



朝花周刊

评论

品艺

综合

筑梦70年

上海文艺发展繁荣综评

敢为人先,上海舞蹈“舞”在潮头

郑慧慧

在今年上半年举行的第十二届中国艺术节上,上海歌舞团的舞剧《永不消逝的电波》一炮打响,居于获得国家“文华大奖”的三部舞剧榜首。它以富有挑战性的红色谍战题材、新颖独特的表现方式夺人眼球,使全国艺术界的目光又一次聚焦上海舞蹈。

“又一次”,意味着不止一次。确实,回顾新中国成立70年来上海舞蹈走过的历程,“敢为人先”是突出的特征和不懈的美学追求。

初创辉煌:《白毛女》《小刀会》走出民族舞蹈新路

作为一门独立的艺术和一项蒸蒸日上的事业,新中国成立后,舞蹈艺术的推进既重视继承发展民族舞蹈,又积极引进外来舞蹈样式。在苏联专家帮助下发展中国民族舞蹈和使芭蕾舞艺术走中国化的道路,可以说是新中国舞蹈艺术史上的两件大事和两项艰巨任务。由上海相关艺术团、学校等创作的民族舞剧《小刀会》和中国芭蕾舞剧《白毛女》,以巨大的成功,在这方面作出了贡献。

1957年,在苏联专家的帮助下,北京诞生了中国第一部民族舞剧《宝莲灯》。而上海在1959年创作的《小刀会》则突破舞剧的神话题材,反映中国近现代史上发生在上海的重大事件,成功地将中国传统戏曲舞蹈身段和江南民间舞素材以及中国传统武术融为一体,更具创造性的,则是它运用西方双人舞的托举技巧,表现拉弓射箭的练兵情境。1965年,芭蕾舞剧《白毛女》用西洋芭蕾舞形式表现中国农民的喜怒哀乐,成功地表现“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的主题。

《小刀会》是中国第一部现实题材的民族舞剧,它拓展了中国民族舞剧的发展道路,不但为运用民族舞剧形式表现中国人民的生活和斗争开了先河,也为1963年文艺领域“革命化、民族化、群众化”的三化创作要求的形成提供了依据。芭蕾舞剧《白毛女》则是上海在“三化”精神鼓舞下,延续民族化创造探索的又一典型。创立不久的上海市舞蹈学校的师生们大胆地“扔掉洋拐杖”,使高雅的芭蕾艺术成为中国老百姓喜闻乐见的一种舞蹈样式。上海舞蹈在当时所取得的这些引人注目的成就,可以说是“古为今用、洋为中用”的道路走上走的敢为人先的第一步。它的美学追求和价值,在于走出了发展民族舞蹈艺术的新路。



1.舞剧《永不消逝的电波》剧照
2.舞剧《白毛女》剧照
3.舞剧《朱鹮》剧照

继往开来:“吃蟹者”开启现代性探索和创新

改革开放后,中国当代舞蹈进入了继往开来的新的历史发展时期。拨乱反正、思想解放和舞蹈团体的扩充,使上海原有的老编导焕发青春,舞蹈教师和演员中的有才有志者也纷纷走向创作第一线。上海舞蹈事业由此出现了空前活跃的局面,通过富有现代性的种种探索,上海舞坛催生了众多的“敢为人先”之举。

首先,在舞剧创作方面,1978—1990年间,上海几乎每年推出两部新创舞剧,数量之可观,题材和手法之新颖,使上海舞界获得了“中国舞剧半壁江山”的美誉。而引领“敢为人先”浪潮的,是上海舞剧编导崭新的舞蹈理念和从实践到理论的大胆革新。曾参与编导和主演《小刀会》的舒巧,在创作《奔月》《画皮》《玉卿嫂》《岳飞》《胭脂扣》《红雪》《三毛》《青春祭》等舞剧时,从塑造人物出

发,突破中国古典舞的动作程式,吸收古今中外舞蹈素材,让其“为我所用”;她从舞蹈长于抒情的特征出发,对舞剧结构和时空进行探索;她从探索舞剧如何结构事件、结构人物性格,走向结构编导内心世界。舒巧的创作同时围绕着一个民族舞剧“民族性”问题的疑问和对舞蹈本体探究的理论思考,无疑为中国舞剧艺术的现代转型提供了指导性的借鉴。编导蔡国英在芭蕾领域的探索也有声有色。根据文学名著创作的芭蕾舞剧《魂》《阿Q》《伤逝》《青春之歌》,无论在形象塑造还是在芭蕾语汇的变革上都极具挑战性,而《双重奏》《土风的启示》《天地、纵横与旋转》等抽象芭蕾的创作,是中国芭蕾跟上世界现代芭蕾步伐最早的探索,引人注目。

其次,上海出现了最早的现代舞自发性试验。1981年初夏,胡嘉禄和顾培培自编自演的双人舞《乡间小路》圈粉无数。它根据校园流行歌曲创作,彻底跳出传统舞蹈的模式,拨动了现代人的心弦。在1983年的《青春歌舞晚会》和1984年创作的节目中,胡嘉禄通过《友爱》《都市早晨》《绳波》和《理想的召唤》等作品掀起了上海富有现代气息的舞蹈创作的新浪潮。

动。曾经的先锋小说家退回到所谓讲故事的传统,不仅始于故事的吸引力,根本原因还是他们已经写不下去了,在追逐“深刻”的山顶上,聚集着一群先后来到的思想家,往前走一寸都变得艰难。回到故事就变得简单多了,即便讲述同样的观念,赋形本身的不同也可以被当作价值,然后得到评论家们基于社会学等角度的解读。

异质性的现代小说中,是多么高的一种赞誉。在讲故事的过程中,异质性的被敷衍地理解为稀奇古怪的事件。看看文学期刊上的中短篇小说就可以感觉到了。乡村生活、小镇生活、底层经历依旧是大多数小说的主题,衰败、破坏、停滞、失范和迷失是常见的基调。关于城市生活的中短篇小说,基本上写的是游离于城市边缘,被城市拒斥的失败者们。真正与城市生活发生密切关联的城市小说少之又少,我们的小说家绝大多数生活在城市中,却对早已离开许久的乡村生活念念不忘,对身边的城市生活漠不关心,也无兴趣去深入了解自我日常生活之外的经验。卡波蒂的《冷血》常被提起,也是因为非虚构写作与现实素材之间的关系,却没有多少人注意到卡波蒂积极投身包括上层社会在内的各种社交生活,对他的写作有多大的帮助。毛姆也是如此,他年轻时往返巴黎和伦敦,结交各种风流人物,获取的不仅仅是八卦,还有准确描述一根上等雪茄味道的能力。骄傲的小说家不屑于去捕捉这些,不屑于结交和进入变幻莫测的生活,却习惯性地施舍他们的同情。写不了更复杂、更磅礴的生活,只有俯身于身边的日常生活,并以通过身边的这点日常,就与时代生活取得了联系,这简直就是春秋大梦。这些被剥皮去血的故事,写给谁看呢?

试图融合长篇和短篇两者长度的中篇小说,由此就成了庸俗故事的温床。文学期刊维持了中篇小说写作和发表的基本局面,主力部队就是写现实生活的小小说,就是契诃夫的那类传统,只是这条路越走越窄了。编织故事是简单的,编织苦难的、文艺的、励志的、鸡汤的故事,轻而易举就可以获得超额回报,迁就和低估读者的人性,从来就不会亏本。选择了这一需要经验支撑的路,却并不去更新和丰富外在的经验,只在有限的领域里重复遨游,这也是中篇小说标准化生产的通病,也违背了虚构艺术的本意。

虚构者,赋形也,赋观念之形,赋价值之形。没有强悍观念的小说,没有被价值生活省察过的小说,故事再曲折,情节再离奇,即便披上后现代小说的外衣,也还是故事。总有人说小说家不必先有观念,不必先有思想,否则会限制了创作的自由和美学。依我看,那只能说明这个作家的观念还不够深刻,也不够独特。

随后,他的《对弈随想曲》《血沉》《彼岸》和《独白》,从内涵到动作开始真正步入世界现代舞艺术的行列。胡嘉禄的现代舞试验当时走在全国前列,随之引来全国首次现代舞理论研讨会在上海召开。胡嘉禄的示范效应,打破了传统舞蹈创作的局限,带动了专业和业余的现代舞创作,使具有现代大城市风貌的舞蹈创作在中国初露端倪。

李晓筠的中国古典舞创作与当时北京和其他多地兴起的“仿古舞风”不同。她另辟蹊径,根据古典音乐创造舞蹈意境,通过古典舞样式编排出富有视觉审美效果的舞蹈。《高山流水》中巍峨的山峦、清澈的泉水,《渔舟唱晚》中充满渔翁垂钓和小鱼呼应的乐趣……这些用现代手法创作的古典舞蹈独树一帜,将传统之美沁入现代人的心田,开启了对传统进行现代阐释的一扇窗。1987年,受国际“表演秀”模式影响,和文化市场意识被唤醒,上海歌舞团推出大型服饰舞蹈《金舞银饰》,开创性地用舞蹈展现中国传统服饰和舞蹈文化,让两者“天造地配”,美不胜收。《金舞银饰》成了高雅艺术走向市场的楷模,此后常演不衰。

攀向高峰:以包容、开放和创新姿态起舞

上世纪80年代后期和90年代,受商品大潮和人才流失的影响,上海舞蹈冲刺的步伐曾一度缓慢下来,但进入新世纪,在社会转型与自身重新定位中,上海舞蹈以崭新风貌开始再创新辉煌。

利用在国内外重大舞蹈赛事中摘金夺银的人才优势,加上优秀表演人才迅速集聚,依托强大的经济、文化实力和海纳百川的文化艺术精神,上海为吸引国内外优秀的舞蹈编导人才搭建了一个新的创作平台,形成“优秀编导”+“优秀表演人才”的强强组合,再次出发,再跃敢为人先的潮头。上海歌舞团力邀赵明、张继刚、陈慧芬、王勇、佟睿睿等优秀编导加盟,近20年来,创作的舞剧《闪闪的星星》《霸王别姬》《野斑马》《天边的红云》《一起跳舞吧》《朱鹮》等先后获得中宣部“五个一工程奖”、国家舞台艺术精品工程奖、文化部“文华大奖”、中国舞蹈“荷花奖”等众多专业奖项。上海芭蕾舞团探索与外国编导合作,请来法国编导创作的《简·爱》,使上芭演员在舞蹈技艺的力度掌控、速度变化和刻画角色内心情感的丰富深刻方面脱

胎换骨,无疑加快了上芭与国际接轨的芭蕾现代化进程。

包容、开放和创新,使上海的舞剧艺术气象万千。赵明在《闪闪的星星》和《霸王别姬》中善于融汇东西方舞蹈语汇,致力于人物的内心营造;陈慧芬、王勇的《天边的红云》则串起了编导时间记忆的诗意闪回;张继刚的童话舞剧《野斑马》有别于沉重的家国历史题材,给予人性自然纯真的观照;而在《一起跳舞吧》和《朱鹮》中,佟睿睿以细腻的当代女性视角刻画了大众层面的生活乐趣和人类寄托于动物精灵的真情实感。题材的跨越和不同编导自我个性的呈现,折射出的是上海舞蹈的成熟和大气。

敢为人先、永立潮头的前沿意识,既来自自由地域文化酿成的舞蹈传统,又来自于深化文化体制改革的助推,更来自“十八大”以来文艺政策的指引。新世纪上海舞蹈业的蜕变,除了体现在对艺术创新的执着追求,还在创新与之相适应的体制、机制方面做出了一系列大胆而具有突破性的尝试。1996年“上海东方青春舞团”的建立,2003年起“上海城市舞蹈公司”推行的演艺创制和国际推广运营模式,以及上海歌舞团自2008年开始的“艺衍制”,都是这场改革的产物。它们对舞蹈创作的促进和打造完整的舞蹈文化产业起到了一定的促进作用。

如果说上海积淀深厚的舞蹈传统和深化文化体制改革是再创辉煌的基础,那么“十八大”以来党的文艺政策的引航则是奋斗的方向和动力,上海文艺吹起了从高原向高峰攀登的号角,舞蹈更关注现实题材的创作,以人民为中心,用充分的文化自信讲好中国的故事。环保题材舞剧《朱鹮》的创作和之后致力于以精品为目标的打造,以更臻完美、最终脱颖而出的布景和细腻动人的表现达到目的。应该说,正是对舞剧艺术充分的自信,使这一敢为人先的创作获得成功,让曾一度强调“舞剧不擅长叙事”的偏见不攻而破,为舞剧如何担负起社会责任和讲述好中国故事奠定了基础。

70年的奋斗,形成了上海舞蹈的优良传统。在新的征程中,上海需要秉持这份自信,加上对舞蹈创造思维的理性追求,努力从高原向高峰攀登。

文学观察

被误读的故事 李伟长

从篇幅体例上来说,小说分两种,长的,或者短的。不长不短的,被国内文学期刊单独分离出来,命名为中篇小说,在全世界是独一份。从创作来讲,短篇小说(short story)和长篇小说(novel)的写法完全不一样。试图将两者融合起来的中篇小说,也就自然而然地要求相对完整,但限于篇幅又不可能完全打开叙述。中篇小说收容了许多既无力迅速收尾,也无力写长的作品。从当初便于分类的“权宜之计”,到今天约定俗成的中篇小说,一套圈套的识别法则已经形成,比如被要求讲述一个故事。

小说家被理解为讲故事的人已经不是一天两天了,如今依旧有许多人依偎在“小说就是讲述一个有意思的故事”这块招牌下,小心翼翼地经营着故事“小卖部”,期望卖掉一些贴着不同标签的短篇故事。本雅明的《讲故事的人》也因此常常被牵涉进来,被当作经营故事的理念。这显然误解了本雅明和讲故事的人。在宁静的并不流动的前现代社会,讲故事意味着分享他人所没有的经历、经验和历史知识。在本雅明看来,当经验的价值在现代社会不断贬值以后,讲故事这种传统便落伍了,离群索居的真正意义上的小说家也就出现了。特别是当信息、经验的获取通道变得便捷之后,那些承载集体经验的故事也就变得没那么重要了,因为所谓个体的经历和体验在一个自媒体、网络新闻的曝光年代已经变得一钱不值。生产可以被重复讲述的故事,不是现代小说家的义务和工作。

二流的小说家们并不这么看,没有讲故事,他们就不知道小说还能干什么,甚至不知道该如何写小说。编织一个跌宕起伏的故事(情节编码)成为他们孜孜以求的事情,也是被误导许久的事情,甚至梦想着赶紧被那些没什么眼力劲儿却又手握钞票的影视人相中,买走,变现,才会被视为成功的小说家。无论是从艺术价值还是从有效传播而言,被改编为影视剧根本算不上衡量小说好坏的标准。按现在影视剧的编导质量,一篇小说被改编,充其量只能说那些小说有商品的属性。怎样的故事好卖?怎样的故事好发表?独特的故事——文学编辑们会这样表示。关于独特的具体内容是没有参考标准的。于是乎标榜独特经验和独特故事的小说创作法泛滥,尤其是在被所谓非虚构裹挟的真实故事成为一种潮流后,小说创作被简化

现场

《乐队的夏天》之后,我们重新认识“乐队”

赵朴

音乐综艺《乐队的夏天》成为近来大众热议的话题,它与过往十余年间循环于观众眼前的其他音乐综艺节目最大的不同,在于以乐队而不是歌手为核心展示对象。其中的31支乐队,覆盖了朋克、金属、放克、民谣、爵士等多种音乐体裁,展现了多样的音乐形态,作品意涵丰富,兼具文化参与意识与思想深度;与已习惯了综艺赛路的歌手们相比,乐手们的言谈举止也更真诚可爱。

乐队这种形式,与过往音乐综艺中以歌手演唱为主的呈现方式相比,具有审美品格上的差异。歌手比赛往往以翻唱他人作品为主,留给音乐人自己的艺术创作空间有限,而《乐队的夏天》中大部分为乐队原创作品,在作词、作曲、编排、表演各方面拥有广阔的自主空间,乐手们有意把原创作品和翻唱歌曲进行巧妙嫁接融合,产生独特“化学反应”,实质上达成了新的原创。

乐队的这种原创能力,与乐队本身的组织方式息息相关。乐队一般都是由志趣相投的乐手自由组合,通过长期磨合产生音乐思维的共鸣和艺术旨趣的碰撞,这也就是创作灵感的来源和独特风格的保证,正所谓“乐队是长出来的,不是凑出来的”。节目中也出现过个别临时拼凑的“练习生乐队”,但与自然“生长”出来的乐队不可同日而语。同样,我们很难想象歌手比赛中常见的“行活儿乐手”组成的伴奏乐队,在这个舞台上会表现出多少艺术上的原创性。

乐队的原创性、自然组织性,意味着其作品可能会部分地超越商业市场的制约,在形式上更为艺术化、个性化,在内容上更广泛涉及较为深刻的题材,而不限于于风花雪月的狭义情感表达。这一点,在《乐队的夏天》中九连真人、刺猬等乐队的作品中体现得尤为充分。

乐队的种种特质,使《乐队的夏天》拥有了与其他“综艺味”浓厚的音乐真人秀节目不同的气质,而它是否真的为乐队带来“夏天”,也

成为节目内外都颇受瞩目的话题。节目中关于乐队生存状态的讨论一直没有停止过。新裤子乐队在歌中怒吼“我不想在失败孤独中死去,我不要一直活在地下里”,直观地反映出众多摇滚乐队窘迫的现实处境。在眼睁睁地看着民谣、嘻哈等独立音乐的难兄难弟破土而出后,处境还较艰难的乐队也冀望着翻身的一天,他们在节目中毫不掩饰对于圈粉、成名的企图心。如今,第一季的乐队“Hot 5”已决出,几支顶级流量乐队纷纷接到商业代言,节目捆绑的巡回演唱会票价高企,几倍于以往音乐节演出却依然一票难求。貌似乐队的确是火了。不过,少数乐队的“夏天”,是否能让乐队文化真正起势,依然要打问号。

首先,与一些大牌乐队相比,活在更低处的“野生”乐队难以计数。《乐队的夏天》这股热风吹拂到它们的机率能有多少?即使只看节目上露面的31支乐队,头部与长尾之间资源配比的巨大差异,正是马太效应在流量时代的表征。故而不难理解,节目刚刚结束,留在我们视野中的乐队已然不多了。

其次,在突如其来的金钱和盛名之下,先“富起来”的这部分乐队能守住做音乐的初心吗?他们能调和商业市场侵袭和自身艺术追求之间的矛盾吗?不算太长的流行音乐历史上,已经出现了太多一朝成名便江河日下或分崩离析的先例。当然,没有理由责怪乐队想要改善生活条件的愿望,只是希望在乍富之后,它们的初心仍在,仍然能写出好歌。

黑豹、唐朝等乐队在25年前曾经代表中国流行音乐的高峰,但愿,《乐队的夏天》之后,乐队重整旗鼓能迎来契机。

特约刊登
上海文艺评论专项基金