的定位,我们一方面学历史、习民俗,向民族精

神要答案,挖掘中国文化精髓,在“解构”后“提炼”“重构”;

另一方面,从文化的视角观察世界,紧扣时代脉搏,以现代艺术精神为参照,融于传统的艺术形式之中,使中国民间舞蹈能够既凸显民族特点,又适应时代审美。同时,在这一转换的过程中,我们还需对“传统”与“现代”的含义有更深、更新的认识。否则,一些人从“传统”的立场看“现代”,过于西化;另一些人从“现代”的视角看“传统”,脱离时代。这种对“传统”与“现代”之间“度”的不同理解,正是困扰当前中国民间舞发展的核心问题,同时,这也是本以共同发展民族艺术为初衷,却在探索中产生分歧而争鸣的根本原因。而是否能推动中国民间舞快速发展,使其既能适应时代审美需求又不失民族风韵,就在于我们能否客观、辩证、有度地看待“传统”与“现代”一方面,对待“传统”,不能只见树木不见森林,仅将传承下来的“流”视为“源”,将树梢视为树根,而应多层次、多角度地寻根问祖,追本溯源;另一方面,看待“现代”,也不能把标榜反传统的“现代派”,误认为我们所提倡的为使舞蹈艺术与时代同步,更深地透析现代人灵魂深处的本质而不断超越自我的现代性。

面临来自外部的冲击,此刻闭关严防死守,已知不切实际,驱走“强势文化”,深觉力不从心,但焦灼、忧虑之余,我们仍须泰然处之,既要坚定立场,又要开放精神,既要追本溯源,又要兼收并蓄。也就是说,一方面以表现传统文化为原则,一方面又试图从西方艺术中吸收一些“能达成共识”的现代意识,来改革旧文化中不适应时代需求的部分。思索我们在对“传统”的创造性转变中究竟“留什么,变什么?”在对西方“现代”艺

术的吸收借鉴中,我们又该“扬什么,弃什么?”做到既能

显传统文化中的民族特征”、又能“把握”传统在当代的嬗变、辩证地理解“现代性”的含义。同时,正确分析“全球化”和接轨”的实质:全球化并非一统化,并非使各国的艺术风格都趋于同一模式,而是愈发凸显出各自不同的文化精髓。正如

《2009年大趋势》中所预言:各国经济的全球化将伴随产生语言的复兴和强调文化特点简言之,瑞典人会更瑞典化,中国人会更中国化

因此,在“全球化”背景下看中国民间舞接轨的方向:首先,应把视角和观众的审美心理锁定在中华民族这片土地上,分析中国人自古以来的文化心理,观察中国人当代的审美变迁,道出国人的心声,得到国人的认同,与此同时也就契合了各国试图通过“身体体现”来透视“文化体现”的审美心理;另一方面,透视国人“崇洋”的缘由及层面,分析“西风”吹来的利弊,适当地吸收转化。如此,中国民间舞在“抒发性灵”的同时,又在世界舞台上完成了民间风格的体现,满足国人的同时又征服了世界。

第五节 未来视野中的中国民间舞蹈教育

未来中国民间舞的发展,更需要每一位教师不断拓展人文色彩的眼光,着重于民族舞蹈风格的把握。中国民间舞以其独有的风格性见长,它是一个民族、一个地域民俗文化的体现,是一种普遍存在的文化,即一定群体生活中最基础的,也是极其重要的一种文化。因为世上没有比民俗文化更为广泛地紧贴

群众生活、渗透群众生活的文化现象了。”为此,作为一个中国

民间舞的教师,对于舞种风格性的把握以及民族文化中所蕴含的人文色彩,应具有敏锐的眼光.组合的编排应逐渐由训练性组合向风格性组合转型,突出人物的性格特征及民风民俗文化.这些特征常常是通过对节奏、呼吸、体态、动律的不同处理以及一些戏剧性的表演来展现的.编导系毕业的学生不轻易创作中国民间舞剧目,正是由于对中国民间舞中特有的风格、民俗难有确定的把握.于是,作为一名中国民间舞教师又多了一份责任,多了一份用肢体语言的非语言文化来继承“传统”的使命.各民族都有它独特的社会节奏、生活方式、历史演进、风俗习惯和文化艺术.对于社会经济发展不平衡的各民族来说,民族艺术即一部“活的社会发展史”.传统是一条河流,在远古“舞”“巫”同源的一种情感迷狂状态中,人们实现了与幻想世界的交往,人们进行这些幻觉活动时所产生的愉悦情感和欣赏心理,会逐渐发展为审美情感和艺术心理,当人们适应自然的能力逐渐增强时,原先祈祷、祭祀的能力逐渐淡化、消退了,而原始意象的形式却一代一代沿袭、传承、演变下来.不少艺术从原先的功利目的中超越出来,逐渐转向审美化、娱乐化、艺术化;更多的变成对“人”的自我欣赏并在欣赏中交流“人”的感情的活动.”作为一名学院派的中国民间舞教师,无论在组合编排还是剧目创作中,立足点都应是在民族民间中活生生的人物情感与生存状态,使观众感受到当今民族中鲜活的生活气息.杨丽萍用《云南印象》打起原创舞蹈的大旗,其价值更多地在于“她呼唤舞者们都来重视祖先留给我们的珍贵遗产,同时告诫大家,不要丢掉这土生土长的芳香四溢的土风舞,它是不可

以让别的东西来破坏的”.正像贾作光所言,现在的中国民间舞

编导经常把拿来的民间舞蹈元素当成佐料来使用,并加进了许多外来的东西,所以把中国民间舞的精髓挤掉了.《云南印象》是学院派舞者和民间艺人相结合的一台艺术品,是一台充满人性和民族特色与人文精神的原生态晚会,无论观众如何评价“原生态”的含金量,它毕竟带给观众一种民族民俗文化所产生的震撼,而震撼之处正是在于作品的素材并非无中生有的凭空想象,而是真正“师法自然”.从艺术的发展规律来看,凡是真正的艺术均能以最典型、最集中的方式,向人们展示人类集体无意识深层的那种最恒常、最基本的生态模式.《云南印象》正是向观众传达古老的云南人民对世界独特的感知方式和表达方式,他们形成了自己独特的文化传统和象征体系,在亦真亦幻的视觉效果中,将最原生的和最现代的、最人性的和最神圣的原创乡土经典和新创的舞蹈艺术经典整合重构,在原汁原味的民间歌舞与经典的民族舞蹈表演组合中,构成一种与民族文化和中国当下的主流文化风格截然不同的舞蹈行为艺术,并以此向世人展示这原生、古朴又最具血肉,蕴涵真情的云南印象.从这个角度讲,真正优秀的中国民间舞教师是融灵性、天赋、自然、勤奋为一体的,“学院派”给予我们科学规范的训练模式,但中国民间舞的灵魂终归要回到民间生活中去.这就要求每一位中国民间舞教师都具有一双富有人文色彩的慧眼,善于挖掘与把握舞种的风格性,就像《云南印象》体现的最具人文色彩的一段独白《女儿国》一样——太阳月亮可以歇,女人却不可以歇,女人不去吃苦,日子就过不甜.这些正是对中国几千年来封建文化中男尊女卑文化的缩影.未来中国民间舞的

发展是否能具有文化的力量,很大程度上取决于中国民间舞教

师文化审美素质的提升。

中国民间舞要走向传统,首先应从课堂做起,教师在教授组合的过程中,除了从动作入手,从技术和训练功能入手外,还应从动作背后的地域文化入手,究其源流。水有源,木有本,文化也有根,只有源远流长,本固才能枝荣。没有根或断了根的文化,也如无源之水和无本之木,是会枯萎的。在文化上的民族虚无主义和历史虚无主义,只能导致民族精神的涣散和对西方的盲目崇拜。以当前的传统组合课为例,应让每一位学生明白每一个组合的缘起,明白其所以成为“传统”的训练价值及文化价值所在,对比原生态舞姿→二老艺人→学院老专家→当前教师所教授的不同风格,研究组合的传承与流变过程,分析“学院派”提炼过程中的科学性及遗失的“原生态”风韵,通过身体的动态,透析理解中华民族传统的基本人生态度、情感方式、思维模式、致思途径、价值观念、民族心理素质等。在教学目标中,将其分为三个方面:其一是身体的基本能力方面,使学生获得中国民间舞演员所具有的基本身体条件,尤其是小关节的灵活度以及身体的协调性。其二是民族情感教育方面,培养学生对中国民间舞的热爱,意识到民族艺术的重要价值所在。前一个时期关于传统文化和艺术的研究,大多偏重于宏观的论述,或者就某一学派(如儒学)、某一宗教(如佛教或道教)以及某个时代的社会思潮和某些人物的思想等进行研究,由此产生了一些经典的中国古典文化,这当然是很必要的,然而中国是历史悠久的文明古国,而且是地域辽阔的多民族统一大国,不但社会经济的发展很不平衡,文化的发展也很不平衡,

而经济和文化的形成和发展,又都具有明显的地域特点和民族

特点,这些文化互相交流融合,就构成了绚丽多彩、光辉灿烂的中华文化.对这些地方文化进行历史的、具体的考察和研究,从地区文化的特殊性中找出中华文化的同一性,正是民族艺术不可取代的社会价值.作为中国民间舞的教师,应当让每一位学生都认识到中国民间舞真正的价值所在,意识到自己肩负的这份历史使命.其三是个性发展与能力开发方面.这里“个性”是一定地域文化所具有的个人风格,中国民间舞演员绝不能是“千人一面”的,一定要防止因“学院派”科学性规范性的约束而抹杀了中国民间舞特有的风格以及学生与生俱来的灵性.一名优秀的中国民间舞演员绝不能仅仅靠学校的课堂教育来培养,如学生对自然、对艺术的感悟,是一种综合能力的集合。

总之,任何艺术总是依存于一定的传统文化背景之中,同时又是时代风貌的映照.脱离自古以来的传统文化去创作,必然会使作品缺乏底蕴,缺乏“根性意识”,而艺术创作不能紧扣时代脉搏、反映时代特性,就丧失了鲜活性和生命力。

繁荣中国民间舞,教育是基础。所谓“三点一线”,其基础教育就在课堂.从教学的理论支点来看,应当将中国民间舞教学放在人文科学视野中的教育学研究中。“人文科学”一词来源于德语 *Geisteswissenschaften*,它由三部分组成,其中的 *Geist* 可以译成英文中的“思想”和“精神”,它包含人类内在的品质和精神的深化,它意味着将“人”作为真正的人”来看待和研究.换言之,世间万物从不同的角度被人体验着,与此同时,人类又以体验为基础,不断地对万物加以理解和改造.作为一名中国民间舞教师,应当不断地思索:中国民间舞教学是什么?

做中国民间舞教师意味着什么? 你与所教的学生关系是什么?

你对学生如何引导? 什么可以使教学成为它本质意义上的东西? 这些问题都是中国民间舞教学中应当思索的问题. “学院派”中国民间舞要昌盛于 21 世纪的新时代, 必先寻根, 从历史、民俗、民族精神中寻找源泉, 在继承与发展的基础上, 在“变”与“不变”尺度的把握中, “跨越传统与现代, 打破雅俗界限, 直接观照人心, 创造一种贴近时代精神, 吻合思维状况, 体现生命意蕴的中国民间舞蹈文化”- 舞蹈艺术是“人类情感”的“符号形式”的创造, 它可以作为抽象的符号, 作为人类思想的载荷物来传达蕴涵民族精神的身体文化, 这就要求我们能把舞蹈上升到哲学的高度和时代发展的层面来审视, 从而更深地探索中国民间舞蹈的文化与精髓 -