



主讲人:于平

曾任北京舞蹈学院主持院务工作副院长,国家文化部艺术司司长,文化科技司司长。2019年聘为国家艺术基金专家委员会委员。担任南京艺术学院舞蹈学院博士生导师、博士后流动站合作导师。发表舞蹈学、艺术学、文化学论文数百篇,主要专著有《中国古典舞与雅士文化》《风姿流韵——舞蹈文化与审美》《中外舞蹈思想概论》等。担任编剧的舞剧文学台本主要有芭蕾舞剧《风雪夜归人》《浩然铁军》,民族舞剧《悲欣交集——李叔同》《早春梦痕——潘玉良》《运河东望——魏源》等。

新时代中国芭蕾的“C”位思考

□于平

当代中国芭蕾的“雏形”和“初心”。新中国成立10周年之际的1959年,对于中国舞剧的创演是一个值得追忆的节点。这一年,我国的舞剧艺术家创演了4部至今仍难以磨灭的舞剧,它们是《鱼美人》《小刀会》《五朵红云》和《娇杨颂》。4部舞剧中,《鱼美人》有点儿“别样”,因为后3部均为近代以来中国人民为推翻三座大山而奋起反抗的历史写照;特别是后两部,由广州军区战士歌舞团创演的《五朵红云》和由沈阳军区前进歌舞团创演的《娇杨颂》,表现了中国共产党领导中国人民翻身求解放的浴血奋斗,表现出我国军队舞剧艺术家的不忘初心。舞剧《鱼美人》当年虽然由陈爱莲等民族舞蹈家表演,但被舞剧界视为“芭蕾舞剧”;20年后的1979年,中央芭蕾舞团重排《鱼美人》,正说明该剧的语言形态和叙事风格是“中国芭蕾”的“摸着石头过河”。事实上,作为舞剧《鱼美人》总编的苏联专家古雪夫,自1957年至1959年的两年间,在培养中国舞剧编导的同时,就在谋划“中国舞剧”的语言形态和叙事风格。为此,他一面亲自指导排练芭蕾经典《天鹅湖》,一面也亲自指导创编中国芭蕾《鱼美人》。我其实不同意那种别有用心之说——所谓“《鱼美人》是照《天鹅湖》的‘葫芦’画出的‘瓢’”。古雪夫在《鱼美人》创编的“指导思想”中非常明确地告诉我们:“我想通过《鱼美人》的创作为中国的舞剧发展做一些实验,探索建立一种新的舞蹈体系——中国古典舞与西方芭蕾互相补充的‘古典——芭蕾’体系。中国古典舞和芭蕾舞都有造型艺术上的共同特点。这两种艺术如果结合在一起,两方面都会有所发展。芭蕾舞经过300年的发展到今天,很难出现新的东西;中国舞蹈如此丰富,现在该是西方方向东方学习的时候了;如果芭蕾能和中国舞蹈结合,肯定世界第一。我们不妨拿《鱼美人》做个实验……”,在研讨中芭“一个甲子的回顾及展望”之际,我们当然不能忘记通过排演《天鹅湖》而有了中央芭蕾舞团的“雏形”,但其实还不应忘记通过创编《鱼美人》而有了中国芭蕾的“初心”——当然,这也是我们中国舞剧尝试建立自己语言形态和叙事风格的“初心”。

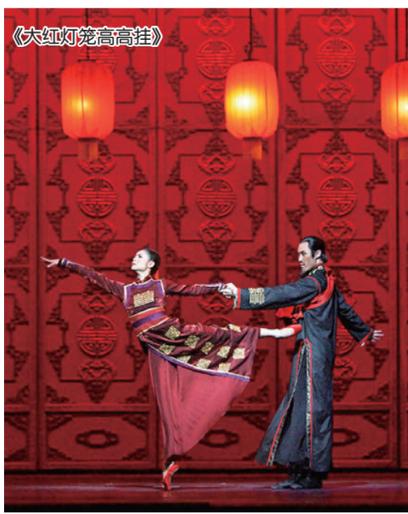
从“白天鹅”到“红色娘子”。与其说《鱼美人》是照《天鹅湖》的“葫芦”画出的“瓢”,不如说它是中国舞剧探索的“摸着石头过河”——《天鹅湖》是我们摸着石头过河的第一块“大石头”。在古雪夫带着李承祥等通过创编《鱼美人》来理解舞剧艺术的同时,他还通过排演《天鹅湖》让中国有了第一枚完整意义上的“白天鹅”——白淑湘。

在演出古典芭蕾经典5年后的1964年,中国芭蕾创演了《红色娘子军》。据李承祥回忆:“芭蕾舞剧《红色娘子军》的创意,源自周恩来总理的一次谈话。1963年,北京舞蹈学校实验芭蕾舞团(中芭的前身)演出了芭蕾舞剧《巴黎圣母院》,周恩来在观看演出时对编导蒋祖慧等人说:‘你们可以一边学习排演外国的芭蕾舞剧,一边创作一些革命题材的剧目……’为了适应这种外来的艺术形式,可以先编一个反映巴黎公社、十月革命的故事……”虽然周总理由正在观看的《巴黎圣母院》联想到“巴黎公社”,并进而联想到“十月革命”,但他的指示很明确,即“创作一些革命题材的剧目”。李承祥接着说道:“根据周总理的设想,林默涵在1963年底邀请了北京舞蹈学校、中央音乐学院、中国舞蹈家协会的相关同志,一起讨论舞剧的选题……在讨论中我代表几位编导提出了改编电影《红色娘子军》,认为这部作品故事感人,人物鲜明,《红色娘子军连连歌》家喻户晓,适合发挥芭蕾舞以女性舞蹈为主的特点……”对于中国芭蕾的剧目建设而言,《红色娘子军》是一次“跨越式”发展——因为我们并没有“先编一个外国革命题材的芭蕾”。毛泽东主席在观看该剧后称赞道:“方向是对的,革命是成功的,艺术上也是好的。”舞评家隆荫培则在其长篇舞评中写道:“《红色娘子军》……既没有失去芭蕾舞的风格,又具有一定的民族色彩。可以说是比较成功地丰富和发展了芭蕾舞艺术,为芭蕾舞的民族化,为建立中国芭蕾舞学派,初步奠定了基础。”从“摸着石头过河”的《鱼美人》到“垒石筑基”的《红色娘子军》,可以看到我们新兴的“中国芭蕾”已经很会“讲故事”了。我们不再是一目了然地明辨“善恶”,而是逐层深入地塑造“成长”——当白淑湘从“白天鹅”转型为琼花这一“红色娘子”之时,中国芭蕾已然确立了自己最初的世界形象;那些习惯了以“天鹅舞裙”来认知芭蕾艺术的人士,惊呼在“西装短裤”上也可以立起“足尖”。

复排《鱼美人》和原创《林黛玉》。自《红色娘子军》后,中国芭蕾对表现革命历史题材、对塑造英雄人物有过多方面的探索。例如上世纪70年代中期的《沂蒙颂》(李承祥、郭冰玲编导),从“乳汁救伤员”这一极具象征意味的事件着眼,揭示出中国共产党领导的中国革命必然胜利的根本原因,即有着“千千万万真心实意地拥护革命群众”。“文革”结束后,中国芭蕾重新反思“中国学派”的建构,在舞剧《鱼美人》问世20年后的1979年,让“鱼美人”真正立在了足尖上。为什么进入改革开放之后的中国芭蕾要复排《鱼美人》,



白淑湘在《红色娘子军》中表演与老四搏斗的舞段



《大红灯笼高高挂》

我理解当然还是反思古雪夫当年的探索,也即“建立中国古典舞与西方芭蕾互相补充的‘古典——芭蕾’体系”。参与《鱼美人》首演(1959

年)和复排(1979年)编导工作的王世琦,就复排后的《鱼美人》谈了“创作体会”。他说:“舞剧《鱼美人》从首演到复排,在创作实践中涉及一系列关系,诸如:继承借鉴与革新、创作的关系;舞蹈和哑剧的关系;芭蕾舞要不要民族化和怎么样民族化;以及舞蹈形象思维和‘对比’的艺术手法在舞剧创作中的应用等学术性问题——《鱼美人》的创作过程实际上是一个认识和掌握舞剧艺术规律的过程。”他认为:“芭蕾舞民族化的核心,是要运用芭蕾所特有的形式和手段,去表现中国人民的生活和思想感情,所以应该继承、发扬而不是舍弃古典芭蕾舞的各种艺术元素和动作语汇。”这样我们就不难理解,当上世纪80年代初的中国芭蕾一致关注中国现代文学经典(鲁迅的《祝福》《彷徨》、巴(巴金的《家》)、曹(曹禺的《雷雨》)的作品之时,李承祥为何联袂王世琦去改编中国古典文学名著《红楼梦》——创编芭蕾舞剧《林黛玉》。关于这一点,李承祥曾在《舞剧的魅力——舞剧创作研讨会后的思考》中谈道:“当我进入舞剧《林黛玉》的创作时,正是一些同志主张以‘心理结构’来代替‘戏剧结构’的时候,与国外否定‘戏剧芭蕾’的观点很相似。从19世纪沿袭下来的舞剧观念是存在这方面缺陷——过于复杂的戏剧情节,过多的哑剧表演和表演舞加情节的老套子,影响着舞剧去发挥它特有的魅力。但是,我又不同意完全否定舞剧中的戏剧因素,舞剧中的所谓‘本体意识’不能狭隘地理解为只是‘舞蹈本体的独立发挥’,人物形象以及由不同性格之间的冲突所引发的情节的发展,是构成舞剧艺术整体魅力的重要组成部分……我在《林黛玉》创作中想突破一个自己已有的舞剧创作观念,向前走一步——即将舞剧中的戏剧因素升华为诗剧的因素,简洁地说就是‘诗化’,使抒情性多于戏剧性,写意多于写实,追求诗一般的意境,以利舞蹈的充分发挥……”

从《祝福》到《大红灯笼高高挂》的“芭蕾民族化”探索。正如李承祥所言,上世纪80年代初正是我国舞剧主张“心理结构”的时期,中芭由蒋祖慧创编的《祝福》就是其中的杰出代表。该剧编导蒋祖慧在《我是怎样编《祝福》二幕中的双人舞的》一文中曾说,“《祝福》二幕双人舞是一段舞蹈性和戏剧性都很强的双人舞,是全剧的重点片段……这不只是一个如何塑造人物的技术问题,同时还有一个‘芭蕾民族化’方面的探索问题。”如果说,《祝福》代表了李承祥主政中芭期间的创作高度,那么在赵汝衡主政中芭期间的高峰舞作则是《大红灯笼高高挂》。笔者当年曾发表《芭蕾

舞剧《大红灯笼高高挂》的形式意味》一文,其中写道:“芭蕾舞剧《大红灯笼》的修改,我以为‘讲清故事’‘刻画人物内心世界’都不是最根本的问题;最根本的问题在于它首先必须在舞剧本体的表现手段、也即‘体态语言’上成为一出真正的‘芭蕾’;而这根本问题的解决,又有一个重要前提,即依据舞剧、特别是芭蕾舞剧的叙述特性来结构戏剧性格并展开戏剧冲突。经过修改的‘大红灯笼’在强化芭蕾本体的‘体态语言’上有长足进展:一是围绕着男、女首席舞者的命运揭示,通过四段双人舞建构了舞剧的结构骨架;二是将民族文化与民俗风情的呈现,渗透在芭蕾舞艺术的舞步与舞径之中;三是尽可能地日常生活动态的舞台再现,纳入芭蕾艺术‘体态语言’的审美范式之中……使之在‘既是芭蕾的又是民族的’舞蹈形式表现上有较大的跨越。”

从足尖上的“敦煌”向未来展望。在这次中芭“一个甲子的回顾及展望”的学术研讨会上,有一个重要的论题是“中国芭蕾学派的形成、建立和完善路径”。应该说,自《红色娘子军》的创编、甚至可以说从《鱼美人》的创编开始,我们就是行进在这条道路上的。也就是说,建立“中国芭蕾学派”就是中国芭蕾奠基时代的“初心”,也是中国芭蕾在新时代的“C”位思考。当然,中芭这个“排头兵”的“C”位思考也体现出中国芭蕾“集团军”的整体前进目标。现在主政中芭的冯英自上任以来,几乎每年都亮相了一届“创意工作坊”,笔者也为迄今为止的每一届(共8届)都撰写了深度分析的舞评——我认为,它的主旨就是在为“中国芭蕾学派的形成”积蓄力量。通过回顾,我们知道实现这个主旨靠的是一代代中国芭蕾人的努力和接力,作为冯英主政期间由费渡领衔创编的《敦煌》,我认为在接续《红色娘子军》《祝福》《林黛玉》《大红灯笼高高挂》之后,初步具有了“C”位品牌的气象。在中芭“一个甲子的回顾及展望”之时,我们注意到中国芭蕾的整体力量也都在进行着各自的理解和探索:除中芭专注《鹤魂》等现实题材舞剧的探索外,上海芭蕾舞团近10年来推出的《简·爱》《哈姆雷特》《茶花女》是一种探索;辽宁芭蕾舞团先后推出的《八女投江》《花木兰》是一种探索;此前创编过十分优秀的《梅兰芳》《风雨夜归人》和近期推出《浩然铁军》的广州芭蕾舞团是一种探索;苏州芭蕾舞团的《西施》《唐寅》和重庆芭蕾舞团的《追寻香格里拉》《死水微澜》也都体现出各自的探索。但是,中芭毕竟是中国芭蕾的“集团军”和“排头兵”,它的“C”位思考和“领军”实践都具有极其重要的意义。当冯英主政的中芭为我们送上一朵足尖上的“敦煌”之后,我们看到中芭正在积蓄新的力量……

(根据于平在中芭“一个甲子的回顾及展望”学术研讨会的发言整理)



创作谈



以故事诠释古田会议精神

□钱林森

过去我们在表现革命历史题材的时候,总会选取史料记载的国家领导人的丰功伟绩和重大历史事件作为表现对象,但是,因为重要领导人说了什么、做了什么决策,许多是不允许虚构的,或者说允许虚构的空间很小,编剧们就只能尽可能地按着文史记载的节点和官方认定的结论字句必纠地去结构故事、组织剧情,这样严格遵从史实的创作当然是值得赞赏的。

但除此之外,能否通过对历史进程中更多鲜为人知的事件和一小人物,去拓展我的创作空间呢?换句话说,除了彪炳千秋的史册记载上的事实,是否允许影视剧创作透过记载的历史事实,去进行一定虚构的历史表达呢?这样的表达可能与已经发生的事实存在出入,但并不意味着对历史精神的违背,它和史学家所不同的是,史学家注重的是“已经发生了什么”的确定性,而影视剧的艺术表达则注重于“可能会发生什么”的艺术虚构的想象力。当然,这样的想象力和虚构并不是脱离历史真实或民族主流价值观的天马行空,而是必须建立在真实历史事实基础之上,融入了创作者对某一特定历史事实的主观感受而戏剧化重构的艺术呈现。

借用文艺复兴时期一位意大利批评家的观点,他谈到,历史不能违背事实,但诗人却不然,他借虚构来摹仿辉煌的事迹,不是按照他们“实有的样子”,而是按照他们“应当有的样子”。这个观点有两个关键词,一个是“实有的样子”,另一个是“应当有的样子”。我以为是前者应该是史学家们基于对历史负责所做的学问,后者才是文艺家们的创作和想象空间。历史“实有的样子”无以重复,但历史“应当有或可能的样子”所揭示出来的,恰恰是历史的精神本质。影视剧的功能主要不是复制历史教科书,而是诉诸人们情感的审美语境,给观众营造一种富有代入感的情感体验。

举本人在创作中的困惑来求教于方家。《绝境铸剑》是绝字

三部曲的第二部,这部剧从策划开始就明确了该剧是作为古田会议70周年和新古田会议5周年的献礼剧来做的。我埋进二三十公斤的文史资料中半个来月之后,有据可查的文字史料颇为丰富,尤其是古田会议前后红四军内部高层的斗争风云记载详细。可等我继续在史料堆里钻研一个多月后,却感觉最初填满思维空间、具有历史确定性的史实和伟人们都渐渐远了,什么原因?是因为在史料记载中“实有的样子”中,几乎没有想象的空间,你很难跨过史学家守着的那道门槛。所以,我们自觉不自觉地把仰视的镜头压低并聚焦在一支小队和一批小人物身上。这不是刻意逃避大事件和伟人们,而是感到自己身上真的缺乏用电视剧的语境来复制教科书的能力。而同时发现,在大量的文字记载中,散落着无数底层指战员们的闪光点,而古田会议的精神落脚点不正是这些基层队伍和红军战士们组成的基座上吗?我们就有了这样一个创意,就是放弃古田会议高层的正面斗争,通过一支基层队伍的成长来侧面表现古田会议决议的政治正确性。而这一支小队和一大批小人物也不是脱离时代真实性的胡编乱造,他们的形象种子其实都埋在那二三十公斤的史料土壤里。我有一个比喻,就是把史料里的东西都摘出来,扔进一个搅拌机里搅拌后,再用它捏出一个新的人物形象和特定事件,虽然和记载中的人和事原貌不一样了,但DNA一定能达到99.99%的相似度。

我们的总策划袁主任一句话定了性,他说,我们是以故事诠释古田会议的精神。袁主任说的“故事”这两个字里恰恰包含了历史“应当有的样子”。这故事讲的是一支从农民赤卫队起家的小队伍,和一批成分复杂的贫苦农民、城镇小商人、小业主、小人物,他们参加革命之初各有各的诉求,纪律涣散,漫无目标,然而,这支队伍以及这批小人物们,和中国革命最重要的古田会议相交合了,他们的命运和人格造就注定被时代所改变,于是,脱胎换骨式地从农民赤卫队成长为革命军人,队伍从散漫个体聚集成长为政治方向一致的人民军队,这正是我们想用来诠释古田会议精神的故事架构,在似是而非的人物群像和故事叙述中,融入的是创作者对那段革命历史的主观感受和对革命先烈的高度赞扬。

希望影视剧创作能让编剧们从复制教科书的要求下稍微解放一点,让文艺家们找到能充分展开艺术想象的创作空间,使宝贵的革命历史,能够以历史教科书与诗歌共存的样貌,达到殊途同归的社会效果,这样或许会更有利于对红色基因的传承。

(根据钱林森在2019中国电视艺术创新峰会暨第七届中国电视产业推介会上的发言整理)

专家研讨《大明风华》:用家事讲国事 传递正确历史观

1月7日,由中国视协主办的《大明风华》专家研讨会在京举行,中国文艺评论家协会名誉主席李准、中国文艺评论家协会主席仲呈祥、中国广播电视社会组织联合会副会长李京盛、中国明史学会副会长张金奎等多位行业、历史领域专家代表出席此次会议。该剧改编自莲蓬竹衣的小说《六朝纪事》,讲述了明朝初年,国家开创盛世,孙若微历经五帝六朝,以自己的气度和智慧,数度救大明王朝于危难,在历史洪流中,孤身一人,溯流而上,见证一个伟大时代诞生的故事。研讨会上,与会专家围绕该剧创作背景、叙事手法、文化内涵等进行研讨,为历史剧创作如何平衡好历史真实与艺术逻辑建言献策。

转向更为开阔的历史地带。与会专家谈到,过去古装剧扎堆选材清朝拍摄,“清宫热”不断消费着观众的好奇,《大明风华》以明朝为叙事背景,

从而向更为开阔的历史地带掘进。该剧讲述了朝廷与后宫的故事,但却巧妙规避了“权谋”和“争宠”等过去古装历史题材在审美开掘方面的不利因素:朝廷之上,5个皇帝的历史大事件基本遵循了证据表达;后宫之内,姊妹或是嫔妃之间的矛盾规避了争宠陷害的俗套,而定位于家国层面的矛盾,这是该剧在历史题材价值提升方面的一个重要着力点。“庄谐杂糅”贯穿全剧。有专家认为,该剧将历史叙述的庄严肃肃同一个体想象的戏谑轻快相交融,比如对皇太子与靖难遗孤孙若微之间关系的描写,既保有庄正的总体基调,又在细节处理方面多了俏皮轻快,从而有效激发当代观众的观剧兴趣,也有专家用“庙堂的庄严”和“叙事的接地气”概括该剧特点,并对该剧努力提供对当下有益价值的做法给予肯定,作品展现了封建皇权专制的弊病,以

史为鉴,可以知兴替,以人为鉴,可以明得失。

大笔墨写人性、写情感、写命运、写内心。有专家谈到,该剧在深层次讲述了如何与自己讲和。比如朱棣篡权后内心备受煎熬,朱棣临终前叮嘱太子孙上绝不要再沾上朱家人的血,这是朱棣同自己内心的讲和;再如作为靖难遗孤的孙若微不再记恨靖难,也是同自己内心的讲和。也有专家认为,该剧在人性开掘层面进一步强化了斗与合的概念,主创始终秉持历史唯物主义、将斗转化为合。

与会专家建议,该剧既然是一部全景式的历史题材剧,若能着更多笔墨在明朝时期的百姓身上将更好,此外,多位专家谈到对谦形象的塑造与历史形象出入较大,该剧在熟悉形象的陌生化和受人认可两方面还需做好平衡。(许莹)

律政剧《精英律师》将现实问题艺术显影

由陈彤编剧、刘进执导,靳东领衔主演的都市律政剧《精英律师》以律师的视角展开,表达了“有担当有责任感”的“精英精神”,全景展示了当代中国的文明生态以及日常百姓的烟火人间。1月7日下午,由编剧陈彤主创的电视剧《精英律师》研讨会暨发布会在京举行,多位专家学者围绕该剧剧作及影像表达展开讨论。

编剧陈彤将真实案件条件合于电视剧《精英律师》中,正如剧中罗槟秉承的宗旨“善律者不讼”一样,陈彤希望通过剧集传达的是“法律的功能不是为了挑起争端,而是要制止争端;不是要制造分歧,而是要阻止分歧;不是要混淆是非,而是要以公允的态

度、准确的措辞提供确切的事实”的深刻立意与现实温度。多位专家及业内人士也都对剧集的普法功能表示了肯定和赞赏。北京大学艺术学院教授陈旭光认为,剧作优点明显,编剧陈彤对原创的升级,打破了行业剧的原有桎梏。中国传媒大学学术期刊中心主任彭文祥认为,该剧既有律政类型的审美张力,也有现实生活的艺术显影,不仅有跌宕起伏的高能叙事,还有时尚超新的影像风格。

作为一部都市律政剧,电视剧《精英律师》为同题材电视剧创作带来启示。中央戏剧学院副教授倪骏认为,剧中很多故事源于生活又高于生活,不仅设计巧妙、金句频出,连人物的高光时刻都非常生动,比如戴曦背诵法律条文的场景令人印象深刻。尤为值得一提的是,该剧不仅在人物关系设定方面复杂多元且精细巧妙,还有现代女性的立体塑造。虎虎生风的戴曦,千娇百媚的栗娜,棱角分明的蓝红,她们都是独立女性,群芳各艳。中国电影评论学会常务副会长张卫在总结发言时提及,该剧在现实话题和社会痛点的选择上十分精心,对作品侵权、套路贷、老人赡养、离婚子女探视、职场潜规则等百姓普遍关注的问题作出了细致生动的表现,具有极强的典型性和普遍性。(晓璐)