

论当代舞蹈的范式转移

卿 青

(中国艺术研究院舞蹈研究所, 北京 100029)

【内容提要】文章从辨析现代舞和当代舞蹈这两个概念的区别开始,指出当代舞蹈拒绝被界定的现状和原因。进而通过西方舞蹈学者的相关讨论梳理出当代舞蹈范式转移的三个特点,主张当代舞蹈应该是舞蹈发展到当下最前沿的艺术实验,是对舞蹈作为艺术媒介本身以及舞蹈对不同地域的文化和人的境况的最新思考。文章借用法国理论家朗西埃的“美学制式”及其所提出的“特异性”这个现当代艺术的内部发展逻辑,进而关联到个人主体性,即关于什么是当代人的探讨,这构成了文章希望强调的当代舞蹈的前提。文章的核心观点是,当代舞蹈之所以当代首先应该是福科以及阿甘本意义上的当代人,也就是说,只有真正具有了个人主体性的艺术家,才是当代舞蹈何以当代的前提,才能够有能力思考并实践最前沿的艺术实验以及对当下现实的干预。这是进一步理解当下国内外发生的各种当代舞蹈实践活动必要的理论基础和工具。

【关键词】现代舞; 当代舞; 特异性; 主体

【中图分类号】J702

【文献标识码】A

【文章编号】1008-2018(2019)01-0033-06

Paradigm Shift of Contemporary Dance

QING Qing

(National Arts Academy of China, Beijing 100029, China)

Abstract: Starting from the examination of the relation between modern dance and contemporary dance, due to the constant confusions of understanding these two in China, this paper is trying to point out the difference between these two, and to address that contemporary dance could be understood the cutting edge experiments in terms of the current development of dance itself, which could provide the new reflections and visions on the medium of dance itself and on its relation to the human beings and geographical problems at least from three frameworks; Further, this paper borrows Jarcque Ranciere's theory of aesthetic regime in order to find the immanent relation between these two and, by doing this, connects its logic of singularity to artist's individual subjectivity, The main point here is to stress the importance of being such a contemporary individual subject, which guarantees the contemporary dance can be contemporary, and which is important but lack in China.

Key words: modern dance, contemporary dance, singularity, subjectivity

当代舞蹈作为一种艺术实践以及一个舞蹈种类在国内一直面目不清,无论是国内舞蹈学术界还是教育以及创作圈子都莫衷一是。这种含混主要表现在两方面:一是对当代舞与现代舞这两个概念的混用,国内学者们很少尝试厘清,不少艺术家也随意使用这两个概念;另一个现象是,国内目前从事当代舞

蹈创作实际上有几个圈子,每个圈子对当代舞蹈的理解也不尽相同。活动在体制外的舞蹈艺术家,当中的多数都参与当代剧场的创作,与国际上当代舞蹈的探索以及与当代戏剧、当代视觉艺术的探索交叉同步。对主流舞蹈界而言,当代舞的概念被限定为大赛的舞蹈种类,主要指技术上无法界定的舞蹈,

【收稿日期】2018-10-11

【作者简介】卿青,女,硕士,中国艺术研究院舞蹈研究所副研究员,主要研究领域:批评理论与现当代舞蹈。

【基金项目】本文为2015年度国家社科基金艺术学项目“体制外当代舞蹈创作与理论研究”(项目编号15BE059)的研究成果之一。

包括军旅题材的舞蹈作品。舞蹈大赛所设定的现代舞这个类别在主流舞蹈界眼里,却似乎比当代舞更具有实验性,承担着主流舞蹈界所期待的艺术实验和探索;此外,20世纪80年代由杨美琦老师在广东发起并创建的现代舞班以及广东实验现代舞团延续和发展而来的另一圈子,可以说处于主流和非主流之间。一方面它本身是体制内的产物,是当年广东省政府支持成立的艺术机构,进而影响到北京舞蹈学院在20世纪90年代初开始进行的现代舞专业人才培养。另一方面,它又是体制内的另类,因为现代舞也许从根上就无法适应一个以技术风格而非艺术创造来分类的学院体制,这导致了现代舞身份的尴尬。或许这也正是主流舞蹈界依然将现代舞视为舞蹈前沿探索的一个主要原因。还有一个值得提出的问题,如果根据现代舞这个专业在广东创办的时间来推算,这个时间在欧美舞蹈的发展进程里,现代舞已成为一个过去式,一个历史概念。即使是后现代舞蹈在那个时间节点上也即将成为一个历史标签。为何一个创建于20世纪80年代末90年代初的舞蹈专业,当时会在国内被称为现代舞而非后现代舞蹈甚至当代舞?其原因或许在于,国际舞蹈学界需要一个时间上的延迟来沉淀和梳理当时层出不穷、让人眼花缭乱的各种舞蹈现象。当时并没有出现一个如今被大家普遍接受的当代舞的说法,或者也由于传播上的差异,这个话题不在本文的探讨范围之内。本文首先探讨和解决的问题是:现代舞与当代舞究竟如何界分?进而追问究竟如何理解当代舞蹈以及思考当代舞的前提。

一、西方语境中现代舞和当代舞的区别

事实上,有两点构成了西方舞蹈学界关于现代舞的基本共识:现代舞首先指的是舞蹈发展的一个历史阶段,从19世纪末期到“二战”结束;其次,现代舞具有相对固定的几种舞蹈风格和技术体系。这几个技术体系主要是由玛莎·格莱姆、多丽丝·韩芙莉、玛丽·魏格曼,还有霍金斯等人创建的,并在美国和德国产生过重要影响且广为传播。这几种动作技术理论以及根据这些技术理论创作出来的具有特定审美和编舞原理的舞蹈作品都属于现代舞的范畴。这些现代舞蹈家在抗拒芭蕾对人的身体和审美控制的同时,却不自觉地因循了与芭蕾同样的思路,即通过建立新的身体训练技术体系和理论来为身体重新编码。也就是说,现代舞打开了实验的大门,也有渴

望自由和解放的美好愿景,因为这些现代舞大师的初衷都是想挣脱芭蕾的束缚,都希望有自己的表达并期望找到符合当代人精神以及符合人体自然运动规律的动作方式。然而就建立动作训练体系的思路而言,现代舞事实上不自觉地封闭了自身。因为从技术体系的思路出发来理解舞蹈动作,并赋予这套动作技术以某种神秘的或者貌似科学解释的舞蹈理论,或许都在某种程度上封闭了自身。

玛莎·格莱姆就是最好的例子之一。她声称自己的舞蹈是“当代的”,她希望找寻到反映同时代人精神的舞蹈。然而她创建的“收缩”和“放松”的技术理论在找到一种动作发生原理的同时,也会屏蔽其他动作发生和运动机制的可能。或者说她的技术如同芭蕾一样,重新给身体创建了一套完整的符码。所以,现代舞因为这种思路和因之而来的动作理论和风格定型,使其在西方舞蹈史上终结了自身。但这种终结并不意味着它从此消亡。相反,作为舞蹈的技术资源和理论资源,这些现代舞技术还依然存在并产生着影响,只是它的存在意义发生了变化。现代舞不再作为当下意义上的创造,而是作为对动作和身体的某种认识理论和训练技巧而存在,或者作为舞蹈史的遗产而存在。比如玛莎的技术,现在依然是很多舞者学习的现代舞技术。简言之,现代舞作为一个舞蹈种类在欧美语境中是一个过去式。然而,现代舞作为一种人文精神遗产,它的价值或许比技术还要闪耀,因为它代表了人对舞蹈这个媒介本身的一次反省和创造,也代表了舞蹈与人和时代关系的一次重新缔结。更重要的是,现代舞所打开的实验大门没有因为这些技术的存在而再次关上,这为当代舞蹈的全面实验奠定了基础。

西方舞蹈界对当代舞蹈的理解比起对现代舞的理解更要复杂和宽泛得多。无论学者还是艺术家,对当代舞蹈的理解分歧很大,很难找到一致的界定。有人甚至提出,当代舞蹈拒绝被定义,因为只有不被定义才能保持当代舞蹈不断的实验性。这种看法非常有道理,也符合当代舞蹈的现状。美国的华裔学者关姗姗就当代舞蹈实践的整体情况提出了探讨当代舞蹈的三个语境:当代艺术舞蹈,当代商业舞蹈以及当代世界舞蹈(指非欧美世界的当代舞蹈)。她认为这三个语境之间虽有交叉,但又分别独立,是关注当代舞蹈不容忽视的领域,这个划分可以说是以时间意义上的‘当下’来划分的。这种划分方式的价值在于,指出了当代舞蹈的复杂多样性,尤其提出了

如何理解非西方当代舞蹈与欧美当代舞蹈之间的混杂性问题。本文所要探讨并主张的当代舞蹈,主要指发生在专业舞蹈范畴内的实验性舞蹈,包括关姗姗提出的第一类欧美当代艺术舞蹈,以及她所提出的当代世界舞蹈语境中与欧美舞蹈相沟通的实验性艺术舞蹈。本文认为,只有这一类舞蹈才称得上是当代舞蹈。因为从艺术自身的发展逻辑上看,这一类舞蹈代表了舞蹈作为一门艺术本身的当下发展,代表了舞蹈发展到当下的最前沿探索,代表了舞蹈对自己作为艺术媒介以及对舞蹈与当下世界里不同地域文化对人的境况等关系的最新思考。这个可以看作是对当代舞蹈的一种界定。

即便如此,本文认同的这个当代舞蹈,其起始时间也依然存有争议。一些人认为当代舞蹈可以从战后开始算起,包括了美国20世纪60年代到80年代的后现代舞蹈,还包括日本舞蹈,20世纪80年代以来的舞蹈剧场,90年代至今的观念舞蹈以及世界范围内的各种实验性舞蹈创作^[1]。一些人仅将20世纪90年代至今,欧美舞台上的各种舞蹈实验,尤其是观念舞蹈看作当代舞蹈^[2]。

这种情况表面上似乎告诉我们,当代舞蹈难以被解释,但这并不意味着不可以被讨论和把握。我们至少可以针对其在艺术上所处的前沿位置提问,现代舞提出了关于“动作”的理论和技巧,并根据美国舞蹈评论家约翰·马丁针对现代舞的说法,确立了舞蹈作为一门艺术形式的自主性,即以动作为媒介的艺术自主性,那么当代舞蹈在自己的时代语境中又分别提出了怎样的问题?在舞蹈媒介观念上有何推进?又是在怎样的立场上保持了开放?如果西方语境中的研究者也都认可当代舞蹈在范式上实现了转换,那么如何解释并理解这个范式上的变化?

二、当代舞蹈的范式转移及其三个基本特点

如果从“二战”以来整体舞蹈发展面貌来看,上述关于当代舞蹈的时间和地域上的不同理解并不存在根本性冲突。因为在根本意义上,当代舞蹈的智力化,对媒介的反思,从动作到身体的参照系的转换,都已经实现了对舞蹈实验的全面开放,人的主体性在这里已经充分凸显。换言之,当代舞蹈的实验性和开放性在当下已经全面展开,这必然使得当代舞蹈成为一个复数的概念。如果站在这个前沿制高点上再来看西方学者对当代舞蹈的表述,就会对当

代舞蹈有所把握,从而不会产生太大的困扰。这个局面正如美国一个学者德博拉·朱亿特(Deborah Jowitt)所说“当代舞蹈是基于个人对当代性的理解而创作的舞蹈。”^{[3]16}

美国学者萨利·贝恩(Sally Barnes)在自己有关后现代舞蹈的专著里,指出了现代舞固定的风格以及固定的作品结构(比如aba的作品结构方式)。她看到了后现代舞蹈无论作为概念还是实践,对现代舞蹈边界的突破、对其他运动方式的吸收和包容以及对舞蹈媒介本身所做的重要探索。借用桑塔格所提倡的“反对阐释”以及“重要的是重新发现我们的感觉”这句名言,萨利·贝恩认为后现代舞蹈使得身体而非动作成为舞蹈的出发点。这样,身体的“物质性”包括特异性作为话题和实验内容就出现了,这是当代舞蹈的一个重要突破或者舞蹈的一个重要转向。舞蹈不仅仅是为了表达,舞蹈也可以不表达。因此,之前不属于舞蹈的游戏、运动等项目也进入后现代舞蹈的视野之中,并借此探索身体以及运动的多种可能性。关于身体的民主性也因此在后现代舞蹈的探索中展开,这个民主性既包括普通人、业余舞者可以跳舞,也包括不同的身体部位得到平等对待和重视。后现代舞蹈以自己的各种探索实验重新诠释了“什么是舞蹈”,并极大拓宽了舞蹈的边界,甚至是开放了这个边界^[4]。

另一位重要的西方学者安德烈·赖派基(Andre Lepecki)提出了当代舞蹈的五大基本特点,用来解释为什么如今西方当代美术馆纷纷把当代舞蹈和身体艺术纳入展览中,并以此来标志美术馆系统的实验性和开放性,以及为什么当代舞蹈有能力赋予当代视觉艺术新的发展可能。这五大特点分别是瞬间性、肉体性、不安感、编创性和表演行动性。他认为这五大特点给予了当代艺术新的实验角度和实验方向。具体而言,瞬间性是舞蹈转瞬即逝的特点,这种瞬间性特征构成了对商品流通和交换系统的挑战,也就是说这种瞬间性对物质交换系统产生了抵制;肉体性则是舞者的身体所体现的超越日常的各种潜在主体性,这可以为当代艺术提供新的探索方向。不安感在物质层面可以是舞蹈自身的不安,以及在社会层面艺术行业分类中舞蹈的从属地位的不安,甚至是新自由主义经济所带来的人人自危的不安感;而舞蹈的编创性则体现了对身体驾驭和把控的机制,以及编导和舞者之间的权利关系。在舞蹈作为一个艺术形式的构成中,编导首先是让舞者身体

服从编导意志。而表演行动则体现了在重复演出过程中,舞者的表演实际无法完全与编导意志一致的潜在的政治性。这五点在他的眼里构成了当代舞蹈在整个当代艺术范畴内的优势,也可以说是对当代舞蹈特点的一种当下把握。因此,赖派基提出了当代舞蹈是“一种与身体进行开放性交换的体系。”^[5]这一观点与萨利·贝恩对后现代舞蹈针对身体而非动作的实验,以及在舞蹈边界上的突破是相呼应的。在这样的开放性中,身体的观念、理论、哲学上的潜力都会对当代艺术的观念和发展带来灵感,激发改变,尤其是舞蹈可以在关于“人的主体性”构成方面有超越的能力。

关姗姗也在其文章的第一个艺术语境里,概括了当代舞蹈的几个特点。从技术上看,当代舞蹈是包容的,包括了放松技术,即兴技术,地面技术以及各种各样的现代舞蹈技巧还有芭蕾(这里可以看到现代舞是当代舞蹈的技术资源)。她也指出,当代舞蹈吸收了非西方的舞蹈以及街舞的形式。舞者的身体因为掌握了多种技术成为了苏珊·福斯特(Susan Foster)所说的“被雇佣的身体。”^{[3]40}从舞台呈现上看,关姗姗指出当代舞蹈混杂了说话、多媒体、虚拟现实等元素。它既可以是观念性的,也可以是反景观的;既可以是反戏剧或表达的,也可以是非常形式化或者日常的。她还指出,当代舞蹈重视过程胜于成品,重视非传统的空间和观演关系等。她还引用了另外一位学者的观点,强调当代舞蹈对于“偶然性以及关系”的重视。而这种对偶然性和关联性的强调,在这个学者的眼里是“让当代舞蹈成为当代的原因,不是历史意义上的,不是时间上的同步,而是‘超出或者平行历史’的意义上。”^{[3]41}关姗姗指出,这种此在与偶然性也恰好说明了当代舞蹈里“当代”二字的复杂性。

通过以上几位学者对当代舞蹈的独到阐释,我们一方面可以清楚地看到现代舞与当代舞蹈的不同,并且了解到现代舞已经成为当代舞蹈训练的技术资源。另一方面,我们也可以大致概括出当代舞蹈的三个基本框架,也就是当代舞蹈所谓范式转移的三个基本特点。首先,当代舞蹈跨越了现代舞的技术体系限制,将发展和研究动作技术直接变为对身体和人的研究。因此,当代舞蹈的着眼点不再是动作技术体系,而是身体本身以及与身体相关的人本身。也就是说,身体作为一个基点或者所在的出现,是当代舞可以被探讨的出发点之一。也因为身体的出场,理论因此介入,使得当代舞蹈体现出前所

未有的思想性和观念性,理论也因此显示出前所未有的实践品性和活力,这是所谓当代舞蹈范式转换最核心的一点。其次,是当代舞蹈在空间上的开放。在后现代舞蹈开拓者默斯·坎宁汉眼里,就舞台空间而言,古典芭蕾提供的是舞台空间的线性空间,而现代舞则突出了一种团块式的空间,却并没有体现出基于现代生活的空间性质。坎宁汉认为,在现代生活中,以往那种跟随古典音乐结构进行重复、反复、发展式的结构已然不复存在了。空间可以是各种时间序列的同时存在,因此音乐和舞蹈的关系也成了彼此独立的关系,舞蹈因此成为“以物理形式展开的心灵活动。”^{[3]28}这是舞蹈舞台空间观念的改变。如今,舞蹈走向美术馆以及其他公共空间或者具体场景的作品突破了镜框式空间,体现了舞蹈对空间的进一步开放和探索,甚至形成了哪里有身体,哪里就有舞蹈的可能。第三个可以探讨的框架就是当代舞蹈在媒介上的开放,对媒介间性的探索,这更多地体现在当代剧场的作品里。

当下国内体制外的舞蹈实践以及当代剧场的实践基本上都是在这三个框架下展开。在这样的开放中,我们事实上已经看到了舞蹈、戏剧或者视觉艺术,包括马戏等不同艺术形式之间边界的打开和交融。然而,这几个框架或者特点还不足以解释为什么当代舞蹈有这样的突围和拓展,或者说,既有的边界已经无法帮助我们把握当代舞蹈不断生发变异的趋势。

三、当代理论对理解当代舞及其前提的启示

以上我们指出了现当代舞蹈的不同,并且在当代舞蹈拒绝定义的情况下,我们所提出的一种看待当代舞蹈的主张,以及如何把握或认识当代舞蹈的范式转移及其三个特点。这包括由现代舞对动作的研究转变为当代舞对身体的研究、空间的开放以及媒介的开放。同时,我们也看到了当代舞蹈全面实验的状况。但有一个问题需要解决,为什么会产生现代舞蹈到当代舞蹈这样一个巨大的全面实验和不断突破的变化?

这首先来自科技进步,信息传播所带来的后现代社会转向。这是现代艺术转向当代艺术的外部条件。如前所述,现代舞所主张的实验性,作为一种人文精神始终贯穿在当代舞蹈的实践当中。这也解释了为什么不少学者会将现代舞作为当代舞蹈源头进行考察的原因。现代舞在这个精神基因上与当代舞

是一致的,也与整个西方现代性求新求异的艺术逻辑相呼应。

这里借用法国当代哲学家雅克·朗西埃(Jacques Rancière)提出的艺术制式,进一步认识现代舞和当代舞蹈之间的关系以加深对当代性的理解。朗西埃在某种程度上解决了艺术史上关于现代性和所谓后现代性的各种争辩,至少他本人是这样认为的。他指出,以现代性的角度来探讨艺术,事实上不仅遮蔽了艺术自身的发展逻辑,其次也混淆了艺术自身脉络中所产生的与过去决裂的原因。尤其是美学现代性这个提法遮蔽了艺术自身的特异性,遮蔽了艺术自身生产和实践的各种方法的特殊关联。^{[6]20}

朗西埃的这个说法必须回到他所提出的艺术的三种制式的解释中才可以理解。朗西埃将艺术分为三种制式:艺术的伦理制式、诗性或者再现性制式、美学制式。他指出,第一种制式是柏拉图对于艺术的理解,这个艺术不具有自主性,而是用于对共同体精神进行塑造,是对知识和社会主体的生产;而诗性/再现性范式则来自亚里士多德,他给艺术留出了一块自留地,一个模仿的领域。这是从日常生活中分割开来的艺术领地,是对理念的模仿。模仿本身因此成为这一范式自身的规范性原则,也因此区分出与真实相对应的不同的艺术分类和等级秩序以及鉴别和品评艺术好坏的各种标准和方法。这个制式体现了艺术的自主性,同时也将其与生产和制作作为职业纳入到社会机制中。艺术类别彼此之间的等级也由于其主题,言说方式和能力的不同进入了社会等级体系。^{[6]22}

而朗西埃所提出的美学制式,则是艺术自身机制的一个巨大转变。这个制式与之前的很大不同在于,不再通过不同的生产和制作方式的不同来区分,而是以艺术制品不同的感性存在模式来区分。“这里的美学不指感觉、品味以及业余艺术爱好者的愉悦。它指的是艺术领域内各种具体的存在模式,指的是艺术品存在的模式。在美学制式中,艺术现象依附于一种可感的制式,这种可感性由一种异质性的力量所主导,是与日常关系的一种链接,一种与思想陌生的思想形式:一种非生产性的产品,非知识的知识,非目的性的目的等。这种感性制式是与自己陌生,与思想陌生的轨迹,这是识别那些构建了美学制式的艺术中一开始就确立的不可变的核心要素。”^{[6]22-23}

朗西埃的第三种制式对应着现当代艺术的创作,也就是说有关现当代艺术的讨论可以在这个制

式里展开。朗西埃认为,他所提出的三种艺术制式的划分,首先解决的是艺术史上所谓现代性和后现代性的冲突。他从艺术内部找到了一条一致的线索,找到了特异性这条艺术自身发展的逻辑主线。这样,现代性以及后现代不过是这条主线在时代进程中所遭遇的不同语境或者社会环境。我们可以在这个意义上借用他提出的这个制式来理解现当代舞蹈的关联,但我们也无法忽视现代性和后现代性之间的断裂所带来的艺术整体状态的转型。也就是说,现当代舞蹈不过是艺术自身在面临时代巨变时,呈现出自身整体面貌的某种突变而已,或者是人类面对巨变所产生的情感结构或者感知结构的改变,以及所带来的艺术上的某种集体转型。这个转型不与特异性这个艺术自身的逻辑相抵触。特异性是艺术自身的逻辑,转型是一个时代的结果。因此我们可以说,现当代舞蹈这两个种类是我们试图把握舞蹈在社会条件改变的整体发展面貌时,所界分出来的两种概括性的种类。我们更应该思考的是特异性这个艺术本身的逻辑。朗西埃指出,事实上,在艺术自身的发展中,在文艺复兴以来人的主体意识苏醒之后,特异性就成为了主导艺术自身的一个逻辑。这让我们看到了现代舞蹈和当代舞蹈这两者内部的一致性,而这个深刻的一致性就是艺术实验的无止境以及背后个人主体性的不断生成。这个不断生成的个人主体性,是造成当代艺术全面推进,当代舞蹈无法被界定的前提。我们甚至可以说,如果现代舞的技术是一部分艺术家对身体动作重新编码的话,那么当代舞蹈则更多地不再盲从大师,并带着个人主体性去探索和认识身体,是对身体各种既有编码的探索甚至解构,这构成了当代舞蹈成为复数的前提。

舞蹈当代性的问题在这个意义上已经涉及对整个当代艺术的理解,因为当代舞蹈以及当代艺术的实验已经迫使舞蹈与其他传统的艺术媒介都处于开放和交叉的状态,媒介间性的问题更加凸显。因此,在探讨当代舞何以当代的问题上,我们已经无法仅仅局限于传统的舞蹈领域本身,而是要在整个当代艺术的范畴内思考。朗西埃的“美学制式”对特异性的强调以及当代舞蹈实践对实验和创造的兴趣,是理解这种开放性的理论工具。也正因为此,他让我们看到,艺术更紧密地和每一个艺术家主体联系在一起。也就是说,只有艺术家成为真正意义上的当代人,才具有创造当代舞蹈的可能性,才能够实践这种特异性。

这样,我们就从对现当代舞蹈的认识问题推进到了对现当代人的探讨。约翰·马丁在提出现代舞蹈因为动作获得了艺术自主性的同时,还提出现代舞的个体主义核心价值。对比他和后来德博拉对当代舞蹈的定义,我们看到的恰恰是二者对个人主体性的充分强调。这让我们意识到,现代舞蹈阶段其实并没有真正实现约翰·马丁的美好理想,而这个理想在当代却取得了全面推进。人的主体性不断增强,尤其是各种理论话语对舞者的影响,使得舞蹈从业者不会像在现代舞蹈时期那样盲从大师,而是回归真正的自我思考,自我实践。人的多样主体性的产生成就了当代舞蹈的多样探索。

那么,多样的主体性来自哪里?如何产生?对这个问题的回答,一方面要看到西方现代性进程中,个体主义的核心价值对个人主体性的生产;另一方面则要看到文化或艺术现代性对技术理性的现代性不断进行反思和批判的主体性。这两点为理解什么是当代人提供了社会学意义上的理论基础。意大利哲学家阿甘本在他关于“什么是当代人”一文中给予了更为深刻的解释。阿甘本在借鉴尼采和罗兰·巴特关于当代人是“不合时宜”的说法之上,给出了更为具体的两个界定“当代性是一个人与自己时代的特异关系,既依附于时代,同时又与时代保持着距离。更具体的说,是一种通过脱节和不合时宜与时代关联的关系。那些与时代同步,在任何方面都与时代完美呼应的人不是当代人,确切地说是因为他们无法让自己去看到这个时代,不能保有自己观察这个时代的眼光。”^[7]

阿甘本的第二个界定是“当代的人是一个坚守他对自身时代之凝视的人,他坚守这种凝视不是为了察觉时代的光明,而是为了察觉时代的黑暗。”^[7]阿甘本强调,做这样的当代人是有勇气的,因为只有很少的人才能成为真正的当代人。

这里,我们也可以从法国哲学家米歇尔·福柯的观点来看待或者理解阿甘本所说的当代人。福柯终其一生都在琢磨人作为主体是如何被知识和权力所建构这个问题。到了他的生命晚期,他更关注的是个体如何反建构,即自我创造如何可能的问题。因为在他整个关于真理和知识的研究中,他看到的是宗教对人的精神牧领,当代资本主义的官僚制度对人的规训。也就是说,所谓个体的人实际上都是被规范化、被体制化的个体,都受到话语、技术和各种权力关系的控制和生产,谈不上真正的主体性。于

是他回到希腊时期,研究希腊人的自我技术以及与城邦的关系。他在那里找到了人自我关怀的可能性。福柯关注知识、真理与主体的关系,就是希望探讨一种独立自我的可能,探讨一种抗拒成为规范化个体的路径,他的自我技术正是在这个意义上的探索。所以福柯所研究的自我技术,也可以理解为一个什么是真正当代人的问题。

主体的充分自觉意味着艺术家首先要是有能力发现问题、有能力提问、有能力表达的独立个体。其实在朗西埃的第三种制式里,他指出的恰恰就是这种能力,就是艺术家在创造的时候,首先构成的一种与历史和过去的关系。这个关系的体现是艺术家能够不断追问“什么是艺术”这个问题。而这个提问的能力既有历史的向度,同时也有当下社会的、哲学和文化的向度。

那么回到舞蹈上,约翰·马丁当年对现代舞的定义依然贯穿在当代舞中。正如前面所指出的,只有在这里,现代舞和当代舞是一个延续的关系。那就是马丁提出的以“个人”为核心的舞蹈创造,这个核心是舞蹈当代化的前提。而这个前提在国内舞蹈界还没有引起重视。但是只有在这个意义上,我们才能理解什么是阿甘本所表述并倡导的当代人,我们也能理解什么是真正的当代舞蹈。

【参考文献】

- [1] STRAUSS M., NADEL M. H. Looking at contemporary dance. Princeton Book Company [M]. 2012: xiv.
- [2] KWAN SanSan. “When is contemporary dance?” [J]. Dance Research Journal 49, No. 3 (December 21, 2017): 38-52.
- [3] BREMSER M., SANDERS L, eds. Fifty contemporary choreographers [M]. London: Routledge, 1999.
- [4] BARNES S. Terpsichore in sneakers: post-modern dance. Hanover, N. H: Wesleyan Univ. Press, 1987: xvi.
- [5] LEPECKI A. Dance documents of contemporary art [M]. London: Cambridge, Mass: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2012: 18.
- [6] Rancière J. The politics of aesthetics: the distribution of the sensible [M]. London: Continuum, 2004.
- [7] AGAMBEN G. What is an apparatus: and other essays [M]. Stanford: Stanford University Press, 2009: 41.

(责任编辑:张延杰)