

巴兰钦和他的芭蕾帝国： 在20世纪单枪匹马捍卫古典芭蕾传统

■本报记者 柳青

纽约城市芭蕾舞团和美国芭蕾舞剧院、旧金山芭蕾舞团被公认为是北美地区芭蕾舞团的三驾马车。其中，纽约城市芭蕾舞团是“美国芭蕾之父”巴兰钦亲手缔造的传奇。今秋，创团70周年的纽约城市芭蕾舞团首次来到中国内地，作为第二届中国上海国际艺术节的参演剧目亮相上海大剧院，引发城中热议。

在这支芭蕾舞队亮相之际，我们回望上世纪初至中叶的一段简史，看巴兰钦如何在逆境和质疑声中创造了美国芭蕾。

马林斯基剧院的丘比特

巴兰钦十岁考入俄罗斯帝国芭蕾舞学校，第二年开始有机会在马林斯基剧院的芭蕾舞演出中跑龙套。在少年时期，他跑龙套跳遍了彼季帕编排的作品。他的第一场龙套是《睡美人》，在最后一幕演一个丘比特，这部作品让11岁的男孩领略了芭蕾舞台上的奇幻魔法，成为他一生的挚爱。《法老的女儿》《雷蒙达》《堂吉珂德》《帕基塔》《埃斯梅拉达》《海盗》《天鹅湖》和《胡桃夹子》，他都跳过。他演得最成功的角色是《胡桃夹子》里的丑角，因为“与众不同的速度和音乐感”。

彼季帕的作品渗透了巴兰钦的学生时代，成为他的身体记忆。若干年后，在巴兰钦成为编舞大师的道路上，彼季帕的影响最大。巴兰钦的创作理念越过福金和20世纪初的诸多流派，直接彼季帕，他追求古典芭蕾中真诚的欢乐气氛，要求舞蹈演员姿态优美典雅，并且，他坚信芭蕾是使人欢娱的手段而非为了传递思想。巴兰钦把彼季帕的创作观念用20世纪中叶的现代风格表现出来。

1924年的夏天，巴兰钦和几个年轻舞者趁赴魏玛德国演出的机会，决定留在欧洲。四个年轻人租了草台班子，带着低劣的自制演出服，开始沿莱茵河畔的城镇卖艺。接连承受了在柏林和伦敦的惨败后，佳吉列夫找到了他们。

在塞纳河边的一个沙龙里，巴兰钦第一次见到佳吉列夫。因为福金、马辛、尼金斯基和尼金斯卡的相继离开，找到巴兰钦的时候，佳吉列夫正急需一个驻团编舞。而巴兰钦向对方保证，他能用很快的速度创作歌剧芭蕾。

于是，20岁的巴兰钦成了当时世界上最负盛名的芭蕾舞团的艺术总监。

在爵士音乐的全盛时期，巴兰钦回到了古典主义

从1925年到1929年，巴兰钦为佳吉列夫工作了五年，他感激佳吉列夫磨练他，给他机会，让他从一个不够出挑的舞者成长为创造力极强的艺术家。他们的合作因佳吉列夫的猝死而中止。

这一时期，巴兰钦最重要的作品是《阿波罗》。佳吉列夫的牵线搭桥让巴兰钦和斯特拉文斯基发生交集，这件事很大程度上决定了巴兰钦后半生的创作方向。1928年，两人合作《阿波罗》，巴兰钦在斯特拉文斯基的音乐中，找到了摆脱时代杂音的出路。晚年的巴兰钦对他的传记作者说出：“《阿波罗》是我一生的转折点。”

《阿波罗》的剧情简单，阿波罗诞生了，发现了自己的创作才能，他造就了三个艺术之神。在这里，舞蹈的主题是“创造”，围绕着阿波罗的创造力展开，如高山流水一泻而下，充满活力。排演《阿波罗》的过程中，巴兰钦明确了其余创作的基调——回归古典主义，确切说，他在爵士音乐的全盛时期，开辟了新古典主义的路径，继承了古典主义的清澈庄严，以静谧的力量挑战同时代的超现实主义芭蕾舞。

《阿波罗》被公认“20世纪最重要的舞蹈作品”，是因为巴兰钦从古典芭蕾的资源中发掘了非凡的表现手法。他只用了四个演员，调度了古典芭蕾丰富的表现手法，创造出永恒的印象；“创造”的激情是伟大的，“创造”本身是一种至高无上的美。巴兰钦以舞蹈演员的身体为媒材，让人们领会“智慧”的感官之美，肉身的力量和优美唤起持久的热情、愉悦和勇气。

斯特拉文斯基的音乐促成巴兰钦在技巧和美学层面的革新。巴兰钦在研究《阿波罗》乐谱时，强烈感受到油画色彩的魅力。他开始意识到，舞步和音乐的音符以及油画中的色彩是同质的，它们的美，植根于组合中的规律。从那以后，他所有的创作都是基于这一信念。

去纽约，做芭蕾世界的牛仔

巴兰钦安稳的创作和生活因为佳吉列夫的离世而中断，失去了佳吉列夫的蒙地卡罗芭蕾舞团很快垮台，巴兰钦不得不经历长达四年的流浪，陷入混



1948年秋天，纽约城市芭蕾舞团诞生。初创时期的舞团被当作特立独行的异端，头一年总共演出才24场。为缓解捉襟见肘的财务困境，巴兰钦连续推出了《火鸟》《胡桃夹子》和《天鹅湖》。这些剧目稳稳地抓住了大众，巴兰钦和城市芭蕾舞团的影响力逐渐被确定。在《胡桃夹子》首演前一周，他的肖像登上了《时代》杂志封面。1964年，舞团撤离西55街的简陋剧场，迁址林肯中心。至此，巴兰钦的芭蕾帝国崛起了

▲《胡桃夹子》剧照。
▲纽约城市芭蕾舞团宣
传照。
(均纽约城市芭蕾舞
团供图)

快评

东西文化对话中 身体表达的一次有益尝试

——中国舞剧《春之祭》观感

蓝凡

杨丽萍舞剧《春之祭》10月19日晚在上海国际舞蹈中心上演了，拉开了其在第二届中国上海国际艺术节期间表演的帷幕。

将一个在西方已经成为经典的现代主义舞剧《春之祭》，运用中国的理念和语言来加以表达，并造成对话，这种异质文化的碰撞与纠缠，存在着很大的困难，但也会给作品自身带来天然的视听张力和冲击力。

从“神”降为“人”，又从“人”升为“神”，这是人作为地球主宰物种的一种终极本性——作为人，一切的物质全部生存在精神之上，人类为自己立“法”，就是为自己立“心”，也是为自己立“神”。这是中国藏文化的精髓和核心，也是中华文化的精髓和核心。在这种层面上，展开与反映俄罗斯原始民族祭祀仪式舞剧《春之祭》的对话，是非常有意思的。西方式的祭献“少女”仪式，与东方式的祭献“心神”仪式，在这里殊途同归而达到了高度的统一。

为了展开这种虔诚的叙事，中国舞剧《春之祭》在叙事结构上作了大尺度的时空交叉剪裁，在肢体语言上作了大寓意的形态重叠处理，在舞台表演上作了大原本的技巧简约展开。

在这里，一切“实在”的空间不仅时间化了，而且呈现了大尺度的交叉——前后，左右，上下，甚至天外，天上的神佛，地上的喇嘛，凡间的众生，在极其单纯化（而不是简约化）的叙事中，舞动、嘶叫、奔跑，这一切又都“沉浮”在六字真言的符号中，人在真言中，神也在真言中，最后人神都“献祭”在真言中。这其中，大寓意的肢体运动，给了这种虔诚的精神以极致的视听打动，藏舞、藏戏，以及原始性的

视听打动，藏舞、藏戏，以及原始性的甩发奔跑，将舞剧要表达的“献祭”之意，非常艺术性地捏合在了一起，有时甚至是无声胜有声，静就是动，躺就是站，舞剧就这样“舞”向了它的高潮。而舞台表演在技巧处理上的大原本简约，神佛的静坐和喇嘛平常的行走，都好似在舞台上“舞动”了起来。可见，高难度的技巧为简朴的动作所替代，但最终的美学效果却是一样的。在一个在沉稳中表达，一个在激越中表达，这正是中西两种文化的差异。惟其如此，在

中国舞剧《春之祭》中，舞蹈的形态与节奏，与何训田的音乐之间，有了一种“真言”般的默契——这已经不是一般的为舞蹈创作的舞剧音乐，而是“舞魂”与“音魂”的相融。舞蹈的动作为音乐的在外表现，音乐的旋律成为舞蹈的内在展现。这种整体的舞剧舞台处理，是极具震撼力的，它与斯特拉文斯基《春之祭》强悍、粗犷的形态和猛烈、紧张的节奏所激发的观众震惊和剧场骚动，有着异曲同工之妙。

这是一种全新的舞剧编创美学，也是一种全新的舞台表演美学。汉藏文化的差异，也就是汉藏身体文化的矛盾，在舞剧中，因了叙事结构的大尺度时空交叉剪裁，肢体语言的大寓意形态重叠处理和舞台表演的大原本技巧简约展开，肢体动作的矛盾得到了舒缓。这是汉藏文化和汉藏审美的非常有意义的一场融合。

不仅如此，藏传佛教中的六字真言诵咒“唵、嘛、呢、叭、咪、吽”，在众多的阐释中，有一种认为，按梵文原意，汉译是“神圣呵，红莲花上的宝珠，吉祥”之意。在中国舞剧《春之祭》中，这六字真言“塑形”成了无数的金字符号，被叶锦添“美术”为舞台的最基本装置，它是舞台故事展开的意境空间，也是舞剧“真言”满溢的意蕴空间，更是演员泄情表意的表演空间。

中国文化走出去的有效途径之一，就是有一个共同的叙事话题后，还要有一个非常为人喜爱的表现载体，一个能引发共同兴趣的审美对象——用中国的语言，当然包括身体语言来讲述，正是建立起了这样一种与西方讨论的人类的共同叙事话题。

藏文化是中华文化的一个有机组成部分。中国藏文化走向世界，让世界与中国之间有了一条“天路”的纽带。舞蹈美学的最高境界，在于肢体运动背后的审美叙事。舞台上的一切身体运动，并且是审美的身体运动，都是为了叙事目标的达成。

中国舞剧《春之祭》无疑是一次中国文化走出去的有益尝试，也是一次中国身体美学走向世界的有益实践。（作者系上海大学教授、舞蹈理论家）

“穿西装的俄狄浦斯”： 用当代视角进入古希腊

《俄狄浦斯》《厄勒克特拉》两部索福克勒斯作品艺术节“对谈”

■本报记者 童薇菁

古希腊的戏剧作品难懂吗？今年中国上海国际艺术节将同时亮相两部古希腊悲剧诗人索福克勒斯的戏剧作品。明、后两天，罗马尼亚锡比乌国家剧院《俄狄浦斯》将率先登台，作为本届艺术节“扶青计划”邀约剧目，锡比乌国家剧院带来的这部《俄狄浦斯》将以“西装革履”的现代面目演绎这个古老故事。

这是一部著名演员冯远征力推的作品，“如果我们用固定模式看俄狄浦斯的话，他的装扮就不是俄狄浦斯，他应该穿着古希腊的大袍，拿着拐杖。所以，实际上《俄狄浦斯》真正要传递给你的是什么，你在现场千万不要客观分析，你就去感受，感受到最后它给你的是什么，把你的痛苦引出来的，你会痛哭一场，把你的快乐引出来的，你就哈哈大笑。”

公元前420年，75岁的古希腊悲剧作家索福克勒斯写下《俄狄浦斯王》，该剧被视为古希腊最高的悲剧成就、悲剧的典范。索福克勒斯晚年又写下了被认为是最前著作的《俄狄浦斯在克洛诺斯》。2014年，罗马尼亚锡比乌国家剧院将这两部作品“合成”后改编成了话剧《俄狄浦斯》，并在著名的锡比乌戏剧节上演出，受到了广泛赞誉。

演出以《俄狄浦斯在克洛诺斯》开头为序幕，让受到命运捉弄的俄狄浦斯以在克洛诺斯的老年形象进入，出现在观众眼前的俄狄浦斯已是瞎眼、虚弱之态。将结局前置，倒叙进入《俄狄浦斯王》的

故事，可以看出，该剧力图塑造的，是作为普通人的俄狄浦斯，而非作为王的俄狄浦斯。两剧连缀，就是一次主人公的自我追寻之旅。导演和编剧是锡比乌戏剧节的总监西尔维乌·普卡莱特，他说：“俄狄浦斯是戏剧文学最美丽的文本之一。如前所述，多年以后，我回到了希腊悲剧中，这是一个再次实践我的欲望，以创造我长期以来没有工作过的相同的形象。”

这部《俄狄浦斯》的确已脱离了传统意义上的古希腊悲剧，抽象的隐喻、精简的布景，甚至被削弱的歌队都让观众几乎忘记这是2400多年前的故事。而演员极具张力的表演，更是将整部戏推向高潮。临近剧终的一段影像，将经典与当下直接打通，说明俄狄浦斯的悲剧，正在并且还将轮回上演。至于俄狄浦斯缘何一步步走向命运的深渊，正是《俄狄浦斯》留给观众的一道思考题。

《厄勒克特拉》也是索福克勒斯的经典剧作。在11月13日、14日，上海话剧艺术中心联合希腊导演米哈伊·马尔玛利诺斯首度呈现的这部名剧，也是今年上海最受关注的创新剧目之一。

米哈伊·马尔玛利诺斯出生于雅典，曾学习生物学、表演和戏剧导演。2016年他被法国文化部提名“艺术与文学勋章”。米哈伊·马尔玛利诺斯的戏剧创作一直坚持以下两条艺术原则：一是戏剧是关于人类谦卑历史的艺术；二是一旦备受关注，日常生活中没有一瞬间不是戏剧。他带来的《厄勒克特拉》“新论”同样值得期待。



罗马尼亚锡比乌国家剧院版《俄狄浦斯》呈现的当代气质。（艺术节供图）