

# “繁花热”后说“花瓣”

潘凯雄

## 观点提要

当一部作品在整体艺术表现上达到了相当高度时,构成一部成功作品最基本的若干要素,都会不动声色地蕴含其中,在这里,“整体性”无疑是极为重要的关键词。这一点对提升文艺创作的整体品质更具有普遍性的启示意义。

电视剧《繁花》的收视余热波漾,对它的主流评价似乎已然定型:“用拍电影的方法拍摄而成的电视剧精品”“历时三年打磨而成的电视剧精品”……但究其原因,则似乎还不那么统一。

有人说:底本好。电视剧之底本——金宇澄的长篇小说《繁花》当年是第一“五个一工程”奖和“茅盾文学奖”的双奖获得者。

也有人说,不亦然。一方面,过往依据获得“五个一”和“茅奖”作品改编的电视剧并不少,如《平凡的世界》《人世间》等反响虽也不弱,但引发反响的触点却不尽相同,而更多依据获长篇小说大奖改编而成的电视剧反响则并不那么热烈;另一方面,倒是有一些播出后反响丝毫不亚于《繁花》的电视剧并非由获“五个一”或“茅奖”作品改编而来,比如去年同样收获极高收视率和极大好评的长篇电视连续剧《狂飙》《三体》和《漫长的季节》等。

上述两说似各有其理、各有其据,但后者似乎更在理、更有据。尽管电视剧可以由某某名作改编而来,尽管对原著的忠诚度有高低,但一经改编就是另一种独立的艺术存在,具体到《繁花》而言,有论者更是明确断言:此《繁花》已非彼《繁花》。

我也更认同后者。因此,讨论电视剧《繁花》成功的缘由,与原著作的比较固然是一个视角,但更重要的则还应该立足电视剧本身,如何“改”?“改”得如何只是探讨研究这部电视剧的一个视角,而且进行这种比较的重点更不是为了在两者间比长短排座次,而是为了深入探讨两种艺术门类各自的特性以及由此

可能总结出的一些通用的艺术规律。

正是基于这样的理解,在电视剧《繁花》热度尚未完全退去但对其评价研究又趋于理性之际,冷静地分析一下组成王氏电视剧版《繁花》与原作金氏版小说《繁花》的若干主要“花瓣”又是什么或许不无意义。

从长篇小说到电视连续剧,对原作加以增减二法最为常见,在这个过程中,通常又是减法多于加法,电视剧《繁花》也不例外。做加法,通常只会加上若干或重要、或穿线的角色;而做减法,刀刀所向通常指向时间、人物与场景,电视剧《繁花》大抵也是如此。

先说时间。

电视剧《繁花》一刀削去原著中的20年晨光,牢牢聚焦的只是上世纪90年代初。这与小说《繁花》拉开来讲述上世纪60年代到90年代这30年间上海普通市民的生活故事几乎完全不同。原作如同“说书”般地诉说着阿宝、沪生、小毛三个童年好友在上世纪60至80年代上半叶这20年的上海记忆统统被略去,生意和炒股成了电视剧绝对的主体。电视剧版《繁花》的主体基本就是围绕着搭建两个主场景,上演两场商战大戏而展开。场景一是一见证了近百年中国风云变幻的和平饭店,二是作为上世纪90年代大上海繁华缩影的著名黄河路,这一旧一新两处场景的选择自有其深意。而在这里穿插上演着的两场商战大戏也各自登场:一是由阿宝“进化”而成的宝总作为民营服装业老板范总的经销商代理,将后者研发的“三羊牌”T恤衫成功地打入南京路商圈,使其成为与当时流行的法国T恤时尚



王氏版《繁花》中的人物就是以宝总和玲子、李李及汪小姐三个女性间的微妙关系为中心

品牌“梦特娇”分庭抗礼的国产名牌;二是在“摸着石头过河”中刚刚起步的中国证券市场上,宝总与南国投资强敌的那场资本对决。这新与旧的两个场景、“实”与“虚”的两场商战固然可以演绎出无数阐释,但有两个大字——时代——无论是隐是显,不仅挥之不去,而且还是左右着这两场大戏得以上演最重要的元素和最强劲的推手。在上世纪90年代上半叶那个特定的时代中,“改革开放”四个大字无疑是强劲的主旋律,总设计师小平同志也正是在这个时刻发出了“谁不改革谁下台”那振聋发聩的时代最强音。没有了这个特定的时代,就不可能有电视剧《繁花》的这两场大戏。

再说人物。

正是因为将时间浓缩到了上世纪90年代,电视剧对原作中的主要人物和故事必然要做出相应的减法与调整。原著中身为三大男主角中的沪生和小毛在电视剧中全然不见了踪影,只剩下了由阿宝变

成的宝总;至于其他更多人物不是音讯全无,就是电视剧中的匆匆过客。王氏版《繁花》中的人物就是以宝总和玲子、李李及汪小姐三个女性间的微妙关系为中心;而为了剧中金融、证券及商战等情节需要,又新创了“爷叔”这个曾经在老上海金融圈中有过商战经历的“老克勒”角儿,否则宝总的才能便没有了师承、没有了比较、更没有了创造;至于电视剧中成功塑造的另一位原作中没有的人物强总,则使得宝总和玲子及汪小姐间的关系多元起来,也为宝总设置了一个相匹配的竞争与比较之对手。对原作中人物的这一增删使得全剧情节既集中又丰满,各自的鲜明个性与彼此间的微妙关系形成了一种相互映衬相互烘托的整体格局。

最后再看整体故事。

经过对原作时间与人物的大加“砍伐”,电视剧《繁花》就演变成集中于上世纪90年代以上海黄河路为中心所辐射开去的人间烟火和激烈商战。有成功、有失

败;有聚合、有离散;有温情、有决绝……经过这样一番增删重组,电视剧版《繁花》的内容聚焦度更高、冲突更为集中,一句话也就是“戏”更足更集中。无论是时代还是人物亦或是戏份莫不如此,这当然更符合电视剧这一艺术样式的本质需求,再加上王家卫导演鲜明独特的导演风格,历时三年用拍电影方式对这部电视剧的精髓雕琢。尽管这是他执导的首部电视剧,但王氏一以贯之的叙事和画面的美学风格依然清晰可见,对光影的极致掌控和对画面的悉心追求,全剧始终被美轮美奂的王氏风格所笼罩,也终使得王《繁花》虽源于金《繁花》,但此《繁花》确非彼《繁花》,两者虽有切不断的关联但绝不是简单的依附与主次关系,它们既有关联又彼此独立:一个是长篇小说中的精品、一个是电视剧里的极品。

组成王氏版《繁花》与金氏版《繁花》的“花瓣”虽有同有异,有繁有简,但更多的则是组合方式的不同,导致这种不同

最根本的决定性要素则还在于“小说”与“电视剧”之别,各有其自身“质”的长与短,而在各自“质”的约定基本框架下,两者都达到了相当的艺术水准,因而才有了小说版《繁花》的大奖以及电视剧版《繁花》的高收视率。

如果说以上还只是从时空、人物、美学风范等维度来拆解分析王氏《繁花》得以成功的诸要素的话,那么其实也可以反过来讲,当一部作品在整体艺术表现上达到了相当高度时,构成一部成功作品最基本的若干要素,诸如时代、人物、结构、叙事等都会不动声色地蕴含其中,在这里,“整体性”无疑是极为重要的关键词。我以为这一点对提升文艺创作的整体品质更具有普遍性的启示意义。

长期以来,当然也是因为我们在创作中某些环节的不够鲜明不够突出,就总会听到相关方面某些单维度的强调,诸如时代、诸如时代新人等。于是在不少作品中,时代的特质固然鲜明直白了,在这个大背景下活动着的若干人物也出现了。尽管如此,但更多的感觉则还是皮相、生硬、苍白与表浅。细究缘由,还是因为这一切只是作者为响应某种号召急就而成生贴上去硬造出来,既没有足够真切的生活体验与感受,更缺乏艺术统筹表现的功夫与能力。相反,在一种综合统筹、整体讲究、发自内心的艺术创造中,时代、新人等这些基本要素虽一样都没少,但又是合符逻辑地蕴于其中,不动声色地呈现出来,如同电视剧《繁花》中的时代感压根就没有直陈,但在那些戏份、那些冲突背后,时代推手的巨大作用,谁又能没有强烈的感受而予以否定呢?

因此,在某种特定的条件下,强调文艺创作的某些单个要素不能说完全没有必要,但更应该重视的还是对表现对象的整体理解与对艺术表现总体规律的认识。但凡真正的、经得起时空考验的精品,诸如时代、新人等要素就一定就会蕴于其中且自然地流淌而出;只重一点不及其余,多半就只能是缺乏生命力和艺术感染力的应景之作。

这,或许也是电视剧《繁花》成功中又一朵暗藏的“花瓣”。

(作者为知名文艺评论家)

## 看台

当古老的千手观音、陶俑舞人和传世名画在当代的舞台上舞起来、活起来

# 舞千年：文物如何成就了爆款舞蹈作品

关樱丽

龙年央视春晚,以瓷器为题材的舞剧《唯我青白》选段《瓷影》亮相,令人惊艳。

近年来,舞蹈作品如《唐宫夜宴》《龙门石窟》《千手观音》,舞剧如《只此青绿》《五星出东方》等,频频出圈,盛誉海外,其背后贯穿着一条共同的创演思路,即文物“活化”。

这些舞蹈作品,运用科技创意与文化想象,通过舞者身体的形塑激活历史记忆,既成为让观众喜欢看、看得懂“历史导读”,又是以舞蹈艺术形式展示中华优秀传统文化精神标识与增强文化自信的有力行动。观众在观看过程中穿越千年,既感受到文物所属历史阶段的鲜活故事,又获得了审美享受。

## 从《丝路花雨》到《只此青绿》:文物“活化”的舞蹈创演历程

从舞蹈艺术创演实践来看,在1917年前后由梅兰芳表演的戏曲《天女散花》中,已经开始尝试将敦煌莫高窟中的飞天形象搬上舞台。1954年由戴爱莲创作的双人舞《飞天》,同样借用了香音女神飞天的形象。

1979年5月,《丝路花雨》首演,诞生了新兴舞种“敦煌舞”,敦煌舞的舞姿取材于莫高窟,通过石窟中大量的舞姿形象,创造性地将静态的壁画造型转化为动态的舞蹈语言。伴随着改革开放,这部舞剧犹如春雷乍响,让整个舞蹈界萌发新机,被舞蹈学者们称为“仿古乐舞大浪潮”的阶段也由此展开。中国各省市开始整理挖掘历史遗迹与文物,试图通过仿建古乐,让中国古代乐舞重新“复活”,代表作品有《敦煌彩塑》(1980)、《仿唐乐舞》(1982)、《编钟乐舞》(1983)等。

继《丝路花雨》首演之后,时任甘肃省艺术学校校长的高金荣,关注到敦煌舞创演的价值,她再次深入敦煌创作出《敦煌舞教程》,为敦煌舞人才的培养奠定了基础。1980年前后,长期钻研中国古代舞蹈史的孙颖,对重寻中国汉唐舞充满信



舞蹈《瓷影》

心,他在北京舞蹈学院任教期间创作了舞剧《铜雀伎》(1985)、《踏歌》(1997)、《楚腰》(1997)等舞蹈作品,提出了“汉唐舞”与“汉唐古典舞人才培养模式”,坚定要创建属于中国舞蹈的艺术体系。

满怀对民族舞蹈重建的自尊心,前辈们对古代乐舞不断地挖掘与整理,使文物不再作为创演素材,而是兼具了探索中国古代乐舞文化的新使命。敦煌舞、汉唐舞由此与戏曲舞蹈共同成为中国古典舞的三大流派。

21世纪初,中国现代舞、当代舞的发展启发了这一时期编导们的创作,以中央电视台春晚的《千手观音》(2005)、《飞天》(2008)为例,在舞台装置与身体表达上更加突出新颖与创新。伴随着“一带一路”发展的新机遇,现代舞剧《莲花》(2014)、芭蕾舞剧《敦煌》(2017),又为敦煌石窟艺术的舞蹈“活化”提供了不同舞种的演绎新形式。聚焦当下《唐宫夜宴》(2017)、《龙门石窟》(2021)、《只此青绿》(2021)、《散乐图》

(2023)等舞蹈作品,创演方式已打破了固有的模式,不再聚焦于“形”与“像”,而是在“情”“意”“境”中追寻。

## 从思想解放到舞台创造:文物“活化”的舞蹈创演方法

从《天女散花》至今的百年发展中,文物“活化”的舞蹈创演方法基本围绕着以下三个要素展开。

首先是思想的解放为编导打开了更加自由的创作空间。在创作过程中创造性转化的关键,是用舞蹈身体表现文物形象;而创新性发展的难点,是如何用舞蹈语言表达属于文物本身的文化传统与精神内涵。例如敦煌壁画中的伎乐天形象,如何突破人与“神”的藩篱,破壁而出?汉代织锦护臂“五星出东方利中国”如何演绎出古代各民族之间的交往与交融?传世名画《千里江山

图》如何通过舞蹈带领观众通达人类情感的深处?这就需要编导不断解放思想,不断学习,对中国传统文化进行更深层的研究与理解。

其次是以模仿文物的典型形象来实现文物“活化”。模仿论是许多艺术理论的出发点,《千手观音》的编导张继钢曾经在创作时多次赴云冈石窟、上下华严寺、太原崇善寺等洞窟庙宇观看壁画造像,并得到启发,舞蹈的开场造型就来源于佛教造像千手观音的典型形象;《唐宫夜宴》也是在参考了河南安阳张盛墓出土的隋代乐舞俑典型形象的基础上,吸收了大量隋唐时期乐舞考古发现,塑造出了带有强烈生活气息的唐代乐舞;而《只此青绿》中的舞蹈,除了舞蹈身体造型的模拟以外,还运用头饰的发髻、服饰的双袖等,给观众带来了山石、山的纹理、山间瀑布的形象。

第三个要素是借助文化想象,通过舞蹈语言让文物“活”起来。如何让静止的“千手观音”“陶俑舞人”“传世名

画”舞起来?需要借鉴中国舞蹈身法规律,以及古代历史文化的综合素养,通过编导的想象与创造力转化为舞台舞蹈。例如《丝路花雨》中的经验是运用中国古典戏曲舞蹈中“欲前先后,欲左先右”的动势规律,将戏曲舞蹈身体运动语言的逻辑,注入到敦煌壁画舞姿形象中,让静态的敦煌壁画造型“舞”起来;《五星出东方》从汉代织锦护臂展开历史爬梳与文化想象,再现出了西域多民族交往、交融的乐舞场面,舞段《灯舞》参考了今天西北少数民族民间舞蹈的“活态”遗存,用旋转、扭胯、S形曲线动作,表现出古代西域乐舞的婀娜,使得舞蹈创作既不扁平地依靠想象,又兼具丰富的“活态”依据,既不丧失传统,又保持一定的创新。

古代诗词与乐舞文献也启发着创作。唐代大量诗歌中均有对乐舞的描述,例如白居易《霓裳羽衣歌》、元稹《胡旋女》、刘禹锡《观柘枝舞》等,唐代乐舞广泛吸收了多民族乐舞文化,淬炼出技艺高超与博采众长的舞蹈名目。《霓裳羽衣歌》中的“飘旋转回雪惊鸿,嫣然纵逸游龙惊”,以“旋转”与“回雪轻”、“嫣然”与“游龙惊”的对比书写,描绘出古代乐舞“刚柔并济、形神兼备”的风格特点,这些特点在《唐宫夜宴》《飞天》等舞蹈作品中均有体现;再如《只此青绿》中舞者通过身体模拟出群山层峦叠嶂的视觉画面,恍惚间就有苏轼《题西林壁》“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”;陆游《游山西村》中“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”之感,舞台之上群舞“峰峦”被赋予了人格化的特征,相信在创作过程中,编导也是受到诗歌的感染,用群舞“活化”出《千里江山图》中山的灵性与生命力,透过舞蹈使得观众体会宋人在天人合一之境中,通达的人生感悟。

## 从再现到表现:文物“活化”的舞蹈创演嬗变与局限

随着时代的发展,文物“活化”的舞

蹈创演嬗变主要体现在身体语言、内容题材、表现形式三个层面。

身体语言方面,主要体现在从《天女散花》的戏曲动作表达,到《飞天》的舞蹈化语言,再到《丝路花雨》《踏歌》为代表的舞种语言,最后是以《只此青绿》《唐宫夜宴》为例的“去舞种化”的嬗变过程。内容与题材方面,早期内容多是以人表演“神”,例如舞者表现飞天形象;第二个阶段是通过“神”的形象来塑造人,如《丝路花雨》中的英娘形象等;第三个阶段是表演文物中的“世俗人像”,依据文物对古代世俗乐舞的想象而创作,如《踏歌》《唐宫夜宴》等;第四个阶段是以人表现“物”,例如《只此青绿》(表现古代绘画中的山)、《骏马图》(表现画家笔下的马)等。表现形式方面,一开始运用“长绸”表现飞天的形象,主要以抒情为主,通过独舞、双人舞等小节目形式呈现;从敦煌舞诞生之后,发展出相适应的舞蹈语言为叙事服务,有独舞、群舞、舞剧等多种表现形式;最后是以现代舞剧《莲花》、舞剧《只此青绿》为代表的重构形式阶段,编舞者力图超越固有的身体表达与角色限制,重视文物背后的历史、精神与情感,为当代人与历史之间建立超时空连接。

虽然作品形式与类型多样,但是也面临一定的挑战。主要体现在叙事模式的创作想象力不足等方面,基本上采用“博物馆奇妙夜”的叙事模式,即以“文物——复活——文物”的形式,使得很多作品只停留在“再现”阶段,而没能进入“表现”层面。同时对于古代不同时期的礼乐文化精神的体现不够,史学理论与舞蹈实践更加紧密地结合,在当下构建中国舞派时,从文物实例中探讨中国古代舞蹈的真实面貌如何?或能否透过舞蹈研究与艺术实践,挖掘各邻国与各民族之间早已有的“你中有我,我中有你”的艺术交流?这都应当成为当代舞蹈人不懈的追求与努力。

(作者为西北师范大学舞蹈学院副教授)