



陈彦

千磨万击方成角儿

□ 陈彦

我在文艺团体浸泡二十多年,做编剧、做管理,每每难以忘怀的,就是演员的苦修苦练。之所以写长篇小说《主角》,也是一种生命的回眸与致敬。最近全国武戏、武丑行在北京展演,让我再次从青年们惊心动魄的生命极限挑战中,看到了一门艺术经久不衰的本质运行规律:唯有在过硬的技术含量之上,方能催生出骄人的艺术创造花朵。对于艺术家,沉潜、苦修、精进,永远是生命的主流与主题。而艺术的生命力,几乎完全取决于继承功底的深厚与对已有高度的持续冲刺与尽量占有。

一个书画家朋友跟我聊书法时,做了这么一个形象比喻,说欣赏好的书法作品,就像观赏池鱼,即使再挤,每条鱼都会找到自己的空间,来回穿梭,彼此避让,游动自如;而不好的作品,看上去就有一种螃蟹挡道,横七竖八,各行其是,杂乱无章。我觉得这个比喻也适合戏曲,尤其是武戏,无论单打独斗,还是交相出手,或是多方角力,群雄逐鹿,都表现出一种池鱼纷呈,井然有序。这就是技的高超所带来的艺术华美、高级。鱼没有训练过,但生命的进化本质决定了它的天然能动性。当人要在某一方面呈现出一种具有审美价值的才华时,就需要像生命进化规律一样去获取缺一不可的演进程序,从而向一个高度纵身跳跃,纵情释放。也只有在那种高度上的“放浪不羁”,才可能达到“从心所欲不逾矩”的创造、创新境界。舞台是受高度限制的狭小空间,要成为一条一群自由奔放的“池鱼”,那是非经历生命反复淬炼不可的。艺术之高妙,与蛮力、“拼命”无关,那是真正由“胆寒”进入“淡定”境界后的绝地一搏,是百炼成钢后的绕指柔。

中国戏曲一个最大特点就是化繁为简。过去舞台上只在出将入相的上下场门稍做装饰,再就是一桌二椅三搭帘的所谓布景道具了。一切都靠表演、靠观众的想象力加以弥补。许多传统经

典,反倒是在这种简朴的表演中,更容易被观众深切理解参悟。舞台塞满,挤占了表演空间,让开门、关门、过河、上山都真实起来,反倒显得十分虚假而没了看头。如果在舞台如此拥塞中,再没有讲好故事,也无几个有鲜活性格特征的人物支撑,就尤其显得空洞干瘪了。舞台既然是演员的天地,就应该有表演的空间,最害怕的是什么都豪华丰满起来,“表演艺术”四个字却失传了。舞台是看行动的艺术,行动者是演员。我在这次武戏、武丑的青年演员才华中,尤其看到了表演艺术的精彩绝伦与光芒四射。

如果演出不精彩,从农村到都市,观众又何必冒着风雨、顶着严寒,一跑几十里地去看戏呢?乡村庙会动辄万人聚集,城市还要花钱建造剧院。观众除了赶集、好奇、娱乐,借机看看别人,也让别人看看自己外,最重要的还是希望从演出中获得意外的惊喜与愉悦。如果没有惊人的艺术资质,以及思想性与自然而然的启迪教化作用,大家又何必非到演出场所去平添那搅动的人头呢?尤其是现在,躺平了刷手机,看看各类影像与八卦故事不是很惬意吗?但剧场仍然具有较大的吸引力,这就是舞台表演艺术的不可替代性。

互联网时代使很多传统艺术面临尴尬,不仅价值显得“轻飘”,而且还遭遇各种时尚数字技术的撕裂与解构。然而,这些新的技术、新的业态、新的拼贴组装,又都要从传统精髓中提取灵感、样态和精神营养,那么传统之魂的高度,终究还是它们的源泉与“吃水线”。持续激活与保护好源头,当是一切“苟日新,日日新,又日新”的关键所在。当传统艺术被抖落得一地鸡毛时,所谓新兴艺术业态,也会失去支撑持架的基本钙质,而变得鳞片碎一地。一切迅速膨胀起来的平台赛道、商业模式创新和诸多现代经营逻辑,都需要切实可行的内容支撑。而内容又非凭空捏造,它是一个如同地球演化一般步步为营的渐进模式。就像我们提起家族、家庭,爷爷奶奶爸爸妈妈的故事绕不过一杆,牵一发而动全身的传统,就是我们的当下与未来。

传统艺术家自身也面临巨大诱惑与潮汐冲刷,放弃太苦的追求,选择一种更容易获得“点赞”与“出彩”的“轻省之道”,“事半功倍”地活着,自是比“出力不讨好”的苦苦困守强。尤其是年轻人,多元化的职业选择,很自然会放弃其中最难者。而传统艺术,包括戏曲、书法、绘画、舞蹈、杂技等,都是不事“日课”,即会快速“打回原形”的“养不家”者。推石上山,困兽犹斗,这是这类真艺术家的生命常态。这些艺术都造不了假,都无法忽略漫长的积累过程,精粹到极致才成

艺术。就像米开朗琪罗,说他是石匠、画匠都不为过,正是因为吃尽了工匠都不忍吃的苦头,才成就了不朽的艺术功业。当然,任何艺术都能放胆“忽悠”,但被“忽悠”的永远只是看热闹者,一旦要看门道,立马呈现出破败相。即使再有灵感、天赋,技艺不惊人也是枉然。训练,苦苦训练,直到训练有素,灵感天赋才可能给予适当配合。技术与训练是成功的前提,天分只是苦修之上的皇冠明珠。在过于讲“速成”的浮躁社会风气中,对传统艺术从业者“高看一眼”,需要形成广泛的社会基础,当苦巴巴的传统艺术被冷眼旁观,或者只用来装潢门面时,这类艺术要创造出对文明有较大贡献的人物与作品,会变得越来越不切实际,只能在扁平的重复中,不断放弃初衷,以改头换面的新奇古怪模样,博取廉价的喝彩与“乱放电”的眼球。

这次全国武戏、武丑行在北京展演,看着舞台上年轻戏曲武行的生命演进者,我总想把他们与英雄行为联系在一起。他们由少年开始,就以柔弱的肩膀挑起了民族艺术行进的担子,把自己的生命赶到一个狭窄的环境,然后“千磨万击还坚劲”地苦苦追寻一生。我见过他们的成长,很多武戏演员遍体鳞伤,骨折、骨裂、韧带拉伤是常态。他们要想有点出息,站到台中成为主角,哪怕用一生只换来一折千万人激赏的“过硬戏”,都得经年累月地“长”在练功场,用一千遍万遍的重复,换取那几十分钟的拿捏得当,收放自如。当然,根本还是人物塑造得准确与得当,以及所承载的文化和精神能量的释放。那是一个个生命个体的艰难奋斗史,也是历史、现实与未来的民族艺术的一道光。同时,也是由“技”进“道”的过程,是民族文化精神的传承和创造。没有哪个国家不珍视自己的民族艺术。因为不珍视民族艺术就很难有文化的辨识度。但民族特色艺术,需要通过全民族的积极呵护、不离不弃,包括奖惩机制,才能鼓励那些有才能、甘于奉献者,做出体现他们生命价值的业绩。就像英国人珍重呵护莎士比亚戏剧一样,我们应该达成更广泛的社会共识,让民族艺术真正成为历久弥新的国粹国宝。只有像戏曲一样古老的诸多艺术门类形成的中华艺术谱系都迸发活力、持续脉动,今天新兴而海量的艺术平台、赛道、商业模式,才会获得更加丰沛的资源赋能。我们应该下大力气抬升受到人类广泛称赞的中华民族根性艺术,它们正是我们用清晰面目立足今天走向未来的基石。

(作者系中国作家协会副主席、书记处书记,中国戏剧家协会党组书记、副主席)



话剧《皮囊》剧照

一幅鲜明的闽南画卷

——评话剧《皮囊》

□ 陈若谷

蔡崇达的非虚构、带有浓厚自传色彩的散文集《皮囊》面世8年,创下400万册销量。根据同名散文集改编而成的话剧《皮囊》,7月下旬在北京天桥剧场与观众见面,受到欢迎。话剧《皮囊》由王婷婷执导,抓马艾克斯、大麦“当然有戏”联合制作,保利剧院等共同出品。

近年来,表演艺术行业发掘文学IP,在文学精品积极价值的基础上完成表演艺术的联动。讲好中国故事既需要审美知觉,还需要不断丰富现实主义的内涵,在这一点上,话剧《皮囊》无疑是成功的。

从《皮囊》故事文本上看,这是一个非常个性化的故事:姐姐阿乖没有嫁妆孤独终老,少年天才文展聪有抱负却最终落败,张美丽追求不来聘礼和嫁妆的自由婚姻,母亲要通过盖四层楼出人地,蔡家要在宗族石碑上留下名字……这幅鲜明的闽南文化景观,一定程度上被时代大潮不断重塑和改变。事实上,东石镇的岁月流转同时也是一个普遍性的故事。我们悲悯地理解过曾经强壮的父亲一生的渴望与卑微,母亲则是一个在家内家外受到双重压抑的人,并宿命式地把这份命运传递给女儿……从地图上展示的如沙粒般渺小的东石镇,一沙一世界,凝聚了许多人一生的悲欢。由此,观众与东石镇的人们产生了普遍性的精神联结。

改编散文集中的文字原著,首先要面对的问题是如何将原著有效地立体化。原著讲述了14个故事,围绕着黑狗达“我”的观察,铺排了“我”的在土和离土,去乡与还乡。再创作中,首先是取消了母亲的外

婆阿太这个人物。处处展示“我看到”,但强调的这个“我”,即阿达更偏重心理表达。所以整场戏大部分时间黑狗达都是在舞台侧边的零余人。他厌倦、逃离、顿悟、和解这条线索,只是对成长的客观描述,几乎是漫无目的。因此,话剧《皮囊》虽然是成长故事,但真正的主角是人物之外的岁月本身。

其次是视角的嫁接,上半场模仿了电影拍摄手法,主要以少年黑狗达视角运镜,尤其契合的是张美丽与小镇决裂的那幕戏,一方面交代了他在青春期的悸动,另一方面展示了与父母的交锋和周旋。后半段的呈现显然因为带有了外来的视角而变得层次丰富起来。两种视角,使东石镇人物的命运在上下两个半场发生了对照。这些转变既有主观因素,也有时代变迁的必然。

在阿达个人的成长体系里,朋辈与长辈是两条交错的经纬线,家庭自然是主线,朋辈香港阿小和文展聪的故事就是重要支线,由于二者身上承担着巨大的时代话题,这两部分也最引发年轻人共鸣。

支线之一的香港阿小,暂住于小镇,他炫耀身上的香港商品,是小镇潮流的导航,也是时代发展的鲜明印记。支线二之文展聪是全剧最大亮点,香港阿小为阿达植入了灯红酒绿

的都市梦,怎么才能实现呢?少年天才文展聪给出了答案:读书。话剧《皮囊》巧妙地衔接了社会问题,这些年轻人曾从书本中窥见广阔的世界,但知识的美妙只能充当令人赏识的敲门砖,而不能转化成真正的眼界。任何一个青年,只要他“躺着”足够久,都可能滑落成为不幸的文展。话剧《皮囊》没有把自身定位为脱尘出俗的纯艺术作品,而是一面见众生的镜子,尤其是对一些为“丧文化”所误导的年轻人提出警示:“躺平”不可取,“躺赢”不可能。

从逻辑完整性上,话剧也有值得商榷的部分。原著中99岁的阿太历经风霜,才有了其对皮囊二字的精辟阐释。话剧删去了“阿太”的角色,只能借姐姐阿乖之口说出那句金句:“皮囊是拿来用的,而不是伺候的。意思是,如果人的精力放在伺候皮囊上,皮囊也就限制了人的灵魂。”

话剧《皮囊》总体创作理念是诗意表达贯穿现实主义题材,最大的特点是通过形式上的韵律感细腻地描摹心理,不是单纯依赖演员的表情、肢体和声调,而是通过丰富的舞台外来化情感呈现。该剧的舞台布景采用灵活的转台,一边是随着演出进程拨节而起的蔡家新房,呈现两辈人的历史;另一边是灵活的副场景,繁衍出其他支线。现场小乐队的形式起到气氛烘托和点题强化功能,舞台美轮美奂,多层次地运用了冰屏和多媒体,既把文字中属于景观的描述视觉化,也反过来用图文弥补现场演绎的局限。

(作者系山东大学人文社会科学青岛研究院助理研究员)

用音乐谱写生命礼赞

——评舞剧《洗星海》

□ 拓璐

盛夏时节,舞剧《洗星海》第二场演出在国家大剧院拉开序幕。整个舞剧分为《序》《大海》《洪流》《故土》《星辰》五章,高度凝缩了音乐家洗星海的一生。该剧既没有按照一般人物传记编年体式的叙事方式展开故事,也没有以洗星海个人作品的堆叠呈现作为线索,而是将洗星海的一生用几大主题高度概括,以象征和隐喻的方式刻画洗星海的精神世界。编创以诗意的抒情的方式表达了音乐家一生中三种最重要的情感:对亲人故友的眷恋、对音乐艺术的追求、对革命信仰的忠诚。

如何展现洗星海的精神力量?编导设置了一个名为“星火”(首轮演出中为“命运”)的舞蹈角色,他如影随形地存在于洗海星的内心世界,他是洗星海快乐时的伙伴,探索时的微光,困顿时,敌人,甚至是告别世界时不可回避的死亡信号。在舞蹈设计中,他与洗星海本人形成对话,他们伴随、对峙、搏斗,“星火”是洗星海精神淬炼的亲历者和讲述者,这一想象性的虚构人物,让洗星海的精神世界以更“自主”的复调方式呈现出来。洗星海和“星火”共同完成了音乐家一生浪漫革命与诗意现实的全过程。

颜色是带领观众进入《洗星海》舞台世界的向导,《序》中以倒叙的方式回望洗星海的一生,他一生最重要的颜色都在序章中表现出来:开场雕塑般的指挥造型亮相,生命

尽头痛苦的黑与一望无际的白成为他长衫上两种主色,而脖子上佩戴的红色围巾则象征着他的革命激情。随着《序》的行进,我们跟着莫斯科漫天的雪花开始回望洗星海的一生,黑色褪去,白色明媚起来,成为洗星海童年记忆中的海上地平线与沙滩的颜色,红色化作生机勃勃的大海之蓝,生命尾声的病榻成为新生儿的摇篮,母亲出现,病痛消失,一切充满幸福;蓝色滋养下的孩童不久迸发出强烈的音乐意志,渔村与海港已经不能安放他的音乐激情,洗星海海洋过海,越洋学习……蓝色,承载了洗星海少年时期的浪漫情感。

第二幕《洪流》是洗星海革命信仰的萌发与觉醒时期,也是他成家立业、进入国家天下的蝶变时期,在“求索”舞段中,黑色再次笼罩在战火纷飞的中国大地上。洗星海被困于象征牢笼的长桌围起的方圆之地,他和伙伴们一起为寻找拯救国家于水火之中的最强音符而求索,“星火”手持煤油灯,围绕在洗海星的牢笼之外。在煤油灯隐喻的星星之火下,洗星海带领同胞冲破牢笼……此时,洗星海的音乐激情与信仰合流,红色与金色随之绽放。

导演肖向荣曾谈及,第二幕的作用是讲述洗星海从“音乐家”到“人民音乐家”蝶变的故事,“求索”之后的“爱情双人舞”“延安舞段”等都是表现革命青年将个人追求与民

族命运紧密相连的重要情节,因此,在叙事基调上更为昂扬向上。2007年,肖向荣曾创作独舞《长河吟》,它以洗星海创作《黄河大合唱》的经历为元素,在独舞中,唯一主角洗星海通过光未然的诗歌寻找音乐灵感的过程亦是信仰求索的过程,在身体语言中,他逐渐冲破自我的脆弱,慢慢变得坚毅,他要替光未然,替所有拥有爱国热情和革命信仰的青年发声。数十年过去,独舞中这种“洗星海力量”一直延续到当下,但当下的《洗星海》扬弃了《长河吟》中较多抒情柔美的古典舞语言,以更有力量感的现代舞肢体动作表达洗星海用音乐唤醒与启蒙大众的过程。“延安舞段”中,洗星海找到大众心灵的旋律,群情昂扬,红色呈燎原之势,洗星海用有限的音乐和肉身创造了无穷的精神力量。

《故土》与《星辰》是洗星海短暂人生的后半段,战火纷飞、病魔缠身,思虑亲人,他无法回国,留驻之际思念亲人不得,报效祖国无门,在他与战火和病魔斗争的过程中,“星火”代表不可抗拒的命运,他将音乐节拍器放置在舞台中央,象征着洗星海生命的倒计时和唯一的救赎可能。在与命运死神的赛跑中,他继续音乐创作,将一生的三种激情倾注在音乐创作中,黑色、红色、蓝色交织,奏成了一曲生命礼赞。

(作者系北京师范大学艺术与传媒学院讲师)

全国武戏、武丑行展演现场

本版图片均为资料图片

