



在现代舞界,沈伟出名很早,1994年就获得了国内编舞和表演的金奖,此后他远渡美国,2000年在纽约创办“沈伟舞蹈艺术团”,成为第一个跻身美国主流文化的华人现代舞团,并以《声希》《天梯》《地图》等作品引领国际当代艺术前沿。2008年沈伟应邀担任北京奥运会开幕式创意策划和《画卷》篇编导,8分钟的作品将中国山水画轴的古典意蕴融入舞台,抽象写意的肢体语言与视觉美感给全世界留下了深刻印象。20多年来,沈伟极具开创性的跨文化和跨媒介创作使他得到了国际艺术界的广泛关注,囊括了包括具有国际舞蹈界奥斯卡之称的“尼金斯基奖”(2004年)在内的众多国际奖项。如今,随着《声希》《春之祭》等陆续回国演出以及相关作品的艺术展示,沈伟以及他的艺术实践逐渐进入更多人的视野,而国际编舞家、画家、视觉艺术家的多重身份也让沈伟的作品在不同元素之间的对话中有了更多的艺术个性与文化印记。



《二进宫》

怎样可以达到自己做一个简单的动作好看,别人做就不好看

记者:通过正在热播的舞蹈竞技类节目《舞蹈风暴》并借助您在节目中独到、精准的点评,更多的人认识了您,也感知到了您的舞蹈理念。过去,您的表达都在幕后、舞台、作品里,如今直接面对电视观众,不知您是如何看待这次身份的转换的?如何看待电视媒体与舞蹈艺术的结合?

沈伟:电视、网络媒体的受众很大,媒体就是传达信息的工具,而传达什么都是可以调整的。过去我们对电视的理解就是娱乐,但是随着社会的发展进步,我们不仅要给予观众娱乐的东西,更要给他们知识性的、智慧性的、有价值的内容。这次担任《舞蹈风暴》的评委,我也是琢磨了很久,但最后还是来了,就是想把我对于舞蹈发展与创造的一些经验及理念传达出去。让大众看到不只是流行舞能被大家所接受,现代舞、芭蕾舞、古典舞、民间舞等同样可以被大家接受,关键是怎么呈现与传达。有时候不能让观众想“吃”什么就给他们什么,要在他们想“吃”的同时,给予他们更健康的東西。这次的《舞蹈风暴》开始筹划时我们就强调了专业性和教育性,在这样的前提下我才答应参与的。我想在节目中给予更多人专业知识层面的分享和引领,希望通过这样有传播力的媒体让大家认识舞蹈的艺术魅力,提高艺术修养和整体素质。

记者:在评点的过程中,您是如何权衡技术、技巧与艺术之间的关系?

沈伟:一个好的舞者需要很好的专业技术,但技巧并不等于技术。不一定能做高难度技巧就证明技术好,或者就是好演员。舞蹈里面有很大成就是动作本身的运动质感,比如如何掌握动作的时间、空间、力量与质感的关系,以及动作与其感受及内心体验的关系。有时候也可以加上作品发展中必要的技巧呈现。好的舞蹈能够在各方面实现一种恰当的把握与平衡,进而上升至更高的艺术层面。换句话说舞蹈不同于艺术体操和杂技,更不是参加一种“技巧队”的表演。虽然我个人很喜欢体操、技巧和杂技,但看舞蹈是不一样的。真正的好演员是知道要怎么去“跳”舞。当然,好舞者也需要通过运用技巧去完成某些情感的表达,但是好舞者同样是可以让观众感受到即使没有用高难度技巧只靠舞蹈动作本身也可以打动人心。也不能太靠演技去打动人,除非你的风格是舞蹈剧场与戏剧的融合。不是什么舞蹈都要用到夸张的脸部表情,很多感受是可以通过舞蹈动作表现出来的。好的舞者应该可以把舞蹈的恰当平衡和呈现。艺术家可以实现自己做一个简单的动作好看,别人做就不好看。

记者:您对于年轻舞蹈演员的评价标准是非常严格的,对于他们目前的艺术状态和未来发展,您有什么建议吗?

沈伟:我这次看到很多演员的条件和能力都很好,演员运动方式的程式化和单一性也有了进步。也看到了当今中国好演员的未来发展和需要好导师进一步的训练、好编导给予更高指导的好作品。这就涉及中国艺术发展面临的现实问题:是向娱乐性看齐还是向高质量的审美和文化精品提升发展,也就是说让他们吃汉堡包,还是更健康的食品的问题。我参加这个节目,就是希望通过专业人士的参与和介入,为舞蹈注入更多艺术内涵,艺术创造不能有太多蹦迪的躁动状态,还是需要安静和思考,以及向更文明智慧的艺术发展的状态。我希望通过自己的努力慢慢让他们接受这些讯息。

做个追求纯粹艺术的人

记者:对于中国观众而言,2012年《春之祭》《天梯》和2014年《声希》等剧目的陆续回国演出,给予了他们极大的审美满足和精神蕴藉。特别是《声希》,已经成为不少观众难以释怀的艺术记忆。这部作品完成的时候,您才31岁。

沈伟:广州5年现代舞的经历和编排的作品,为我此后创作打下了一个很好的基础。从1989年加入中国首个现代舞培训项目广东现代舞班到1991年广东现代舞团的成立,作为中国第一个现代舞团创始成员之一,这期间,我为舞团创作的作品有《还是孩子》《夸父追日》《不眠之夜》《小心》《补色关系》《南乡子》等,《不眠之夜》于1994年获得了中国首届现代舞大赛编舞和表演两项金奖。那时,我的现代舞基本技术已经非常好了,作品也积累了不少,但是没有找到属于自己文化与灵魂的东西,仅仅是把结构、编排、技术上的问题解决了,没有解决我自己的艺术观念,创造真正属于自己的艺术语言,只能算是学校里的好学生。1995年1月获得全额奖学金去了纽约,经过在纽约5年的实践,认识到要真实的

沈伟:艺术创造不能太多蹦迪的状态

■本报记者 徐健



《春之祭》



《声希》



《地图》

表达自己的感觉就要去创造自己的艺术。也许是因为有了对比。出国前,对于西方的艺术我接触到的资料都是最好的大师们的,我的素描也是从达·芬奇、米开朗琪罗的素描样本里学到的;来到美国后,我看到的東西很不一样,其实并不都是好的作品,其中也有很多不好的。我当时有点失望,但又不想随波逐流,于是就在思考自己的存在价值,创造和发展自己认为最好的艺术语言和方向。在经历了一段孤独的探索、充分吸收各种艺术形式优长之后,我解决了自己是谁的问题,并从世界观、艺术观层面及技术表达方式等开始建立起了自己的艺术体系和理论。《声希》的一炮走红,不完全是因为内容的东西,而是你用什么艺术语言和怎么去呈现。实际上,《声希》之前还有很多小的好作品也演出了,只是没有那么成熟,更多是在不停地实验。

记者:在当代艺术领域,有没有对您影响比较大的人?

沈伟:我只能说一个时期有一个时期给我带来启发的人,但并没有某一个人给我带来最为全面的影响。比如,最早期我看冷抽象画就觉得没什么意思,有一次无意中看到马克·罗斯科画的一片红红的颜色有似太阳一般的触动,从这里面感受到了很多意象和抽象的空间。我的接收器总是打开的,眼睛和听觉也很敏锐,总是能发现一些有意思的东西,从中找到感官的认同点。在舞蹈和绘画上,我来到纽约第3年后,就刻意逃避任何一种影响源,专心于发展属于我自己的艺术语言和运动语汇,在吸收众多表现手法的基础上,在2000年开始建立自己的“自然身体发展法”艺术体系。以前我特别讨厌历史,现在特别喜欢历史和地理。喜欢从人类和世界的发展角度看一切东西,这个世界有什么会这样?精神在人类发展中起了什么样的作用?从历史的视角看人性、世界,这是我这些年来一直想探讨和力图表现的。知识储备越多,认识观察问题的视角就不一样了。我很多作品的背后其实都是在谈人的发展、人与社会及大自然的关系问题。这些从《声

希》里是第一次感受到的,这部作品探讨的东西早已不是过去愤青时和个人情感问题,而是有了更广、更深及历史性的思考。

记者:您是一个生活和艺术上特别追求纯粹的人吗?

沈伟:这可能是我在信念和价值判断上起到了些作用吧。现在的很多环境里做到纯粹很不容易,因为有怎样生存的问题,但我相信,纯粹的艺术有非常强大的感染力也有能真实打动人心的魅力。为了纯粹地做艺术,20多年来我有时候也要靠画画去养舞蹈。曾经也申请了美国的国家艺术基金,但它们提供的资助不多,连办公室的租金都不够交。在专注追求纯粹艺术的状态下,我对物质需求就很低。我也认为一个艺术家的不纯粹是直接可以在他的作品中被看到的。

中国戏曲是我艺术追求很重要的一个支点

记者:您出生在一个戏曲世家,小时候学习戏曲的经历对您此后的创作带来了怎样的影响?

沈伟:很多人知道我已经离开了戏曲,但戏曲是我一辈子发展很重要的一个支点。我的家庭是戏曲世家,我爸爸从小学戏曲,科班从9岁开始,后来在导演上也很有成绩,也精研书法,我四五岁就跟着写毛笔字、画画,6岁上台,9岁学湘剧。我是“文革”以后的第一批湘剧学员,演了很多代表性的传统剧目。13岁的时候,我把一套戏曲的“扇子功”自己找了一个记录方法,这套戏曲的动作编排非常好,我怕忘了,就想办法用自己的方式把它们画了下来,后来联想到对我戏曲动作的理解和风格的把握,其实在很小的时候就对这个方面有很大的兴趣了。加上自己爱画国画,这样东方审美的东西也就在这个时候奠定了基础。后来,我又学油画、舞蹈等。1984年后学西方油画的时候开始只画戏曲人物,也尝试把文艺复兴的风格包容了进去,后来一步一步进入印象派时期和现代绘画。记得学习莫迪里阿尼

的人物画时的感觉很像京剧里面青衣的感觉,具有柔美、弱不禁风的状态,我就画了这样的一些与此相关的戏曲青衣的作品。这么多年来,我始终在探索戏曲未来会怎么样,怎么样可以保留一些非常珍贵的文化,让更多人去了解、发展它。

记者:《声希》《春之祭》等作品中身体的表达或者说演员的训练方式中有没有戏曲的因素?

沈伟:《声希》和《春之祭》虽然是现代舞,也是全世界认同的一个舞种,同时也是国际非常认可的作品,但是我运用了很多戏曲舞蹈运动方式,也把中国文化里很多特质的内容包括审美意识放了进去。虽然作品呈现的样式很现代,但是我的审美意识很多是从中国传统戏曲中提炼出来的。包括最开始,我要求所有的舞者每天都要走圆场,我喜欢的不是圆场,而是其在戏曲中的意义。当我在思考当代艺术动作方式的时候,我觉得圆场运动力很有意思,因为可以让上半身不动,只是脚在动,让你看不到重心的移动,一种具有特别的运动方式和给感官一种特别的感受,我由此开始训练演员,告诉他们不是要去演一个戏曲,而是希望他们掌握这种运动的方式,这是戏曲很有魅力的形式感,这种形式感是通过很多年的文化传承滋养出来的内在的感觉。在造型上,戏曲打粉底的方式也影响了我对视觉化妆的认识。记得我第一次用白底做化妆的时候,外国人说这是日本的能剧风格。我没有看过能剧,但是我知道戏曲化妆常用白底。实际上日本很早就把他们的文化带到国外,西方世界对东方的认识很多都是从日本得来的,其实中国戏曲早就有了,只是他们很少能够了解到真正的中国文化。我的作品《春之祭》是一个非常抽象的作品,作品中也运用了不少中国戏曲元素,包括发展过的云手、小五花、圆场以及戏曲的运动力等。中国戏曲的运动方式非常有魅力,如何把它展示到当代国际的平台上,这也是我所尝试的。

记者:2005年的《二进宫》应该说是您将戏曲与舞蹈、绘画等各种艺术形式交融在一起所进行的重要探索。您是如何在这样的探索中让西方观众走进中国戏曲的?

沈伟:2005年林肯艺术中心艺术节,纽约歌剧院、美国国际舞蹈节一起委约我创作作品。当时我表示想做京剧《二进宫》,觉得京剧有很多内容可以挖掘出来。此作品我做了很多新尝试。因为我太喜欢戏曲了,我把这部作品叫作“现代京剧舞蹈剧场”。剧中我一个西方乐器都没有用,全部用中国的戏曲和民乐乐器,我是在挑战如何让传统戏曲与现代文化沟通,特别是在西方观众与戏曲表演的沟通点不一样的情况下,如何与他们交流。为了让观众了解戏曲音乐的质感是什么,我结合舞蹈的运动方式,用中国戏曲和古典舞,还有现代舞的构成方式,让大家了解中国的音乐、中国的韵律、中国戏曲的味儿,让外国观众通过这个味儿对中国戏曲产生兴趣。我在纽约用了3年时间打造这部作品,期间外国的舞蹈演员都要学戏曲身韵、身段。演出中,我自己承担了一段长水袖的表演。我小时候学过戏曲,演出中我把《探皇陵》的情感用长水袖形式表现了出来。我的观众99%是外国人,我没有用现代舞的运动力,用的全部是戏曲的运动力,用我小时候学的长水袖去展示故事的情节,目的就是让戏曲与现代舞相结合的表现形式感染观众。这部作品已经把戏曲和古典舞发展到另外的一个状态,但是灵魂还是戏曲的运动力和感受。

记者:您所说的中国戏曲里的味儿是什么?

沈伟:京剧韵味里那个味儿是什么,我们可以从它的运动方式、节奏感、动作中展现出来。我要解决的主要问题是感官的认同,只有认同了以后,你才会爱它,如果你对戏曲连感官上都不认识,都不知道什么是戏曲味儿,你怎么会喜欢戏曲呢?我尝试从身体动感上先带人戏味儿,然后慢慢发展。在服装上,我也进行了新的尝试。我要走回到宋代的审美意识中,在色彩上用宋画风格及颜色的搭配,使舞台呈现很像宋代的古画。

戏曲的未来在哪里?跟世界文化的关系是怎么回事?不是因为外国人不喜欢戏曲,而是感官的认识就无法沟通,你说的味儿,他就觉得挤,就觉得吵。但是你要培养、要沟通,等他感官认同了他才会热爱。所以关键在形式上的认同。20多年前,我去纽约的时候,听西方的歌剧第一幕我就会睡着,就是感官没有认同,等到认同了以后就特别喜爱,不会觉得听不懂。这还是审美意识沟通的问题。我在创作《二进宫》时,戏曲的运动力不能改,音乐唱腔和乐队的戏曲味儿绝对不能

改,那是戏曲的灵魂。但可以改变声音的亮度和配器,为了把《二进宫》剧情交代清楚,从《大保国》开始减弱用道白交代,用舞蹈、音乐、动作形式来让观众了解《探皇陵》。用动作对音乐与节奏的演示进入《二进宫》。我做了一些尝试,但不等于我的尝试都是正确的。我的目的是要把戏曲的精髓留下来,而不是改变。这部作品可以让没有接触过戏曲的人喜欢上戏曲。

记者:通过对戏曲味儿的捕捉,您实际上解决的是戏曲如何面对不同地域、文化的观众问题。

沈伟:把什么样的种子给观众非常重要。就像第一次吃巧克力感觉是苦的,第二次、第三次吃就觉得适应了,甚至还觉得不错,以至上瘾了。有时候,我看到符号化的东西很烦,因为它们不是真的,没有体现出自身的味儿。2800座的纽约歌剧院过去都演西方歌剧,没有演出过戏曲。但我把最纯的味道带给了座无虚席的观众。不是因为戏曲不好听,关键是怎么做。我表现的戏曲味儿都是很浓很纯的,关键看你沟通的方向和方式。

要把观众培养成不同感官的接收器

记者:如何看待传统艺术在当下的境遇?您在戏曲方面的实践最终的出发点是什么?

沈伟:全世界的艺术都面临时代变迁的问题。比如,西方的歌剧。过去很多大型的歌剧院一年要做十几部歌剧,现在减到4个,有些一年只做两个剧目,舞蹈、音乐、绘画等等也都存在这种问题。我们看到,像芭蕾舞、现代舞等现代艺术都在努力寻找未来的方向,但是对于文化根基很深的艺术,比如戏曲,改变甚至转型的难度就更大,因为它积淀的东西太深太稳固了,如果突然从这个方向转到另外的方向,从形式上就很麻烦。比如,唱腔的方式。我在《二进宫》中面临的一个大问题就是演员的演唱。京剧女生的声音很好听,但我跟外国人谈,他们就觉得女演员的小嗓子听起来不太舒服,觉得很放松。我从听歌剧的过程中受到启发,为什么观众喜欢听歌剧演员的唱,就是他们唱起来很放松,同时也很感人。这跟戏曲的演唱方式是完全不同的。我希望在演员发声方法上去平衡韵味,就是让戏曲演员的声音听起来也比较松弛舒服同时不减韵味。

记者:进行这些崭新的尝试,有没有担心遇到阻力和非议呢?

沈伟:这样的尝试不是谁对谁错的问题,而是关乎时代和观众的认同点,人家如果先形式上接受你,内容的改变才能慢慢接受;如果一开始内容改了,但表现形式上还是无法被时代接受的话,那你的内容还是不能传递出来。我的目的不是要改变戏曲的形式,而是要改变戏曲与观众的沟通方法,不是要通俗化而是要保持戏曲最重要的灵魂和艺术价值。当然需要很有品位又懂戏曲又不断试验的艺术家来与这样快速发展的时代接轨。我们都需要在试验的过程中吸收好的形式和表现方式。比如,由于时代的发展现在戏曲舞台上用扩音器演唱,但戏曲的原本形式要大声和响亮的乐队,扩音器的参入我们的耳朵就受不了。当然有时候演出需要一种民间热闹的气氛,这就面临如何取舍的问题了。

记者:如此看来,您在艺术上还是特别敏感和挑剔的。

沈伟:我是很挑剔的,我的眼睛很敏锐。除了基本的问题如舞台上光太亮,声音太大,还有更重要的艺术性和品味是很难过我这关的。希望现在太亮太声这样赶跑观众的问题能有所改善。我是知道人的自然感受的。

在我的眼中没有东西方观众的差别。你要把观众培养成不同感官的接收器。我喜欢喝茶,也喜欢喝咖啡,比如出于这两种味道的基础上,我要做一种饮料,就有两种饮料的感官接收器在里面。今天我们要解决的最大问题是,帮助年轻人和外国人去接受戏曲。他们很多没有这个频率,我们要打开的就是这个频率。我是学戏曲的,对戏曲的精髓很了解,一直在听和学习,但是很可惜有些人接受不了,就是因为没有这个接收器。在我的《二进宫》里我让舞蹈演员把这个味儿展现出来,把这个味儿调大了,把戏曲的精髓放大了,年轻人和不理解戏曲的外国人就跟着你享受这个味了。

