

人物

# 王晓鹰印象:艺术探索与中国话语

□吴戈

## 从经验到理性的升华

导演王晓鹰,对于当代中国戏剧观众来说是一个熟悉的名字,因为他连接着一片又一片抢眼的戏剧风景。对一些重要的国际戏剧节来说,他是一个生动的文化范例,作为中国戏剧导演,他在努力创造国际戏剧舞台上的“中国意象”,换句话说,是舞台表达的中国话语。

从20世纪80年代初开始到跨越世纪的最初10年,王晓鹰经历了中国新时期以来的各个重要发展阶段,而且弄潮冲浪,总是充满朝气地活跃在戏剧文化发展的潮流,近些年,王晓鹰在国际戏剧交流中“输出”自己的理念,创造民族的话语,获得了良好的影响。作为一个不倦探索的艺术家,他继承了“梨园中人”的父母“痴迷”艺术的热情,积累了在基层院团当演员时获得的创造经验,秉持了从中央戏剧学院两度学习获得的思考品格与探索气质,于是,一路走来,成就了公众视野中的他。

王晓鹰是一个经验与理性相得益彰、实践与理论良性循环、纯粹与跨界并行不悖的艺术家。导演过话剧、歌剧、黄梅戏、越剧、舞剧、京剧、昆剧、音乐剧等剧种的剧目;发表论文50余篇,出版学术著作《戏剧演出中的“假定性”》(中国戏剧出版社1996年)、《从假定性到诗化意象》(中国戏剧出版社2006年)和论文集《戏剧思考》(中国戏剧出版社2017年),从丰厚的艺术感性经验出发,他不断地总结,不断地思索,再不断地出发。对经验的升华和对实践的总结,成为他重新出发的起始点,成为他沉迷的实验新空间与自我挑战、自我超越的新标杆。他是一个学者型的勤勉实践者,这是他在导演艺术家群体当中十分鲜明的个性特点,这也使得他的舞台创作充满了探索色彩和思考品格。

## 从“先锋”到“主流”的沉淀

王晓鹰早期的导演作品探索性剧目《挂在墙上的老B》(1984)、《魔方》(1985),显示着热血的躁动和创新的锐气,在中国大陆“探索热”的剧目演出当中是无法省略的剧目。前者具有思考品格地思考社会生活中人的际遇的不公平,而且通行的社会法则几近荒谬。该剧演出空间处理的探索性,体现在主要展示舞台大幕后面的剧团生活,生活中的“幕后”与演出的“幕后”重构,本身具有的强烈讽刺性让人耳目一新。后者的探索,仍然体现在演出空间上,一个从校园产生的剧本在王晓鹰手里,变成了一个应和“解放思想、改革开放”时代主题的剧目,而且在观演关系的调适互动以及“设计观众”的“场效应”创造等方面,实践的良好效果为观念创新提供了新鲜例证。剧目不但在北京演出,还到上海演出,连续演出近百场,口碑极佳,王晓鹰的名字与“先锋戏剧”连在了一起。这个时候他的导演作品显现出新锐的探索力度和先锋的观察角度,在小剧场戏剧再度出现于中国大陆的时候,王晓鹰敏锐地把握住了这个戏剧流向,小剧场戏剧精神中的探索性、实验性、先锋性在《挂在墙上的老B》和《魔方》中都有显现。

当过演员,转向导演学习就很快“出道”的王晓鹰,获得了最初的社会名声。善于挑战自我、总在寻求突破的王晓鹰这时候因《魔方》的演出偶然与一个德国人相识,获得了去德国看戏的机会。1988年的德国之行,3个月时间看了100多个剧目演出,这成为王晓鹰来自异域戏剧艺术的感性经验中的重要积累,这也促成他的戏剧思考,是他的舞台探索发生变化的一个重要转折点。归国后,在1988年冬到1989年春,他将自己出国数月的思考表达在一出法国戏《浴血美人》中,有演员与王晓鹰交流说,他现在排戏与从前不同了。他的不同,在他的导演创造从青春躁动与先锋探索里沉静下来,思考戏剧表现人性的深层次问题。《浴血美人》中那个贵妇人用残忍的杀戮追求青春与美貌,用毁灭美去创造美,以扼杀青春去挽

留青春,这是人类社会生活中多么荒唐的悖论!王晓鹰用揭破美下面藏着的丑的方式,对从“形式革新”的热衷走向了新的探索阶段。

## 从“社会学”到“人学”的融会

导演艺术家的转向,往往是从剧目演出的创造中体现出来的。王晓鹰在20世纪90年代又有一次转折,是从他1993年导演《雷雨》中体现出来的。这一次转折,背景是他重回母校的学习经历。在母校扎实的斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的教学氛围当中,在徐晓钟的《桑树坪纪事》《洒满月光的荒原》《大雪地》等恢弘大气的舞台创造面前,在谭霈生先生强调呼吁了10多年的“人学”观念里,王晓鹰重温了、感悟了、升华了。博士生学习中就充满了学术思考地想要重排《雷雨》,得到导师和曹禺先生的支持,他排演了中国唯一的一版删去了鲁大海的《雷雨》。王晓鹰想使观众看戏的关注点集中于错综复杂微妙多变的人性探索上去。这是他后来“人性”关注、人性追问的起步,也是他舞台实践的一个重要转折点。《挂在墙上的老B》《魔方》里涌动的,一定程度上还是问题剧热情和社会学观察,尽管空间关系的探索与观演关系的强调,让欣赏者和研究者更关注的是剧目的探索锐气。王晓鹰是一个不缺少问题剧热情和社会学观察的导演艺术家。在话剧《保尔柯察金》《春秋魂》《中国制造》《死亡与少女》《萨勒姆的女巫》《哥本哈根》《深度灼伤》和越剧《赵氏孤儿》、黄梅戏《霸王别姬》等剧目当中,王晓鹰从未让问题意识退场,但是这种问题直指人心,让人无可回避、无从退让;王晓鹰从未让社会观察消失,恰恰相反,那种承载在人的生命活动、命运挣扎和道德选择中的社会内容,使演出有振聋发聩的巨响,有深刻快乐的体验。他用戏剧演出表达出来的创造与思考,走出了中国戏剧文化的

## 从艺术学到文化学的“跨界”

在德国看戏的100个日日夜夜中,王晓鹰感受到两个最强烈的印象:一是戏剧艺术通过人生情境、人性深度表达出来的社会力量;一是丰富多彩的舞台呈现给人的视听震撼。这在王晓鹰后来的创作实践中越来越多地表现出了这种启悟力的影响。

第一种印象的启悟是坚定了王晓鹰的社会责任感,让他从人学深度上拷问丑、塑造美、仰望崇高,以此去表达他的社会理想和人性范本;第二种印象的启悟化成了他艺术创造中不断求变求新的创造原动力,让他在艺术的海滩上奔跑撒欢,呼风唤雨。

2008年创作的《霸王别姬》是一个艺术“跨界”的宣言性信号,以此完整的舞台语汇的跨界,表演艺术的话剧与戏曲,音乐与语言,装置艺术、行为艺术、多媒体艺术被巧妙地“拼接”在一起,完成了一台让观众获得丰富艺术享受的演出。在《简爱》《深度灼伤》《肖邦》这些演出中,舞台上的钢琴就不仅仅是一个环境布置需要的道具,它一定会被弹奏,而且融入剧情表现人物性格,更有甚者会邀请著名音乐家出演,就是为了让音乐在剧中散发出音乐的魅力,让人从钢琴演奏中感性地去认知到爱国者肖邦的热情。显然,王晓鹰所热衷的艺术表现中的“跨界”探索,恰恰是艺术发展到今天细而又细的专业性艺术学应该面对的一个问题,“跨界”实际上孕育着一种发展可能,那就是“新的综合”。

王晓鹰没有满足于这一种艺术领域里的“跨界”,他得陇



《霸王别姬》



《伏生》

庸俗社会学,他的舞台属于人性社会学,这是他的艺术生涯中一条重要的发展道路。

在王晓鹰的自我期许里,他是一个主流戏剧的导演,他是一个有文化担当的艺术家。他没有自命清高的矫情,却有主动担当的赤诚。从先锋回到主流,是感受到了主流戏剧所倡导的经典性、示范性、传统性的文化力量,所传递的不屈不挠、积极向上、健康正面的人性内容,所传播的人类共有、共识、共享的艺术范式。传统、经典之有力量,来自千回百转的历史辨识与千锤百炼的实践淘洗,因此主流戏剧的传统性与经典性可以具有示范性的,并且必须对整个社会、对人类文明发展承担责任。从先锋退回来,却包容先锋;看大众娱乐时,告诫商业戏剧不要止于娱乐。

望蜀地瞩目着另一种“跨界”——跨文化。当今的各民族戏剧,越来越频繁地活动在国际文化的交流格局中,为什么交流,拿什么交流,在国际文化活动中就凸显出来。在这样的背景下,王晓鹰充满信心地提出了戏剧演出创造中的“中国意象现代表达”,是对自己的美学创造的一个新要求。他自己回溯艺术生涯,认为早期的《荒原与人》《霸王别姬》,近期的《伏生》《杜甫》《大清相国》《兰陵王》等作品中就已经越来越明确地向这方面努力。舞台意象中浓郁的中国传统文化、传统艺术的意味神韵,演出形态中透着现代意识现代方式的色彩语汇,就是文化上的民族个性与手段上的现代意识的融合。归根到底,王晓鹰正在着手努力的,是中国话剧表达的民族性与现代性相同一、相统一的世纪性、世界性难题。

## 求疵篇

# 八十年前的文章 论尖团何必求助于

□史震己 史冬梅

日前,微信公众号“梨园杂志”推送了一篇发表于1938年10期《立言画刊》上的文章,题为《尖团大略之标准》。此文一出,竟受到不少不懂尖团的戏迷票友的赞扬与推崇。实际上它概念错误,逻辑混乱,为防止以讹传讹,误导他人,我们认为有必要对它进行一番剖析。

该文自诩为分辨尖团音的“标准”,实际上作者连“尖团”的概念都没有弄清楚。该文说,“南多尖、北多团,尖团字有南有北,以中州音为最完备。”它对所谓“中州音”所指为何只字未提,紧接着就大谈“奉天团音尤重于北京,北京的‘丝’‘诗’严分尖团,而关东‘丝’亦做团,他如‘司’‘私’等字亦如之。”显然作者是把舌尖前音zcs声母与舌尖后音zhchsh声母字的区别,当成了尖团之别。奇怪的是,它不加任何说明又抛开上述话题,转而举例谈开“西”与“希”、“即”与“吉”、“济”与“继”、“心”与“欣”的区别。这些例子确为尖团之别,但明眼人一看便知,照它的说法,尖团之分竟然出现了两类:zcs与zhchsh的区别是尖团之分,与齐、撮两呼韵母相拼的zcs声母字与jqx声母字的区别也是尖团之分。那么,我们就有个问题要问:北京话究竟是否区分尖团?如果说不分,前一类却分得一清二楚;如果说分,后一类却又完全不分。能说北京话既严别尖团又不分尖团吗?这岂不矛盾?连尖团的概念都弄不清,还何谈区分“标准”?

京剧唱念(韵白)是奉奉中州韵的。“中州韵”是指元代周德清的《中原音韵》。该文对它所说的“中州音”未加解释,如果也是指“中州韵”,那么其区分尖团“以中州音为最完备”之说则完全是错误的。《中原音韵》中有现在所说的“尖字”(zcs声母拼齐、撮两呼的字),但却没有现在所说的“团字”(jqx声母拼齐、撮两呼的字),因为当时这些字的声母还是gkh,尚未转化为jqx。所以,尖团字与中州韵无涉。不过我们推测,该文的“中州音”可能是指河南音。汉语中尖团,北方河南话最典型,南方吴语最典型。稍具京剧史知识的人都知道,京剧的形成与徽调、汉调、昆曲等关系密切,但与河南话毫无瓜葛,京剧分尖团是由昆曲继承来的。

当前,用新的音韵学理论讲述尖团音的著作和文章甚多,现成的东西不读,辨别尖团却去求助于80年前一篇观点错误的文章,岂非咄咄怪事。

又,现在有很多京剧方面的网络平台(如微信、微博等自媒体、新媒体)在积极从事京剧的宣传和普及工作,也确实吸引了不少感兴趣的戏迷票友,这是好事。正因为如此,这些平台在推送这类涉及专业知识的文章时,更要谨慎对待,仔细甄别,以免造成不良影响。

## 中国儿艺新戏《鹬·蚌·鱼》建组

### 填补低幼儿童舞台作品的短缺

中国儿艺2018年首部小剧场新戏——儿童剧《鹬·蚌·鱼》日前在京建组。该剧由冯俐编写、吴旭执导,以中国传统成语故事“鹬蚌相争”为灵感来源,在加入中国传统木偶技艺和隆州大鼓等富有民族特色的乐器的基础上,运用无语言肢体剧的形式,力图打造一部风格独特又童趣盎然,适合全年龄阶段低幼儿童观看的作品。

该剧的灵感来源于《战国策》中燕国苏代游

说赵文惠王时所用的“鹬蚌相争”的寓言,却又是一个全新的故事。冯俐表示,这部戏的创作初衷有两个,首先希望它能成为一部献给低幼儿童的戏剧作品。“我可以让两三岁的孩子看着开心,家长看着有趣。”冯俐说,“近年来,中国儿艺陆续创作了不少风格样式迥异、服务于不同年龄层级的优秀作品,相对而言,针对低幼儿童的作品不多。《鹬·蚌·鱼》的定位特别关注

到低幼儿童,希望能够填补这类作品的短缺。”第二个创作初衷,就是采用了“无语言”的表现方式。她希望以最多的中国文化元素和东方智慧,向世界观众无障碍地讲好有趣且富有哲理的中国故事,让世界感受到中国传统文化的魅力。吴旭表示,这则成语本身就表现了很强的动作性,因而表现起来也更有趣味性。“我一直在思考如何去弘扬中国优秀的传统文化,也一直对传统文化怀着一颗敬畏之心,因而在二度创作时,我也会去不断寻找传统文化在当代社会中展现的魅力。”

据悉,该剧将于5月26日在中国儿艺假日经典小剧场首演。(徐健)

由中国美术家协会、中国国家画院、四川省文学艺术界联合会、四川省美术家协会、北京画院共同举办的“匠心独运——徐匡独版画艺术展”3月17日在北京画院美术馆举行。此次展览完整而系统地梳理了徐匡的创作脉络,展示了1954至1958年在中央美院附中求学时期的习作,附中毕业后进入四川美协后的获奖佳作,并将上世纪80年代后期至今创作的独版画精品作为一个专题在美术馆二层展厅集中亮相。让观众更直观深入的理解徐匡的人生及创作发展成就。

徐匡是中国现当代版画的领军人物,他的现实主义创作风格引领了新中国美术的木刻版画。然而,作为一位成功的版画艺术家,晚年的徐匡却大胆放弃原有艺术样式,开始独版画的创作,此次展览共集中展出徐匡40余幅独版画精品,是迄今为止数量最多的一次精彩亮相。独版画为徐匡独创的一种艺术形式,即将刻过的板子变成作品,而不再用来印制版画。这种创作形式既保留了版画的黑白关系,又因创作者以刀代笔,心手相连,增添了画面的肌理感和随机刻画的趣味性。

此次展出的独版画多来自徐匡年轻时扎根西藏的题材,我们能从画面中读出他对少数民族地区人民的热爱和对美好生活的向往。徐匡擅长作品的构思和意境的营造,对主人公微妙的感情及细节刻画入木三分,他娴熟的刀法又能够让画面风格达到松与紧、放与收的自如境界。这也是他的独版艺术极具感染力的原因。(美文)

