

中国古典舞蹈审美现代性的当代构建

全妍

【摘要】在舞蹈艺术中,中国古典舞蹈艺术无疑是遭遇现代性冲击最激烈的。中国古典舞蹈在当代的重现与复现,其实质在于传承礼乐传统和超越礼教桎梏,并以现代意义的主体对古典舞蹈进行重塑,进而实现审美形式的独立,再通过现实主义的美学变形方式,以“古典舞”名义完成创建。由此,中国古典舞蹈在继承与发展中国舞蹈传统特点和民族风格韵致的基础之上,建构当代古典舞的审美价值体系,以“新古典”的艺术形式,复兴传统舞蹈的艺术精神。

【关键词】中国古典舞;现代性;审美性;主体性;新古典

【作者简介】全妍(1976-),女,博士,华南师范大学音乐学院教授,北京市哲学社会科学民族舞蹈文化研究基地特聘研究员,主要研究领域:舞蹈史、舞蹈美学、艺术学理论(广州 510006)。

【原文出处】《北京舞蹈学院学报》,2020.6.1~6

【基金项目】本文系2019年度国家社科基金艺术学重大项目“中国舞蹈跨文化交流理论与实践研究”(项目编号19ZD18)子课题“跨文化视野下中国舞蹈发展研究”成果之一。

在现代社会,中国传统艺术因为传播媒介、传播主体与文化内涵的改变而有着截然不同的命运,舞蹈因为语言载体、表演空间等局限而难以恣意地手之舞之、足之蹈之;而在舞蹈艺术中,中国古典舞蹈艺术无疑是遭遇现代性冲击最激烈的——从现代性的角度看,新中国的中国古典舞以“古典舞”的名义进行创建,并不是简单的“复古”,而是以传统、古典的艺术精神和舞蹈气质打造符合当代审美的古典舞,在继承与发展中国舞蹈传统特点的基础之上,建构古典舞蹈的当代审美价值。因此,在关于当代中国古典舞的审美研究中,一方面突出“继承”在中国古典舞学科中的延伸,另一方面以“创新”表明历史文化在当代的接续。如在新近研究中,从中国古典舞的审美精神和学科建设的角度来关照中国古典舞中的当代意识和取向,不少学者为这种话语的持续探索奠定了基础。其中尤为突出与典型的是对“身韵”的研究。可以说,20世纪80年代出现的“身韵”,为中国古典舞作为一个独立的审美体系和学科建构起到了标识性作用。对中国古典舞的学科建设来说,“身韵”被认为带来了两个实质性突破,

其一是实现了中国古典舞从外部形态的感知深入到内部神韵的求索;其二是认为中国古典舞得以摆脱人物形象的“行当专属性”和动态表达的“语意程式化”,从而显露出中国古典舞的时代高度^②。“身韵”的美学构建被认为有助于进一步发展和完善中国古典舞学科——身韵中内外兼修的美学追求,以及突出“形、神、劲、律”的总体要求,是中国古典舞美学的核心特点,从而构建了属于当代中国古典舞自然的美学形态^③。

由此,从审美现代性的角度看,当代中国古典舞以“古典舞”的名义进行创建,在继承与发展中国舞蹈传统特点和民族风格韵致的基础之上,建构当代古典舞的审美价值,以“新古典”的艺术,复兴传统舞蹈的古典艺术精神;其历程经历了从“改造”到“独立”的民族审美确立、从“抽取”到“激活”的“新复古主义”的文化追求、从“结构”到“解构”的“新古典主义”的风格转变。厘清这一建构历程,有助于在当前审美文化多元化的时代语境中,明确并坚守当代中国古典舞的民族舞蹈美学主张以及从“记忆”到“体验”的历史文化审美的现代价值。

一、民族审美的确立:从“改造”到“独立”

1950年当代戏剧家欧阳予倩(1889-1962),对踌躇满志的中国古典舞创建者提出了向戏曲学习的构想^④。1953年8月,由叶宁、孙颖、郭焕贞、杨宗光、顾以庄、陈春绿、翁美云、骆璋、潘继武组成的中央戏剧学院中国古典舞研究小组,在欧阳予倩的启发下继续学习戏曲的基本功和表演艺术,并深入调研戏曲科班的训练方法。研究小组成员通过对中国戏曲学校、中国京剧团等单位的深入调查,最后由孙颖执笔,用15天时间撰写了《戏曲科班训练》的调查报告。报告指出:戏曲训练内容丰富、系统严密,但仅为培养戏曲演员服务,舞蹈训练可以从中吸收经验,但不能照搬,把舞蹈从唱念做打中剥离出来,创造新的古典舞形式,逐渐形成舞蹈的训练方法^{①⑥-7}。

朝鲜舞蹈家崔承喜(Choe Sung-Hee, 1911-1969)^⑤,在整理古典戏曲舞蹈艺术遗产方面,率先在方法和做法上进行探索与尝试,并卓有成效。20世纪40年代初,崔承喜到中国进行访问交流,通过观看京剧、昆曲以及与梅兰芳等戏曲表演艺术家的交流,认为,“在中国的古典戏曲中,蕴藏着十分丰富而优美的舞蹈素材。倘若我们以此为基础,创立崭新的中国舞蹈艺术,就必将比西方的芭蕾舞艺术更加优异。”^②1944年,崔承喜在北海附近创立了“东方舞蹈研究所”,与梅兰芳、尚小云等人对中国古典戏曲中的舞蹈艺术进行研究、整理^③。1950年朝鲜战争爆发后,崔承喜再度来到中国。1951年3月,中央戏剧学院开办了“崔承喜舞蹈研究班”,全班共有学员百余名,除了38名朝鲜籍学员外,其余均为中国籍学员,其中包括后来在当代中国古典舞构建中发挥重要作用的李正一、高金荣、舒巧、蒋祖慧等一批舞蹈教育家、舞蹈编导家。依据由浅入深、由易到难、由简趋繁的原则,崔承喜对戏曲基本动作进行整理,逐步形成了传授中国古典舞蹈最初舞蹈形态的教材。

20世纪50年代中期,在传统戏曲基础上构建的“中国古典舞”处于成长阶段。这一新生的“古典

舞”,在教学、创作和表演中都在进行尝试和探索“中国古典舞新风格”,以更好地为“民族舞剧”提供中国舞的舞蹈语言。在中国古典舞教学体系创建者之一的李正一看来,这种新风格“是建立在戏曲传统风格的基础上,找出民族的运动规律和审美特征,按照舞蹈特性来进行发展和吸收”^{①③①}。这一“新风格”,从时间上看,确立于新中国成立以后,是当代人的“再造”;从内涵上看,是对传统舞蹈的阐释与复兴,其复兴的意义在于在新中国的时代语境中对中国传统武术、戏曲与审美精神,以及西方芭蕾艺术的“继承”“提炼”“借鉴”^⑥。随着北京舞蹈学校古典舞教学实践的不断开展与深入,“民族舞开始从戏曲中独立出来,形成了作为独立艺术形式的中国古典舞的舞蹈语言,为舞蹈创作开辟了新的天地。”^{④④}带有戏曲韵味和传统美学特征的、“独立”的第一批当代中国古典舞作品问世了,其中具有代表性的就是《春江花月夜》——1957年,由深谙京昆的栗承廉创作、著名舞蹈表演艺术家陈爱莲表演的古典舞《春江花月夜》成为当代古典舞的重要代表作之一。舞蹈《春江花月夜》将“缘情”“畅神”的传统美学范式以舞蹈语言予以表现,营造了浪漫美好的意境:舞者身着飘逸的蓝色衣裙,手持翩翩的白羽折扇,以充满中国古典舞蹈风格和韵味的动作、姿态和造型,表现了一位古代少女在春天的月夜漫步于江边花丛中,“闻花”“照影”“听鸟鸣”“学鸟飞翔”,并憧憬着爱情。

1956年毛泽东在中共中央政治局扩大会议上指出,艺术问题上的“百花齐放”,学术问题上的“百家争鸣”,应该成为我国发展科学、繁荣文学艺术的方针。随着“百花齐放”“百家争鸣”“双百”方针的全面贯彻执行,吴晓邦筹建了“天马舞蹈艺术工作室”。吴晓邦为“天马”预设了两条准则:一是其创作风格和教学法,二是赋予古曲以舞蹈生命。在1957年到1960年这四年间,吴晓邦带着“天马”在全国进行了四次巡回演出,作品包括《春江花月夜》《梅花三弄》《十面埋伏》《渔夫乐》《菊老》《阳春白雪》《北国风光》《平沙落雁》《双猫戏珠/球》《梅花操》《串珠姑娘》等

“赋予古曲以舞蹈生命”的“古曲新舞”类型的作品,以及《箫翟舞》《太平舞》等古代舞蹈改编与复现的作品。吴晓邦的古典舞蹈创作实践,主要建立在其对古代舞蹈历史研究以及对舞蹈艺术特性理解的基础之上,在新中国的时代语境中,尝试以民族化、古典性的艺术方式表现深刻的道德寓意与美好的人性人情。

通过向传统戏曲的学习、借鉴与改造,注重民族审美风范建构的中国古典舞的当代形态逐渐清晰起来。更为重要的是,这为民族舞剧的创作在解决根本的语言问题方面取得了一定成效,如20世纪50年代末三部舞剧《宝莲灯》(1957年)《小刀会》(1959年)《鱼美人》(1959年),戏曲语言风格与芭蕾舞剧结构相结合的“洋为中用”,形成与芭蕾舞剧相对的“民族舞剧”,完成了舞蹈艺术“现代化”的根本任务之一,即舞蹈最高形式——舞剧的建构。

二、“新复古主义”的追求:从“抽取”到“激活”

古代舞蹈的辉煌,留给今人的是文字间、画像中隐隐绰绰的风姿流韵。对于当代舞蹈艺术而言,现代性本质凸显的是一种超越历史时空的生命存在体验——舞蹈或舞蹈人的主体存在。在新时期的新启蒙文化语境中,传统舞蹈如何以传统的语言来传承历史、叙述当下、展示人性?对于这个问题,舞蹈家用行动予以了回答,这就是对传统舞蹈艺术的复兴,一种新复古主义——复“古”之形态,赋“新”之神韵,从而激活“中国古代乐舞的复兴”^{[15]186}。

1979年,在庆祝新中国成立30周年之际,甘肃省歌舞团的一部舞剧《丝路花雨》,再一次将绚烂的、静态的敦煌乐舞展现在人们当下的审美“视”界中。这部舞剧以举世闻名的佛教艺术——莫高窟壁画雕塑为蓝本,以敦煌画工神笔张父女和波斯商人伊努思之间的友谊为主要题材,是一部情节曲折、矛盾尖锐、形象鲜明的大型民族舞剧。《丝路花雨》根据壁画上的舞姿特色,以敦煌壁画舞乐姿态特有的S形曲线运动规律,结合中国古典舞蹈的组合规律将壁画雕塑中静止状态的造型动作连接发展,其舞蹈语汇新颖别致,特别是绘于壁画中的代表作“反弹琵琶伎乐

天”的造型动作,独具一格、优美动人,并创造了一种新的中国古典舞的语言体系和风格流派,复活了敦煌壁画和唐代舞蹈。毫无疑问,《丝路花雨》的素材是“传统”的,但其表现形式则是“现代”的,它“激活”了石窟中静止的“敦煌舞蹈”。因此“从某种意义上说,它就是一个当代古舞的启示录:人们可以从中国丰富的古代舞蹈文化领域中挖掘今天的艺术形象和灵感”^{[15]209}。此后,毕业于崔承喜舞蹈研究班、时任甘肃省艺术学校校长的高金荣,也走进莫高窟,开始研究敦煌壁画舞姿,通过舞蹈教学中的不断思考与实践,建立起“敦煌舞教学体系”。

“敦煌舞”既有历史时代感,又具浓厚的民族风格特色,引发了20世纪80年代舞蹈界“复古”“仿古”的热潮:《仿唐乐舞》《编钟乐舞》《九歌》《长安乐舞》等等,这些舞蹈一方面对民族传统舞蹈的审美加以继承与弘扬,另一方面也使得当代中国古典舞审美风格与形式构建,在“抽取”戏曲中的舞蹈元素之外,又找到了一条“激活”历史中的舞蹈图像的路径。

对于中国古典舞蹈历史资源的“抽取”与“激活”,除了戏曲中的舞蹈、石窟中的乐舞形象,还有散落在古代文化中的舞蹈遗存,这是一种曲折的、间接的、只字片语的、以文化为依托的舞蹈传统,其中尤以中国古代舞蹈的巅峰时期——汉唐两代的舞蹈为主要对象。带着对中国古代舞蹈文化、对当代“中国古典舞”构建的个人认识,孙颖(1929—2009)尝试以画像砖石上的乐舞形象为原型、以现代舞蹈技法予以激活,从而对这类历史舞蹈进行重建与重现。1985年孙颖的《铜雀伎》在揭示人性主题的同时,创新了中国古典舞的艺术语言,成为中国古典舞艺术语言继《丝路花雨》之后的又一重大突破。舞剧描写了东汉建安年间,曹操修建铜雀台时期,一对歌舞伎乐人郑飞蓬与卫斯奴的悲剧故事。舞剧的编排有历史依据,曹操、曹丕父子和铜雀台的伎人都是真实存在过的,在展现曹魏时期乐舞风貌的同时更深刻揭示出中国古代歌舞伎人的悲惨命运。《铜雀伎》中展现了曹魏宫廷乐舞踏鼓、翘袖、折腰的历史风貌与审美特

征。全剧舞段众多,色彩斑斓,精心捕捉汉代乐舞的风格精髓,郑飞蓬之独舞,郑、卫双人舞都具有较强感染力。“盘鼓舞”“竞技舞”和几段铜雀伎人的群舞,具有古拙而典雅、弘放而俏丽的特色。自《铜雀伎》之后,孙颖的系列作品“寻根述祖谱华风”之《炎黄祭》和《龙族风韵》,凸显其历史文化观与民族舞蹈审美观,如1997年以汉唐时期蔚为盛行的民间踏歌为素材的古典舞《踏歌》,踏遍了神州,舞尽了风流。虽然《踏歌》也是对汉舞唐风的挖掘,但是与《铜雀伎》不同的是,《踏歌》实现了对古代民间舞蹈的雅化,使其成为古典审美意义上的舞蹈。

孙颖的“汉唐舞”以汉、唐两代以及不只限于京剧、昆曲等戏曲舞蹈作为支点,通过研究史籍文献和文物中的舞蹈形象资料,并以哲学、历史学、社会学、宗教学、图像学等学科作为文化基因解码的多重手段,激活丰富的历史文化资源,破解并复现古代乐舞发展、演变的历史,开创了又一条中国古典舞当代构建道路。

在继续对戏曲中的舞蹈进行“提取”式发展的道路上,马家钦在昆曲基础上探索“昆舞”构建。昆舞对昆曲舞蹈的“提取”方式,主要是“取其特征而予以‘克隆’,循其规律而加以发展”^[6]。在“非遗”潮流中,作为苏州人,马家钦对本土“吴文化”的典型代表——昆曲的舞蹈化产生了浓厚兴趣。从2003年起,马家钦开始探索、研发、创立“昆舞”。对于“昆舞”与“昆曲”之间的关联,一再强调“昆舞姓昆”的马家钦认为:“昆曲、昆舞属于两种不同的艺术门类,昆舞是舞蹈艺术,属于独立的舞蹈艺术范畴,是挖掘昆曲表演艺术优质基因,具备昆曲审美特征、昆曲表演艺术风格特点的舞蹈,是一种以意念引领而行的舞蹈。”^[7]由此可见,马家钦从艺术本体上将“昆舞”与“昆曲”予以限定。从文化时空上来说,“昆舞”与“昆曲”也确是有本质区别,即昆曲为古之传衍,昆舞为今之构建。昆舞的这一当代属性,被认为是“古今合一”的思辨结果,是新的“文艺复兴”的具体成果^[8],是夹在文献、文物与剧目之间的中国古典舞再造工作^[7]。

通过“提取”舞蹈文化基因,“激活”古代舞蹈在当代舞台上复现,当代舞蹈家的艺术实践建构了古典舞蹈的现代性体验方式,开辟了传统舞蹈审美回归的当代路径,实现了一种延续中的历史复现。需要强调的是,这种藉由古代舞蹈文化资源进行当代复现的“新复古主义”,其价值取向面对的是未来,而不是过去。如同当代艺术史学者朱青生在讲述当代艺术的学院故事时所说:“对中国艺术学院的批判正是在学院内部进行,但是其结果不一定导致现代艺术的方向,反而有可能导致回向传统的复古主义方向,不过能从复古的方向继续开出社会批判和文化创新的新路,就成为另外一段当代艺术的故事。”^[9]我们期待当代中国古典舞继续这样的故事。

三、“新古典主义”:从“结构”到“解构”

新时期的中国古典舞,是从“文革”浩劫中复苏、在“寻找古风”的运动中开始。在古代乐舞复兴的同时,“1989年之前的中国舞蹈艺术发展历程中,还有一个更值得关注的与乐舞文化中典雅之风相关的东西,那就是古典主义舞蹈的复兴。”^[5]这场“古典主义舞蹈的复兴”,是从“传统古典舞”走向“新古典舞”,这一走向的基础在于中国古典舞身韵为中国古典舞的语汇言说提供了韵母与符号^[13],这一基本结构也为其反向的解构提供了要素与依据。

由于表现内容多,用中国古典舞的动作素材去表现更为丰富的人物形象和情感,越来越成为时代的强烈要求,因而就要求出现新的艺术表现形式。对此,舞蹈家刘敏首先对20世纪80年代以来的中国古典舞进行了分类:“一是历代古典舞的再创复现;二是少数民族古典舞蹈的发掘;三是当代编导家们根据个人对古典舞的理解,给予创新的古典风格的新舞蹈,……即新古典主义的舞蹈风格。”^[10]这一分类的现实依据是“早在1980年前后,就已经有人用‘新古典舞’来呼唤古典舞领域中的改革了。其内在的精神,当是‘新古典主义’。”^[5]“新古典主义”在发生学意义上是指产生于法国并流传于欧洲的文艺思潮,当其从西方语境中抽取出来、被放置于中国的“现代性”语境中后,被认为是对各种文学艺术话语

资源的整合、重构、再铸基础上的“新生”^[14]。因此，“新古典主义”舞蹈的实质与价值意义在于，一方面它是中国当代舞蹈话语结构中的有机组成部分，另一方面它又体现出超越古典时代意识形态的现代性文化诉求和艺术审美品质。如三人舞《金山战鼓》在传统戏曲语言之外，用个性化的舞蹈语言对梁红玉击鼓退金兵的民族性主题进行阐释，带有传统舞蹈形态现代转换的色彩——“击鼓的舞蹈化”和“舞蹈的性格化”，并以主题动作的“戏剧性”组成舞蹈作品的结构；而双人舞《新婚别》则以唐代诗人杜甫创作的新题乐府组诗“三吏三别”之一的《新婚别》进行同名创作，舍弃了对人物戏剧行为方式的模仿与交待，状物叙事的笔墨隐去淡去，代之以对人物心理过程和情感变化的抒情式渲染。这种变化的结果，将原诗浪漫的艺术虚构与现实主义的精雕细琢以舞蹈语言呈现出来，使得整个作品充满舞蹈性和抒情性，以悲剧的形式凸显乱世中的“人性美”。

如果说，20世纪50年代的《春江花月夜》《宝莲灯》等作品，通过与戏曲、芭蕾的风格与形式的“结合”，以舞剧这一高级艺术形式凸现了中国当代古典舞的民族审美传统，那么80年代的《黄河》《长城》等作品，则以“身韵”为中国古典舞身体语言解构与重构的核心，彰显了现代中国的审美精神与时代风貌，特别是《黄河》被认为“代表了‘中国古典舞’乃至整个中国舞蹈创作在80年代的一个制高点。”^{[12]57}从20世纪90年代跨越到21世纪的中国当代古典舞更是以现代化技法和时代化思维，不断对传统审美进行丰富、多元、变化的演绎与表现：如高成明的《金扇》《轻·青》《剑指》等作品，注重舞蹈语言从“古典”走向“现代”的变异，呈现出富有现代气息的古典气韵；陈维亚的《木兰归》《挂帅》《秦俑魂》等中国古典舞剧目创作，注重舞蹈教学中审美规范继往开来的取向；以《传说》《十面埋伏》等为代表的作品，体现了解放军艺术学院中国古典舞创作实践中的“新古典主义”：“我们所倡导的‘新古典主义’创作思想，一方面是对传统古典主义风格创作的继承，另一方面又是对古典主义表现形式的革新……‘新古典主义’创作风格

的舞蹈作品，从以往更多的注重塑造‘典型’形象，已逐渐转向注重表现舞蹈艺术中最具魅力的‘活的形象’，注重对舞蹈语言形象层面、艺术形象层面、文化意味层面的挖掘与开拓……‘新古典主义’创作风格的作品，更注重作品的审美感染效果，它注重从中国古典美学精神中汲取精华，但又不走‘复古’的老路，在题材创作上善于借鉴古典传统的风格，但在创作手法上则采用现代的表演技巧，使观众有一种‘熟悉的陌生’感。”^{[13]22-23}这些实践与理念的表达与阐释，是对“中国古典舞”“本身”以及既有语言、形式的批判性、发展式的思考；是舞蹈家主体、舞蹈主体的审美自觉与艺术自律，通过对现实存在以颠覆的形式置换“传统”的意义，从而获得自身意义。此后，以佟睿睿的《扇舞丹青》、张云峰的《风吟》以及周莉亚、韩真的民族舞剧《杜甫》、孔德辛的民族舞剧《孔子》等为代表的“70后”“80后”新生代编创者的作品，其可圈可点的“新古典舞”甚至“新新古典舞”，显示出中国古典舞在传统与现代之间的自我超越和多元发展。

“中国古典舞”作为古典舞蹈美学风格的审美现代性构建，从20世纪80年代的“身韵”“敦煌”，到90年代的“汉唐”，再到21世纪的“昆舞”，无论走哪一条“复兴之路”，都如资华筠所说的那样：“中国古典舞‘复兴’轨迹之必然——具有‘多元一体’的格局。而这种探索仍在继续，先行者的成果有待完善，同时不排除新的流派、体系出现”。^[14]也就是说，从美学、艺术学、舞蹈学角度来看，中国古典舞作为传统审美精神与艺术风格的当代构建，并非历史学意义的“重现”，更主要是美学意义的“复现”，其实质是在继承与发展中国舞蹈传统审美特点和民族风格韵致的基础之上，建构当代古典舞的审美价值与时代意义，这也符合传统在发展演变的过程中会发生断裂，亦会不断延续的本质。

注释：

① 邓佑玲：《舞蹈学中国学派的构成及方向》，《北京舞蹈学院学报》2019年第1期，第1-11页。

②参见于平:《“身韵”的价值与中国古典舞的学科建设》,《北京舞蹈学院学报》2019年第2期,第6-16页。

③参见庞丹、赵晶晶:《“身韵美学”的构建与中国古典舞的学科建设》,《北京舞蹈学院学报》2013年第1期,第65-69页。

④欧阳予倩指出,中国古代文学中记载了很多辉煌灿烂的舞蹈篇章,但是都失传了,能看得见摸得着的是戏曲中保留的古典舞蹈;在戏曲中可以看到“鲜明的节奏、幽雅的韵律、健康美丽的线条、强大的表现力,显然看得出中国古典舞蹈特有的风格,这是世界任何一个地方所没有的。”参见李正一、郜大琨、朱清渊:《中国古典舞教学体系创建发展史》,上海:上海音乐出版社,2004年,第6-7页。

⑤一说1911-1967,见成基淑:《崔承喜舞蹈艺术对20世纪中国舞蹈的影响》,《当代韩国》2003年第4期,第72页。

⑥当代舞蹈学者资华筠指出:“新中国成立以后,中国古典舞被重新剥离、提炼成独立的舞种。今天我们所谓的‘中国古典舞’,在某种意义上,是当代舞人对于传统舞蹈的阐释与‘再造’,具有一定的复兴意义。……我认为中国古典舞蹈的复兴,总结了三句话:‘它继承了戏曲、武术等传统文化之精髓,提炼了东方艺术审美特质,借鉴了西方舞蹈体系化构建的经验’”。参见资华筠:《“昆舞”生成发展的基础及文化价值》,《舞思:资华筠文论集》,北京:文化艺术出版社,2008年,第149页。

参考文献:

[1]李正一,郜大琨,朱清渊.中国古典舞教学体系创建发展史[M].上海:上海音乐出版社,2004.

[2]顾也文.朝鲜舞蹈家崔承喜[M].上海:文娛出版社,

1951:15.

[3]李爱顺.崔承喜与中国舞蹈[J].北京舞蹈学院学报,2005(4):18.

[4]郜大琨.继承传统立足今天:谈中国古典舞的实践[M]//郜大琨.开拓篇:郜大琨文集.北京:中国戏剧出版社,2010:20.

[5]冯双白.新中国舞蹈史[M].长沙:湖南美术出版社,2009.

[6]于平.昆曲艺术的抢救、保护、扶持与创新[J].艺术学研究,2011(5):387.

[7]谢建平,郭妍琳.慢歌繁姿不胜态 舞韵动律化“昆”来:2009年首届中国昆舞国际研讨会综述[J].艺术百家,2009(8).

[8]罗斌.中国古典舞的新实验:关于“昆舞”意义的断想[J].艺术学研究,2011(5):408-409.

[9]朱青生.中国当代艺术的学院故事:从李津、苏新平、宋永平三人联展谈起[J].天津美术学院学报,2015(1):45.

[10]刘敏.“新古典舞”之我见[J].解放军艺术学院学报,2010(4).

[11]杨经建.新古典主义与二十世纪中国文学[J].文艺研究,2006(4):35-36.

[12]于平.《黄河》之后:90年代中国古典舞创作态势分析[J].艺术广角,2000(2):57.

[13]金浩.论中国古典舞创作的“后身韵时段”[J].北京舞蹈学院学报,2006(3):64.

[14]资华筠.“昆舞”生成发展的基础及文化价值[M]//资华筠.舞思:资华筠文论集.北京:文化艺术出版社,2008:149-150.

The Contemporary Construction of Aesthetic Modernity of Chinese Classical Dance

Tong Yan

Abstract: In dance art, Chinese classical dance is undoubtedly the one that has encountered the most intense impact of modernity. The reappearance and revival of Chinese classical dance in contemporary times lie in breaking and transcending the shackles of ritual and musical traditions and feudal ethical codes, reshaping the classical dance with the subject in the modern sense, thereby realizing the independence of aesthetic form and completing its creation in the name of "classical dance" through realistic aesthetic transformation. Therefore, based on the inheriting and developing traditional characteristics and ethnic styles of Chinese dance, Chinese classical dance constructs aesthetic value system of contemporary classical dance, and revives the spirit of traditional dance in the artistic form of "neoclassicism".

Key words: Chinese classical dance; modernity; aesthetics; subjectivity; neoclassicism