

杰罗姆·贝尔为舞蹈带来了什么？

· 外国舞蹈

文——卿青

近几年来，国内每次对法国编导杰罗姆·贝尔作品的“翻译”都是热点。一次是前几年北京南锣鼓巷戏剧节引进并推出的作品《演出必须继续》（国内译为《精彩必须继续》），由在国内招募的演员演出，据说当时该作一票难求。另一次是前不久在线上推出的作品《盛会》，同样也是由国内演员出演，据说线上观众达到了5000人，而且仅播放了一场。未来，还会有上海艺术家与这位法国编舞家合作的作品问世。

为什么杰罗姆·贝尔的作品能引发广泛的关注？他的名头自然起着很大的作用。他是法国的“非舞蹈”运动，或者称为欧洲“观念舞蹈”潮流的主将之一。虽然业内对这两个标签存有很大争议，“非舞蹈”更是一位法国评论家给予包括杰罗姆·贝尔在内的一批艺术家创作带有讽刺性的评价。这种新的舞蹈潮流究竟与以往的现当代舞蹈有什么不同？它所催生的有关舞蹈的新的讨论究竟是什么？引进他的作品究竟有什么意义？要思考这些问题，有必要首先了解一下杰罗姆·贝尔本人的舞蹈背景。

杰罗姆·贝尔的经历

杰罗姆·贝尔开始其舞蹈生涯的时期处于法国当时的文化部长大刀阔斧重新为法国舞蹈做全面机构布局，将当代舞蹈纳入到国家教育和创作体系的时期。这个改革的重要成果就是推动了19个国家编舞中心的创建和运行，这是法国舞蹈史上的一次重要事件和重要转向。说它是重要事件是因为这次全面改革的起因是一批舞蹈从业者组成的委员会给部长写了一封建议

书，而部长几乎采纳了这份报告里的所有建议。说它是重要转向是因为这次改革意味着从20世纪50年代就开始的无论是早期德国表现派舞蹈在法国的传播，还是后来莫里斯·贝雅的古典芭蕾现代化，以及20世纪70年代主要受到美国影响的各种现当代舞蹈实验都得到了官方的大力肯定、吸纳和倡导，并在机构设置和财政经费上得到了充分保证，这也是法国在文化上开放并与与时俱进的重要举措。法国文化部长认同和强调舞蹈的情感力量、动态性、自发性和诚实，他尤其意识到舞蹈比文字更具有促进社区情感联系的能力。真实、真诚和公共性是当时法国新社会主义理想价值观在舞蹈上的体现。这是贝尔当时所处的舞蹈和文化环境。

杰罗姆·贝尔出生于1964年，小时候跟随父亲在阿尔及利亚、伊朗和摩洛哥等国家生活过。最初他在法国海外的文化中心学戏剧，由于一次上课时台词没有背下来，被罚在一个屋子里等候下一堂课，结果上了一堂让他顿感轻松的爵士舞蹈课。这也让他意识到自己对动作具有天生的敏感，很容易就能在现场学会别人的动作。随后，他在波尔多找私人老师学习堪宁汉技巧和古典芭蕾课程。这使得他能够在300名申请进入国家舞蹈中心的学生中脱颖而出，成为被录取的20名学生中的一员。贝尔进入的舞蹈中心位于法国昂热，1978年成立的该中心是法国最早的编舞中心，远早于法国文化部长着手改革的1984年。而且该中心的创建者是美国编导艾尔文·尼古拉斯，他亲自设计了这个中心的教育课程，该中心主要教授的是堪宁汉技术和古

典芭蕾。遗憾的是,一年之后,这所学校将贝尔除名,原因是他申请了纽约的奖学金,因为贝尔期望学习更多具有挑战性的东西,学校将他的这一行为视为不忠。这迫使他提前进入了舞者生涯,开始了长达7年的跟随不同编导演出的经历。

贝尔的艺术观念和实践主要有三个来源:首先是堪宁汉技术,堪宁汉本人在法国授课时,他做过其学生。他认为自己永远不会忘记从堪宁汉那里学到的东西。堪宁汉让他意识到同样的几个动作元素具有无穷的组合可能性,如同变魔术一样。因此有学者指出,堪宁汉的舞蹈对于贝尔的影响不是在训练技术或者舞蹈风格层面上,而是带给他一种对结构的认识,带给他动作元素可以进行无限组合的观点和技巧。第二个影响来自德国舞蹈家皮娜·鲍希。贝尔在20世纪八九十年代看过皮娜的作品,有学者认为,皮娜的作品给予了贝尔勇气去打破以往的舞蹈再现模式,让舞者身体上所印刻的文化被观众看见。第三个影响应该来自艾尔文·尼古拉斯在昂热的学生菲利普·德库弗雷。菲利普的创作像他的老师艾尔文·尼古拉斯一样,更重视视觉效果,将灯光、服装和道具与身体动作作为同等重要的表达手段。菲利普曾担任1992年冬奥会的编舞,而贝尔则担任了他的助理,贝尔认为这段经历让他学习到一生受用的组织和创作经验。

其实,每一段与不同编导工作的经历都能让贝尔学到不同的东西。这些艺术上的滋养帮助他形成对动作、对情绪、对语言 and 文字、对视觉、对结构等各方面的观念和处理方法。

杰罗姆·贝尔与观念舞蹈

对贝尔而言,最重要的经历来自他作为舞者工作了7年之后的一大决定——他停止了舞者生涯,埋头在住处附近的公共图书馆自学了两年法国哲学。当然,这首先是因为他参加冬奥会的排练赚了一笔钱,能够保证他不被生活所困。他在图书馆专心阅读了罗兰·巴特、福柯、德勒兹和布迪厄等人的著作。这两年的集中阅读是将他推向观念舞蹈实验的重要基石。

因此,当贝尔谈及自己的身份时,他说:“我是一名剧场导演。我创作的是关于舞蹈的剧场作品。”这句话很重要,其包含着他对剧场和舞蹈新的认识和开拓。贝尔将自己放在剧场领域,而他的剧场作品又以舞蹈为主题,这句话足以让我们认识贝尔带给舞蹈的深远意义。

我们可以通过上述两部在中国演出的作品来体会这句话的意思。在《演出必须继续》这部作品中,他最主要的手段是让



杰罗姆·贝尔 摄影——Jasper Kettner

某个剧场媒介“缺席”,并因此凸显该媒介和剧场的惯例,同时他又一一打破了这些惯例。具体而言,作品的演员构成有舞者、编导、普通人,也有残疾人。这些演员身份混杂,在社会上招募,但都上台演出,构成了对职业身份的一次冒犯或者提问。其次,他会让控制音响或者灯光的人员直接出现在舞台前沿,让观众意识到技术人员的存在和他对现场的操控;他也会在音乐响起的时候,让舞台突然一团漆黑,或者空无一人,让观众产生惊讶和诧异,通过媒介元素缺席来打破观众对舞蹈作品的固有期待。这些手段让观众意识到我们观念中的舞蹈是怎样在这些剧场机制和手段的配合下所生产并固化的。他通过打断它们彼此间的固有关系来让观众意识到我们所持有或者被建构的认识和理解舞蹈的框架。因此,贝尔在这部作品里所做的正是对舞蹈的媒介以及媒介间关系进行检视和反思。这种检视和反思本身是史无前例的,是观念性的,也是所谓“非舞蹈”运动对既存舞蹈模式的一次拷问,从而为舞蹈本身开拓了一片新的思想空间。当然,作品还有其他的内涵可以被挖掘。

此次的《盛会》是另一个观念意义上的作品,虽然也有人批评这部作品过于政治正确。这部作品以不同“舞蹈种类”或术语的相继出现作为结构,并依次对20位演员的舞蹈进行展示。



参与者如《演出必须继续》一样芜杂，年龄、性别、职业各有不同，这依然延续着贝尔对舞者职业身份的冒犯。这个作品显然是针对舞蹈的命名进行发问。舞台左侧放置着一个日历牌一样的架子，架子上的每一页分别写着芭蕾、大跳、华尔兹、即兴、迈克尔·杰克逊、谢幕、集体舞等舞蹈术语。表演者每翻一页，众人就根据该页上的术语指令进行表演。这些术语在我们的观念里都对应着相对固定的形象、形式、动作和具体做法、规定，代表了某种权力、权威，某种规矩和界限，而舞台上的舞蹈呈现却一反常态，展开的是贝尔对命名的解域性行动。表面上，这些人在努力按照这些命名所规定的方式表演，而实际上表演的东西却千差万别，它发生了德里达意义上的能指滑动和延异，所指失效，命名失效。能指的多样性和动态性让命名无力。贝尔因此颠覆了我们对舞蹈的惯常理解，也由此提醒我们回到舞蹈本身，提醒我们每个人身上所具有的那份喜悦的、自发的、充满异质性的舞蹈才是舞蹈本身，而不是这些僵化固定的命名。他也通过这些人的舞蹈宣告了这份最原初、最本能的生命喜悦和舞蹈经验属于每一个人。

这两部作品实际创作的时间相隔了十年有余，却体现着杰罗姆·贝尔创作的思考逻辑，也足以解释杰罗姆·贝尔所言的他的“剧场作品是关于舞蹈”这句话的深意。我们一方面能够看到观念舞蹈如何对舞蹈提问，并在舞台上呈现这种问题意识，另一方面也能感受到这样的创作所带来的对舞蹈的思考空间的开拓。同时，作为剧场导演，杰罗姆·贝尔以及他的同行们也为当代舞蹈的剧场化提供了内在的发展逻辑和潜能。什么是舞蹈？谁是跳舞的主体？舞蹈的媒介是什么？舞蹈与观众的关系是什么？这些问题都是针对舞蹈的既有框架提问，而不是在既有框架之内进行创作，也因此使得作品具有了观念性。在这个意义上，如同杜尚将小便池放进美术馆让我们意识到美术体制的存在一样，贝尔及其非舞蹈运动的同行们的各种剧场探索和讨论构成了观念舞蹈的潮流，体现出杰罗姆·贝尔为舞蹈带来的意义。

（卿青：中国艺术研究院舞蹈研究所副研究员）

《演出必须继续》摄影——Mussacchio Laniello

DANCE