# 一条大河在中国

郭茹心 刘泓池

小提琴的悠扬，风笛的沧桑，鼓点的厚重，歌者的空灵，还有让人忍不住跟着跳动的踢踏舞步。那踢踏舞鞋犹如舞者的乐器，而舞者边踩着拍子边表达自己的喜怒哀乐。这就是《大河之舞》，既是视觉享受，亦是听觉盛宴。

## 《大河之舞》的前世今生

《大河之舞》的诞生始于一次契机。1994 年，在电视史上最为吸睛的大型比赛节目“欧洲歌唱大赛”中，其前身（即七分钟版的《大河之舞》）作为幕间演出首次亮相。爱尔兰裔编舞家迈克尔·弗莱利和他的舞伴珍·布洛尔一反踢踏舞传统，不仅注重下肢动作，同时在强化节奏、身体幅度的基础上完善视觉编排，伴随着爱尔兰作曲家比尔·惠兰所作的高亢激昂的乐曲声，别具一格的表演技惊四座。

《大河之舞》一夜走红，3 亿欧洲观众的热烈反响使得创编者们决定将它扩展为大型作品。次年，具有爱尔兰民族历史脉络并将其寓意在宏大戏剧叙事中的《大河之舞》在都柏林公演，并于同年登陆伦敦。即使是口味挑剔的伦敦观众，他们也被《大河之舞》所征服。唯一的负面评价来自于那些公认的音乐和舞蹈的保守派，他们认为《大河之舞》敲响了传统艺术的丧钟。（事实正与此相反，《大河之舞》为传统注入了一剂及时的强心剂。）

这些批评家也可能对这部剧在排演开始时所确定的最初结构感到吃惊。正是在这个早期阶段，约翰·迈克尔根、比尔·惠兰和莫亚·多何蒂决定超越一个纯粹的爱尔兰舞蹈表演的视野，而是进入一个更大的世界背景里，融入其他的元素，如西班牙弗拉门戈，美国踢踏舞和俄罗斯斯拉夫舞蹈等多种多样的舞蹈传统。在接下来的五年里，所有这些元素都被保留了下来，只进行了小规模的修改：这些元素从上半场转移到下半场（有时又回到上半场），并根据年度和巡演的背景，一些新的元素被引入，其他一些则被之取缔。

2000 年，《大河之舞》正式入驻百老汇，历经打磨后，成熟的剧目内容与叙事架构日趋稳定。正如制作执行人朱利·厄斯金所言：在最初的五年里，很多内容和编排顺序都做了修改，但该剧的核心内容依然完好无损；所以，当我们到达百老汇时，巡回演出的内容已经确定下来，而且从那以后基本上没有什么变化。

**《大河之舞》在中国**

2003 年 10 月，《大河之舞》由西向东“流”到了中国。作为首届北京国际戏剧演出季的闭幕大戏，《大河之舞》于北京人民大会堂连演六场，之后，转战上海，作为第五届上海国际艺术节的开幕式剧目于上海大舞台连演五场。此时，中国演出市场仍处于初级发展阶段，虽早已享誉世界，初次来华的《大河之舞》并未获得期待中的反响（即风靡中国），但从可观的票务数据来看（打破人民大会堂的票房纪录），已完成了不错的亮相。

众所周知，2008 年是中国人在历史上难以忘怀的奥运年，就是在这一年里，《大河之舞》再度来华，作为“相约北京—2008 奥运文化活动”的重要项目于北京国家大剧院连演五场。艺术本身的自洽性加之奥运会所带来的热度，《大河之舞》成功创造了国家大剧院的票房纪录。

真正让《大河之舞》走入千家万户的是 2009 年中央电视台春节联欢晚会。毫无疑问，自 1983 年起，岁岁年年中，春晚早已成为中国人除夕年夜饭上必不可少的一道下酒菜。作为一年一度的风俗性盛宴，导演往往会调动各种手段，通过编排形式各异的精彩节目以期满足不同层次观众的审美需求。而《大河之舞》，正是作为新鲜元素被引进的——矫健的舞姿，踢踏的步伐，虽是“异文化”，但这种“可以听见的舞蹈”仍旧唤起了中国人的情感。由此，属于中国的“大河效应”正式拉开帷幕。

毋庸置疑，作为综合性艺术，在《大河之舞》中，舞蹈表演、歌曲演唱、器乐演奏这三大元素被完美地融合于一体。人们或许会疑问，《大河之舞》究竟是什么？是舞剧，是音乐剧，还是歌舞剧？诚然，我们仍旧很难对它的属性进行界定，但《大河之舞》对于文化的传承以及对新意的探索，都使其成为当代艺术的典范。下列因素便是它风靡中国的缘由。

*《大河之舞》的独特性*

诞生已 25 周年、常演常新并经久不衰的《大河之舞》，其独特性便在于对传统模式的创新。与某些仅为特定观众演出的歌剧和芭蕾不同，《大河之舞》力求触及各行各业的人们。为了建构跨越阶级的文化和民族认同，它打破了社会阶级及阶层的界限，将差异并之，甚至混杂。

在一个爱尔兰舞蹈语汇的呈现中，粗俗与优雅变得彼此相同，社会精英与民间的舞蹈被转化为新的、引人注目的东西。换句话说，对于中国观众来说，《大河之舞》打破了人们对艺术作品的“期望”。在中国，我们常常欣赏古典艺术和舞台艺术，但我们却习惯性地将严肃与娱乐、高雅与通俗的关系对立起来。对我们来说，若一部主题严肃的文化作品也可以很有趣，那便是令人惊讶的。诚然，《大河之舞》所承载的爱尔兰史诗是沉重的，但它的主要表现载体——踢踏舞——却是轻盈的。

踢踏舞作为一种相对古老的艺术形式，经过近百年的发展，形成了不同的风格，演变成爱尔兰传统踢踏舞和美式踢踏舞这两个主要分支。前者和后者都源于自身对政治权力的反抗。爱尔兰传统踢踏舞虽然被英国殖民者禁止，但爱尔兰人却暗中进行，而美国踢踏舞则是在新大陆城市化的进程中、黑人和白人之间的斗争中发展起来的。

这两种风格都出现在《大河之舞》中，以前者为主，后者为辅，并有所碰撞。在第十二幕《新世界的港湾》中，你可以看到白人与黑人的竞争，每个人都以自己的风格跳踢踏舞。在风格上，爱尔兰舞者的上半身高挑而挺拔，节奏庄严而凝重，而美国黑人的踢踏舞则较为宽松，表现出一种全新的自信和一种玩世不恭的幽默。在舞蹈进行的过程中，他们相互学习，相互“玩耍”，民间艺术所独有的对话性乃至竞赛性被阐释地淋漓尽致。

值得一提的是，虽然传统的爱尔兰踢踏舞一度倾向于形式开放，风格简单而松散，但在 17 世纪英国殖民法下，爱尔兰音乐和舞蹈却被明令禁止。在 19 世纪晚期凯尔特复兴时期，当传统的舞蹈被带回时，它的风格却发生了变化。20 世纪 20 年代末，在一场旨在将传统爱尔兰踢踏舞重新引入新兴的爱尔兰共和国的联合运动中，爱尔兰踢踏舞再一次回到了公众视野，为鼓励年轻的舞蹈者，

他们举办了相应的舞蹈比赛。这种新式的竞技舞蹈后来成为了一种常态：它包括了严肃的面孔和僵硬的上半身——因为评委们只想看到足部的艺术性，除此之外别无他求。1995 年，《大河之舞》的诞生将爱尔兰踢踏舞从严格的规则和服装中永久地解放出来。它更自由的舞蹈风格鼓励舞者微笑，更随心所欲地舞动整个身体，并积极地与观众互动。有趣的是，这种松散的舞蹈风格实际上更接近于最初的竞争前的爱尔兰踢踏舞，被称为 Sean Nos(旧风格)。

具有反讽意味的是，正是在唤起这种古老的风格时，《大河之舞》亦进化成了更为符合当代观众审美的作品。上肢有更灵活的运动；原先面无表情的舞者现在对观众和彼此微笑；与此同时，他们的整体舞蹈姿势也更加放松，让他们可以根据故事情节展开和结束。除了传统的脚尖旋转和空中打击外，编舞家们还引入了花样滑冰的“A”跳，这也增加了舞蹈的感染力。

同样重要的是，我们要注意到，尽管《大河之舞》是爱尔兰文化的重要象征，但它通过向世界各地不同形式的传统舞蹈敞开大门，避免了陷入狭隘的民族主义。通过这种创新，既不局限于某种单调的风格，又增强了舞蹈的观赏性。另一方面，这种“跨文化”艺术的碰撞与融合也带来了一些意想不到的效果，如西班牙弗拉门戈舞、美国爵士乐和俄罗斯斯拉夫舞都已成为《大河之舞》中不可缺少的文化元素。例如，在第六幕《火舞》中，西班牙的弗朗明戈便使中国观众眼前一亮。当舞蹈演员的红色裙子似乎被天空中炙热的太阳点燃时，她大胆而狂野的舞蹈姿势闪耀着性感的能量。相比之下，第三幕《凯瑟琳伯爵夫人》显得庄严肃穆。这一幕的创作灵感来自爱尔兰诗人叶芝的同名剧作，该剧作在都柏林上演时曾引起不小的轰动。在剧中，凯瑟琳为了使她的同胞免于饥荒而出卖了自己的灵魂，最终她升入天堂，并被视作爱尔兰母性形象的象征。在《大河之舞》中，揉合现代芭蕾舞元素的舞姿展现了女性的柔美，铿锵有力的踢踏舞步挑战了男性所拥有的力量并显现了女性的独立与坚韧。通过这种方式，《大河之舞》意欲将凯瑟琳伯爵夫人描绘成爱尔兰民族崛起的象征。

同时，《大河之舞》并未拘泥于其舞剧的属性，而是在不同段落中，将舞蹈表演、歌曲演唱、器乐演奏有所侧重地展现出来。例如，在第二幕《心的呼喊》中，无伴奏的合唱安静而优美，有一种飘渺的声音似乎来自于内心深处，吟唱着人类精神探索的自然渴望。在第四幕“致库卡伦的挽歌”中，爱尔兰风笛吹出

了忧伤的曲调，哀悼了青铜器时代的勇士，凯尔特神话中的英雄——库卡伦。音乐由一个孤独的风笛手在日落时演奏，而声音是爱尔兰所独有的。因为在《大河之舞》中使用的管子并不是风笛(苏格兰的风笛)，而是传统乐器“乌利安管”(乌尔兰是爱尔兰语中的“肘”，因为空气是通过风笛手的肘部运动而通过管道输送的)。与苏格兰人在战争中使用的鼓声——通常是沙哑刺耳的风笛相比，乌利安风笛有着一种更柔和、更响亮的共振，并放大了本就缓慢的曲调的忧伤。

在这缓慢的悲叹之后，第五幕的《雷雨》令人震惊，数十名男演员站在雷雨和闪电之间。这一幕是否指的是爱尔兰人对英国的最终起义？总而言之，精准的步伐，强而有力的踢踏声，可见哪怕是面对自然灾害，人们亦永不言败。

最后，以实际表演的形式，《大河之舞》再次挑战了观众的“期望”，因为在很多方面，它并不是传统的艺术作品。例如，没有规定要求观众在说话和举止上要严肃。我们可以欢呼，我们可以跺脚，我们甚至可以站起来一起舞动。在人们可以看到的成千上万的现场表演中，《大河之舞》是唯一一场可以拿着手机拍照、录视频并随之“摇头晃脑”的演出。舞者在舞台上“对话”，而我们，则在台下与他们“互动”。那一刻，不少观众产生了“舞者不在台上”的错觉，或者说，当时的我们也在台上。而现场演奏的管弦乐则进一步让我们“身临其境”。正是《大河之舞》的“现场性”使得它的每一次演出是、也将是不可复制的。

***现代传媒的影响力***

除却艺术本身，《大河之舞》对于市场营销的把握亦不容忽视。如同其一反传统的表演形式（即严肃演出娱乐化），《大河之舞》的推广方式也是反传统的。

在诞生之初，《大河之舞》就颠覆了以往艺术作品孤芳自赏式的小范围传播，而是采取了大规模的以电视为主导的推广方式。《大河之舞》的前身作为“欧洲歌唱大赛”的幕间演出，经由美国的 PBS、英国的 SKY、德国的电视二台、法国的电视五台等电视台的转播在荧幕上进行了长期的密集播放。虽然具有一定的偶然性，但电视台的反复播放无疑为《大河之舞》打开了市场。

而在历经打磨入驻百老汇后，《大河之舞》并未遵循传统的剧场规则，而是在上演的同时开始推出 DVD 录影。要知道，在当时，无论是纽约的百老汇亦或是伦敦的西区剧院，为了保证票房，绝不会向外传播演出实况（现在此种做法已

获得部分演出商的许可，用以扩大潜在观众群）。而导演约翰·迈克尔根却独辟蹊径，认为每一位观看过《大河之舞》录影的观众，都将会成为《大河之舞》现场演出的潜在观众。而他的预想也在之后的巡演中得到了确认。

全球巡演 21 年来，《大河之舞》蝉联了 21 年全球票房冠军，其票房高达 30 亿美金，在全球演出超 18000 余场，累计观众逾 3600 万，其舞台原声音乐不仅曾获得格莱美最佳音乐专辑奖，更以超白金销量在全球售出 1100 万张。

就现场演出而言，凡《大河之舞》所到之处，必一票难求。除了之前通过录影传播获得的大量潜在观众，其不计成本的前期投入亦为自身赢得了更多的观众源。以在中国的演出为例，早在其 2003 年第一次访华时，就投入了足够的宣传与广告。上演之前，男女主角便两度赴京预热，就剧中精彩片段展开了小规模的演出，而在来沪时，更是走入高等院校，为缺乏娱乐活动的大学生们不厌其烦地讲解并普及踢踏舞。《大河之舞》的宣传活动走进民间、走向校园，而由此被吸引的潜在观众则在之后走入剧场。

2009 年年底，《大河之舞》趁着其诞生 15 周年的契机第一次在中国展开巡演并由此推出特别版。充分的前期宣传加之春节联欢晚会所带来的热度，13 所城市，60 场巡演，几乎次次爆满。作为《大河之舞》在华演出的项目负责人，李志强说道：按照成本比率核算，一般演出的宣传投入至多七八十万元，很少有超过两百万元的，而《大河之舞》则高达三四百万元。报纸、电视、电台、网络等媒体的各种报道，加之多种形式的广告，持续了一年的时间。

2010 年 2 月 9 日，在北京展览馆演出的《大河之舞》再一次进行了录制，此次发售的 DVD 除了演出本身还包含了《大河之舞》在各地巡演的花絮、剧照及相关报道。而带有中国音调、具有中国文化元素的《大河之舞》就此开始在中国甚至是在世界范围内进行传播，这也为之后其一年一度的中国巡演打下了坚实基础。

当然，除了剧星宣传、广告推送外，其高效精致的舞台、服装设计以及优良的艺术质量都为自身赢得了“回头客”。正如资深观众所言：没有到过《大河之舞》现场的人，永远不会知道自己错过了什么；而但凡到过《大河之舞》现场的人，便会欲罢不能。

*世界文明的共通性*

虽然《大河之舞》讲述的是爱尔兰民族的故事，但实质上却和每个民族都息息相关。剧情中所显现的，无论是与大自然的抗衡、无法避免的战争亦或是背井离乡的流亡，都是人类社会的共同问题。

在上半场中，《大河之舞》集中描绘了爱尔兰的民族源起与民间传说。而起源于文艺复兴时期的森林之神布景则被多次运用：在第一幕“与太阳共舞”以及第六幕“火舞”中，舞者对太阳的赞颂显现了爱尔兰人的“太阳崇拜”：在第五幕“雷电之舞”中，虽雷电交加，舞者却屹立不倒，“人与自然抗争”的主题就此展现；在第八幕“走进春天——收获”中，清新的田园风光与人们对新土地的企盼和希望体现了“人与自然共生”的主题。无论是太阳崇拜、人与自然抗衡亦或是人与自然共生，都蕴藏了“万物有灵”的观念。

在下半场中，《大河之舞》一转叙事逻辑，开始讲述近代爱尔兰人面对天灾人祸，开始流离失所，不得不远走他乡。战争、饥荒和奴隶制度割断了人与自然之间原始的纽带，搅乱了整个人类社会，并改变了土著居民的历史。历史上，大规模的爱尔兰移民潮始于 18 世纪，当时由于宗教问题，众多基督徒前往新大陆。而到了 19 世纪中叶时，爱尔兰马铃薯大规模欠收并爆发大面积饥荒，导致人口锐减四分之一，其中一百万人饿死，一百万人被迫放弃家园。爱尔兰爆发了史上最大的一次移民潮。自此之后，一直到 20 世纪中旬，爱尔兰几乎在欧洲拥有着最高的移民迁出率。

固有的具有代表性的音乐和舞蹈开始面临新的未知的文化。在后来的文化融合过程中，这些移民发现：相比各种文化的不同形式而言，整个人类的经历和表达方式更具有意义。前文中已经提及，《大河之舞》之所以能在国际范围内获得较高评价，在很大程度上得益于爱尔兰文化元素与其他文化元素的碰撞与融合，“跨文化”所带来的化学效果是此剧的一个关键欣赏点。可见此种“跨文化”并非刻意为之，而是历史使然。在第十二幕“新世界的港湾”中，舞蹈单元“踢踏竞技”将同属不同文化的踢踏并置、“安达鲁西亚”用拉丁舞热烈的旋律传达着街头沸腾的激情……等等。若置身中国语境，同属河流文化所带来的“共鸣”也使得观众能更好地投入。正如《大河之舞》的引进方——九维文化负责人张力刚所言：我们本

来就是一个习惯于用舞蹈、节奏与音乐来传递情感、追求爱情、歌颂生活的民族。《大河之舞》唤起的正是沉淀在我们骨血里的这些潇洒、随意、活力与创造力。这就是为什么中国观众和《大河之舞》彼此“两情相悦”的一个原因。

此外，《大河之舞》每到一处，便会试图与当地的音乐文化进行融合。在中国巡演之时，《大河之舞》的创编团队有意地将《我的祖国》、《康定情歌》等具有中国传统音乐元素并具有中国符号的音调蕴藏在剧中。在演出现场，这样的旋律几乎是直击人心的。

## 结语

现今，已成为爱尔兰文化符号的《大河之舞》正在文化认同的建构中扮演着十分重要的角色。《大河之舞》在将爱尔兰舞蹈推向世界的同时亦改变了爱尔兰舞蹈的原有面貌。作为具有商业性和具有盈利价值的剧目，也有人认为《大河之舞》的文化真实性和种族身份是值得怀疑的。这个问题仍然是一个开放的问题。

撇开这些问题不谈，《大河之舞》在唤起大众的同时，也引起了爱尔兰踢踏舞的全球同质化。从某种意义上说，面对非土著的《大河之舞》，性感的短裙已不是凯尔特人的符号，更不能表示爱尔兰人的身份。对于非专业人士来说，他们肯定地认为《大河之舞》是爱尔兰传统的踢踏舞。

但从历史发展的角度来看，文化本身就是被不同时代、不同背景的人所建构的。在笔者看来，《大河之舞》的成功并非偶然，无论是其兼收并蓄，打破文化、民族界限的艺术内容，还是其高度市场化的制作与运作，都可圈可点。而在急需“中国声音”，意图将中国文化撒向世界的当下，我们似乎能就此学到些什么。

如河流一般奔腾往全世界的爱尔兰人，站在历史的长河中望向文化的源头。他们用一样响彻云霄的声音，一样激昂向上的舞步，唱出一个民族不会被任何历史所磨灭的伟大。

现在，也许是中国创造属于自己的《大河之舞》的时候了？