

赤子之心 时代之舞

——访著名舞蹈艺术家贾作光

本报记者 杨晓华

贾作光,生于1923年。著名舞蹈表演艺术家、编导家、理论家、教育家。中国文联荣誉委员,中国舞蹈家协会名誉主席,中国国际标准舞总会会长。中国“新舞蹈艺术”的开拓者之一,蒙古族舞蹈艺术的杰出代表。曾获文化部“表演艺术成就奖”、中国文联“特殊贡献奖”、中国文联和中国舞蹈家协会“终身成就奖”,2011年,荣获文化部“中华艺文奖·终身成就奖”。贾作光一生创作了《牧马舞》、《鄂尔多斯》、《盅碗舞》、《彩虹》、《海浪》、《希望在瞬间》等200余部舞蹈作品,其中多部作品饮誉大江南北,常演不衰。其热烈奔放、刚柔相济、灵活多变的舞蹈风格,自成一派,影响深远,成为新中国几代人心目中的永恒经典。

2013年暮春季节,本报记者在北京市贾作光先生工作室内对其进行了采访。

杨晓华:先生一生奉献给舞蹈事业。先生的舞蹈生涯既伴随着人生历程的艰难和进取,也是艺术境界的不断探索和升华。在您的艺术人生中,您如何感受这种阶段性的变化和飞跃?

贾作光:我小时候算是很有点艺术天分。当时家境富裕,逢年过节各种民间舞蹈、小戏纷纷来家里红火,有一种叫老删(东北的民间风情艺术)的,是男扮女装的老太太,边扭边唱,十分好看。我自己就写对联的大红纸染红脸蛋,用捞饭的箊篱罩在头顶,用线绳绑着红辣椒戴在耳朵上,摇着扇子,有模有样地演开了。我爷爷看着孙子聪明伶俐,心里只高兴。母亲倒是喜忧参半,说:三岁看大,将来别成了演小戏的,多磕碜。所以我最早并未敢想着去搞什么艺术。

随着日本人占领东北,我们成了亡国奴,我的家庭很快破落。穷困所迫,要图个营生。先是找了个雪花膏厂子,在零下30多度的天气中洗瓶子,觉得饥寒难耐,就又报名参加满洲映画协会(后来发展成长春电影制片厂)的演员招募。面试时,我表演了拿手好戏——捕蝴蝶。小时候经常在园子里捕蝴蝶玩,一只只抓住放到匣子里,一只只放出来,不断重复。没成想在这里派上用场。我个子不高,脚背平,腿也有点罗圈,不符合演员的标准,结果还是被取上了。本来是想当演员的,后来碰上亚洲现代舞大师石井漠,就学了舞蹈。

在日本人手下,我们演出的节目稍微有点讽刺或者批判性,就会遭到日本人的拘捕和体罚。为此我尝过日本人的“老虎凳”。这倒是促使我越来越为这种亡国奴的生活而深感屈辱。我后来知道,当初带着我们演出的年龄大的人中有些就是地下党员,我受到他们的影响,爱国主义的思想在萌芽、生长。当时演出的本子有《迷途》、《呐喊》、《迷途的羔羊》等等,都带着反抗情绪。到解放前夕我还在地下革命人士的帮助下,来到汪伪统治下的北平,和北大、辅仁大学喜欢艺术的学生组建了一个“作光艺术团”。我们在公园、广场做各种野台子演出,演出剧目有《苏武牧羊》、《国魂》、《少年旗

手》等,围绕抗日主题表现民族气节。反观这一时期的生活,我主要还是把舞蹈当作安身立命的手段,一种个人的职业和兴趣对待。随着新中国解放的不断逼近,我受到革命思想的影响越来越大,我的艺术观念也产生了飞跃。

杨晓华:我了解到,在这次飞跃中,吴晓邦先生对您产生了很大的影响。作为中国新舞蹈艺术的开拓者和奠基人,吴晓邦先生对新中国舞蹈事业影响巨大,对您更是钟爱有加,直到生命晚年,还亲自主持“贾作光艺术思想研讨会”。

贾作光:尽管我一直过着颠沛流离的生活,但追求进步的愿望十分强烈。上世纪40年代舞蹈艺术圈非常流行“南吴(晓邦)北戴(爱莲)”的说法,我就辗转到哈尔滨鲁迅艺术学校见面见吴晓邦,说我要成立“作光舞蹈团”。吴先生用浓郁的绍兴语调说:“依不要搞个人的舞蹈团,依要参加革命,要为工农兵服务。”他就带着我们一班人穿过封锁线来到刚刚解放的内蒙古自治区首府乌兰浩特。

我们一来就赶上第一个少数民族自治区成立的“五一”大会,自治区党委书记记乌兰夫宴请艺术家,一间破败的房子,四菜一汤。席间他想挽留吴先生留在内蒙文工团搞舞蹈,吴先生夫人正生着大病,就推辞了。乌兰夫就说“让这个小孩”留下,我就留下了。吴先生鼓励我说:“好好改造,在解放区你会大有作为,历史的书册上会留下你的名字。”吴先生把我带到内蒙,教育我留在内蒙“为生活而舞蹈”,不断激励和帮助我成为我喜爱的舞蹈家,没有吴老师就没有我的今天。吴先生不愧是“一代宗师,华夏舞魂”。

杨晓华:据说当初您融入草原生活还是费了一番周折。

贾作光:草原茫茫无际,马牛羊成群,风景的确壮美,但是我也感到孤独,更重要的是生活上的不适应。我头一次下乡,牧民盛上马奶酒欢迎我,我一喝就吐。一周没吃得下饭菜。舞蹈表演时,我自编了一个《牧马舞》,吸收了不少西班牙舞的动作,结果老百姓看得哈哈大笑,说是像跳大神。同志们批判我的小



贾作光先生在教授筷子舞 罗更前 摄

资产阶级情调。我就下定决心扎根草原,和牧民们打成一片。

蒙古过去被称为歌的海洋,我通过自己的感受和观察把牧民生活的特定情境和典型动作抽象成舞蹈语汇,创作了大量草原舞蹈如《马刀舞》、《鄂尔多斯》、《牧马舞》、《雁舞》等,后来都成为国家舞台上久演不衰的节目,蒙古也成了歌舞的海洋。蒙语中原来是没有“舞蹈”这个词的,因为我的这些舞蹈,蒙语才发展出了“舞蹈”的概念。所以,我的名字和舞蹈这时候就被草原的人们熟知。因为当时内蒙文工团是全国第一个民族舞蹈团,我们编创的很多节目都被其他省份学习和模仿,对全国影响巨大。后来人们称我是“草原舞神”,说我是民族舞蹈的引领者什么的,可能我是有些贡献,但是我自己知道,路是人走出来的,没有正确的人生观,没有正确的方向,没有党的培养和百姓的哺育,我不可能取得那样的成就。单靠一个人怎么可能获得那样的发展呢?

杨晓华:您对中国民族舞蹈的贡献,不仅限于蒙古族,还有鄂伦春族、达斡尔族、傣族等。改革开放后,您奔走大江南北,一边采风创作,一边为基层群众编排舞蹈,推出了大量优秀作品。您的舞蹈既有自己的鲜明风格,又富于变化,有论者称其为“贾派艺术”。您如何理解自己舞蹈创作的基本原则和方法?

贾作光:舞蹈艺术必须是完美的形式和正确的思想内容的高度统一。我提炼的一套关于手、眼、腕、肩、腰、臀、腿、

足等一套动作语言,我表演中的情感、节奏等都有我自己的特点。我自己的舞蹈风格是粗犷豪迈,热情奔放,但粗犷中有细腻,是刚中有柔,柔中带刚。

进行舞蹈创作,我的理念就是“情寄于舞,舞表于情,形神兼备,情舞交融”。从上世纪60年代,我就总结了舞蹈艺术审美的“十字解”,或者说10个标准,那就是:稳、准、敏、洁、轻、柔、健、韵、美、情。“稳”,指的是“稳定、平衡感;“准”,指的是“动作准确,符合规范;“敏”,指速度上的灵敏、迅速、快捷;“洁”指动作干净利落,不拖泥带水;“轻”,是舞蹈作呼吸来控制体重的能力;“柔”,是身体软度和韵味的一种表现;“健”,指舞蹈的力度,强调舞姿的挺拔刚健;“韵”,指动作和音乐长短之配合,和谐合辙,有韵律;“美”,是演员的形体美和舞蹈的形象美的统一;“情”即感情,是舞蹈表现美的核心。

舞蹈创作首先要有了一个了然于胸的意境。舞蹈艺术的意境,是舞蹈语言包含的感情和舞蹈形象包含的生活内容的深度融合,意境对整个舞蹈创作起着引导和醇化作用。

杨晓华:您在艺术成长的道路上,受到革命文艺思想的深刻影响,您的作品绝大多数都积极向上,弘扬主旋律,表现时代精神。但是您在艺术上并不教条,表现手法多样,常常包含大胆的创新。即使在上世纪八十年代,您还因为支持迪斯科、霹雳舞、国标舞,而受到各种批评和非议。您如何看待艺术上的创新?

贾作光:《延安文艺座谈会上的讲话》我在沦陷区就看到了,很振奋。到了内蒙解放区,结合实践重新学习,触动深刻,影响一生。古今东西的艺术可以百花齐放,但是艺术必须表现时代的主题,表现人民的需要,个体自我的喜怒哀乐可以表现,但是对整个社会的意义有限。为人民创作的指导思想,并不妨碍创新。

艺术贵在创新,不能走老路,重复自己。但是创新是不容易的。“文化大革命”期间,我受齐白石的启发,提出用舞蹈表现花鸟虫鱼。结果我成了“花鸟鱼虫”的老祖宗”,受到严厉的批斗和迫害。当时差点自杀,吃了50片安眠药,竟然又活过来了。

80年代初,我推出了作品《海浪》,在“四人帮”统治年代,人民的海洋受到极左思潮的大污染,我的舞蹈翅膀也被折断了。“四人帮”被粉碎,文艺得到大解放,舞蹈的翅膀重又鼓动起来。我要用舞蹈表现人民,表现青春的梦想和力量。在创作手法上,我借鉴了西方的表现手法,破除一种习惯的直观的叙事性舞蹈的概念形式,以浪漫主义手法创作的舞蹈诗,将哲理蕴含在主题深邃的抽象之中,让人们回味、联想。作品一上演受到观众欢迎,但是也有人认为,我的作品是表现个人英雄主义,对此进行批评。在全国评奖时《海浪》只得了三等奖,可是后来却被视为是二十世纪华人舞蹈的经典作品。这正应了我的一句话:你们现在理解不了,下个世纪人们会理解的。

杨晓华:改革开放后,您在舞蹈理论上的探索日益深入。回溯您的思想历程,您认为舞蹈艺术的本质到底是什么?舞蹈艺术在人类文化中的功能究竟体现在哪里?

贾作光:什么叫舞蹈?对舞蹈原理的求证,从古至今尚没有一个完整而确切的美学理论。中国古代《毛诗序》中说:“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”这是把舞蹈称之为感情发展到顶点而产生的一种表达心灵的形态。我认为这只是说明了感情诱因,未说出舞蹈产生的主要原因。人们在劳动中发展出了有节奏、有韵律和诗歌、音乐结合在一起的美化了的劳动动作就是原始的舞蹈。原始人通过舞蹈统一起来,用同一的动作与节奏聚积成完整的群体力量,使劳动产生更大的效果。但是舞蹈动作是经过规范化、条理化、科学化、系统化的动作,不是一般生活动作,是发展了的人体造型的艺术。舞蹈是凭借身体各种动作的材料和艺术手段去占有时空并在流动中消逝的艺术。

舞蹈是一种文化,它具有民族性、社

会性、自娱性、地区性、艺术性、审美性、专业性,包容面很广。每一个民族都有自己不可替代的艺术的DNA,是神圣不可侵犯的。舞蹈艺术是人类最起始的文化,有人甚至称曰,“舞蹈是一切艺术之母”。

杨晓华:您本人之所以成为中国舞蹈艺术发展中的重要开拓者,除了时代的激励和命运的安排,更重要的还是和您本人充满激情的不懈努力分不开。先生可否就您自己取得艺术成就的主要心得略作说明?

贾作光:我常说舞蹈演员“要做舞蹈人,不做无脑人”,这算是我的人生经验的总结。我的舞蹈创作正如毛泽东讲的那样是“从群众中来又到群众中去的”。我坚持“生活是创作唯一的源泉”这一信条。作为舞蹈演员,在考虑舞蹈本身的同时还要注意加强自己的文化艺术修养。多读古今中外的文学名著,多读美学、哲学、心理学、民族史学,甚至解剖学、建筑、气功、地理、历史等著作,还要懂些自然科学、生态学的知识,对音乐戏剧、影视、武术、美术、书法等艺术更应着重学习。

我小时候,上过私塾,受到古典文化的熏陶。父亲是一个中学图书馆的馆长,经常带回来一些好书,扩展了我的视野。那时候,除了古典名著,鲁迅、茅盾、郁达夫等等,这些著名作家的作品我都能看到。

舞蹈艺术虽然有自己的独立的表演形式,但是也需要其它相关艺术来滋养,就如人体需要多种维他命来维持生命一样,我们必须广泛学习,厚积薄发。

杨晓华:作为舞蹈教育家,先生桃李满天下,其中很多人都独当一面,成为中国新时代舞蹈艺术界的骨干人才甚或领军人物。先生对中国舞蹈艺术的现状和未来有何理解和期待?

贾作光:随着改革开放推进,人们的视野打开了,各种舞蹈形式、舞蹈理论都进入了人们的视野,这种多态的竞争和相互影响对舞蹈艺术的发展是很好的事情;如今国家在经济上也逐渐富裕了,这为新时代的舞蹈艺术创作提供了空前优越的经济条件,大胆进行艺术创新,但是艰苦奋斗,勤俭节约的美德不能丢,艺术家还是要真真正正用自己的艺术创造、艺术水平去赢得观众的尊敬。

老一辈艺术家筚路蓝缕、艰苦奋斗,在思想追求和艺术探索上,有很多宝贵的经验和成果,年轻一代应该好好地继承和发扬。只有这样中国的文化艺术才会有更灿烂的未来。

詹嘉:纹章及纹章瓷见证中日文化交流

景德镇陶瓷学院研究员詹嘉日前在《江西社会科学》发表论文《中国与日本的纹章及纹章瓷研究》,以纹章及纹章瓷为载体,通过文献资料与陶瓷器物,论证了大和民族移植、学习、仿制中华民族文化的事实,展示了东方文化的特质,论证了中日文化友好交往的历程,同时探索了华瓷文化传播的规律,推动人文和艺术融合、凸显陶瓷文化的软实力。全文共分4个部分:中日纹章的流变、中日家族徽章及纹章瓷、中日纹章瓷的制作、中日徽章及纹章瓷的解读。

第1部分,作者分析了中国的纹章源于图腾,几经发展兼具符号与文字、实用与装饰的功能,指出日本的纹章图案多由中国传入;采用吉祥的动物、植物、文字,作为强化家族意识、教化家族成员的手段。第2部分,作者辨析了皇室、贵族、平民徽章及纹章瓷,认为王室代表国家,贵族代表州郡,平民代表社会群体。为此,人们将事物转化为符号,赋予象征寓意并加以尊崇,产生了某种神秘感,以丰富的纹饰、艳丽的色彩强化国家的尊严,家族的权势,

故纹章瓷以华美而著称。第3部分,作者根据瓷器诞生于东汉的事实,指出制瓷工艺技术由中日两国的使节、僧侣、工匠等传入岛国。中国虽然制造纹章瓷,但却很少使用,多为国外的皇室、贵族、富商订烧,明代开始销往日本,伊万里以仿制纹章瓷著名。第4部分,作者解读了纹章的主题和辅助纹饰,中国的主题纹饰往往限于盾形中,偶或限于圆形、方形、菱形中。纹饰强调对比与调和、渐变或突破、对称与均衡、重叠与镶嵌、具象与抽象,彰显象征意蕴,令人回味无穷;日本的圆近似于盾,主题纹饰往往限于圆中,由于强调装饰性而去掉圆形,一般不用直线条纹分割,除十字纹外,少用横条、竖条等几何纹样,更讲究对称,构图优美洗练,具有朴素纤细的民族风格。

论文系詹嘉主持的国家社会科学艺术基金项目《14—18世纪华瓷与亚欧人文艺术交流》的成果之一,是作者长期潜心研究的结晶。论文将专题和个案结合、文献与文物结合,透视纹章与社会的关系、纹章瓷与教化的关系,具有较强的创新性。

李学勤:考古发现支撑学术史重写

上世纪70年代以来,大批简帛书籍的陆续出土,为丰富和重写中国古代学术史提供了资料与条件,促使我们对中国古代学术史进行重新思考、重新认识和重新评价。简帛佚籍的发现对于重写中国古代学术史的意义主要体现在以下几个方面:第一,可使一些古书的可信性得到基本认可;第二,可使一些古籍的属性

和成书时代得到大致的确认;第三,可使许多学术著作的价值得到新的、进一步的认识;第四,可对古代时期的学术源流作出新的判断;

第五,可以重新为战国时期某一诸侯国进行学术史定位。在中国历史上,新学问的产生都源于新发现,“重写学术史”正是随着考古发现的增多而提出来的。我们正处在一个不断有大发现和新发现的时代,面对更新、更多、更重要的历史典籍的出土,中国古代学术史已有条件得到重新书写,中国传统文化研究很可能要出现新的繁荣局面。

——李学勤:《简帛佚籍的发现与重写中国古代学术史》,原载于《河北学刊》2013年第1期

“百年红学”聚文苑英华 十载春秋显学术特色

李海琪

栏目曾经两次获得全国高等学校文科学报研究会的“特色栏目”奖,成为全国高校学报“特色栏目”中的优秀代表,在特色和质量之间做到了很好的平衡,其经验值得总结和推广;10年来,“百年红学”栏目所刊发文章始终坚持了自己的学术规范和学术方向,既注重学术名家的点评,又接纳新人新作,已经成为红学研究的一个重要阵地,获得学界广泛好评。在刊发大批红学研究文章的基础上,该栏目主持者还结集出版了《百年红学》、《红学学案》两部红学著作。

白威凉说,“百年红学”创办后,以高度的责任感、敏锐的学术眼光,策划富有前瞻性的选题,十年如一日,成为红学研究和学报发展的知名品牌,衷心希望“百年红学”随着红学的繁荣发展而茁壮成长;胡文彬认为,一个专业性的杂志,办好一个专栏非常重要,专栏对于一个杂志来讲,就是一个窗口,一面旗帜。他举例说,南阳的《南都论坛》做汉画像一类的研究,洛阳师范学院

的学刊做河洛文化了,《河南教育学院学报》要紧紧地抓住自己创造的特色专栏,坚持做下去。对于“百年红学”栏目的编辑团队,李希凡表示,看过不少学报的红学栏目,的确都不如《河南教育学院学报》的“百年红学”。这个团队是应该表扬的。他们查对原文非常仔细,会问清所用版本,这很难得。希望栏目能继续下去,对百年红学的深入研究有所推动;蔡义江说,“百年红学”这个栏目办得好,一是因为栏目主编是内行,二是工作很敬业。胡文彬认为要办好杂志,每一位编辑的责任感都关系到这个杂志的生存和生命,“百年红学”提供了成功的经验,也希望

刘曙光认为,主编是刊物的灵魂。《河南教育学院学报》前后两任主编均为专家型主编,了解学术的前沿、动态,这是一大优势。主编和编辑了解全国的学术状况,有助于建设自己的作者队伍,提供稳定的稿源。河南教育学院不仅举全校之力来办这个刊物,而且举全国之力(红学研究的专家学者)来办这个刊物,就像孟子讲的“一乡之善士斯友一乡之善士,一国之善士斯友一国之善士,天下之善士斯友天下之善士”,能够

和全国的专家学者交朋友,来把这个刊物办好,这是值得所有办刊的人学习的。谈及“百年红学”内容定位问题,吕启祥认为“彰显特色,持之以恒”这8个字是“百年红学”栏目10年来所呈现出的特点。学术史的研究,是一个学科发展到一定程度的产物,是一个学科成熟的标志,“百年红学”就具有这种意识,把握了独特的视角和准确的节点。杜春耕说,刊物要有长久的生命力,选题很关键。《北方论坛》曾红过一时,因为抓住了戴不凡关于成书的系列辩论。虽然批判声高,但确是红学研究中不可回避的问题。现在,《河南教育学院学报》抓住“百年红学”这个机遇,对《红楼梦》研究进行再研究,坚持下去,一定会成功的。

孙伟科说,红学发展到今天,有一个要整合的任务。对红学相关的论题、专案研究很多,对于红楼梦的文本,不同专家的说法也很多。在这种情况下,“百年红学”做了很多学案的梳理文章,这个梳理实际上也是从自己的角度尽量地占有全面的资料,为学者们高起点开展学术研究提供了平台。栏目坚持学术至上,提出了一些尖锐的,可以成为热点的问题,吸引了许多学者的目光。