

关注

培源·青年戏剧人才培养及剧目孵化平台在京启动——

一项为“为放风筝而建屋”的基础性工作

□本报记者 徐健

由北京文化艺术基金发起、宽友(北京)文化交流有限公司承办的“培源·青年戏剧人才培养及剧目孵化平台”12月17日在京举行启动仪式。作为北京文化艺术基金2019年度资助项目,该平台立足全国文化中心城市战略定位,计划以挖掘首都“一核一城三带三区”丰富内涵为出发点,每年面向全国进行两轮剧本征集,评选出具有潜力的剧本,通过导师提升、剧本朗读、联排公演等后续扶持环节,孵化一批优质剧目,以期推向市场,推动戏剧文化演出内容创新和戏剧演出市场繁荣发展。

从戏剧创作的源头和基础环节做起

北京文化艺术基金自2016年成立以来,已经累计资助项目400余项,其中近一半是舞台创作项目。然而,反观历年基金支持的各个项目,真正立得住、传得开、留得下的并不多。剧本荒、创意荒的问题是当下剧本创作一个突出的问题。北京文化艺术基金管理中心主任张鹏表示,设立“培源·青年戏剧人才培养及剧目孵化平台”就是希望从戏剧创作的源头性、基础性环节做起,扎实推进戏剧相关行业的长远发展。

此次剧本征集范围集中在舞台戏剧领域,不限定主题、题材和艺术风格,鼓励青年创作者充分展现自己的个性和创新特点,鼓励运用多种表现方式来观照现实生活。艺术类型包含话剧、音乐剧以及京剧、昆曲、曲剧、评剧、河北梆子等五大体现北京特色的传统戏剧剧种。为了让剧本创作者能够更好地成长,让剧目能够真正落地,平台将邀请业内经验丰富的编剧和中青代导演组成导师团,为优秀的创作者提供一定程度的指导。

完善的、系统的体系是推出优秀编剧和优

秀剧目的保障,而能够进入市场接受检验,才是最终的目的和归宿,也是创作人才持续发展的长远动力。据宽友文化总经理高建城介绍,平台将组建由各类具有出品制作需求的文艺院团、演艺经纪机构组成的“出品人俱乐部”,以搭建成员方与创作者沟通的桥梁,帮助涌现出来的优秀剧目顺利走向市场。这一过程中,出品制作方将跟踪项目运营全程,观察每一环节的剧本表现、舞台表现,并对意向剧本抛出橄榄枝。尤其是终审阶段,所有人入围剧目将以剧本朗读或排练演出的形式,直面评审专家、导师团、出品制作方以及资深话剧观众,并且接受他们的评分及评价。这一试水市场反馈的举动,一方面将使出品机构、制作人能够较为全面地感知作品效果以及明确后续制作方向,另一方面也将为他们作出正确的市场判断提供样本,增强信心。

青年戏剧人要有大胆的艺术勇气

“老百姓有一句话:‘屋顶上放风筝,出手就高一层。’今天我们所做的工作就是为放风筝而建屋。谁是放风筝的人?青年戏剧人。我特别要强调一下是编剧。”谈及平台建设的重要意义,剧作家孟冰表示,在他的成长经历中,几乎每一部戏都经历过几次甚至几十次的剧本修改过程。这当中有许多问题根本不是专业性的问题,而

是创作者的情感问题,是胸怀的问题,是真诚的问题,是世界观的问题,是对人生根本的态度问题,是对戏剧精神的理解问题。他希望,这个平台不仅仅是一个建筑的高度,而是一个让年轻的戏剧人能够有更广阔的视野、更宽阔的胸怀、更自由的想象、更高远的追求的出发点。于是,那只丰富多彩的风筝便会从这里迎风飞舞、扶摇云霄,在蓝天与白云间去追逐它的梦想。

中央戏剧学院教授彭涛谈到,青年戏剧人的培养是戏剧文化生态发展的动力与活力。青年戏剧人的作品或许青涩,但是却洋溢着理想主义的热情,有着对社会现实敏锐的观察、感触,有着大胆的艺术勇气。年仅23岁的曹禹创作出了他一生中最重要的作品《雷雨》,大二级的学生契诃夫写出了极具现代性的名著《普拉东诺夫》。当下戏剧发展不能忽视青年戏剧人的创造力。北京人艺演员冯远征认为,“剧本是戏剧的根,导演是戏剧的魂,演员是戏剧的树木,剧目是戏剧的骨头。”这些年,北京人艺也在不断思考人才荒以及接班人的问题,因为一个青年演员从培养到成熟可能需要经过10年、15年,甚至20年。“现在如果说北京人艺马上重排《茶馆》《天下第一楼》这样的大戏,我们是不是有那么多的演员呢?我可以肯定地告诉大家:有,但是我们是不是有那么多合适每一个角色的演员?我可以肯定地告诉

大家:不够。”冯远征表示,青年戏剧人才的培养是我们应该时时刻刻重视的工作,而这个平台的建立可以说正逢其时。

戏剧界面临人才交替的关键时刻

戏剧评论家林克欢表示,当今世界范围内,已经不是美国的商业戏剧,而主要是欧洲,尤其是英国、德国在引领时代潮流的创新戏剧。十几年前,基本上依靠政府的大量投资,这些国家完成了各个大剧院中导演、编剧四代人才的转换。目前他们各个大剧院的艺术总监大多数都是40多岁。他们用很大的精力和资金来培训一批25岁到30岁的年轻编剧人员。他们采取剧院委约作品的形式,让这些年轻作者的作品跟观众见面。这样做的目的不在于看他们取得了多大的成功,而在于进行人才培养。中国戏剧界也面临着非常关键的人才交替的时刻。对于目前创作的疲软来说,编剧是非常重要的。而培养编剧不是一朝一夕能够做好的事情,而是应该有计划、有目标地进行。

导演王晓鹰认为,青年戏剧人才的培养要注重经典作品的成功经验和示范价值。“事实上,许多所谓的经典名著在它被创作出来的当时就是反映那个时代的现实题材的原创作品。比如易卜生的《玩偶之家》等一系列的社会问题

剧,契诃夫的所有作品,阿瑟·密勒的《推销员之死》《萨勒姆的女巫》等。但是经历时间的考验之后,他们却成了传世之作、经典名著。”王晓鹰表示:“我们如何看待这些经典名著?如何学习这些经典名著?是仅仅把它们当做阅读、欣赏、羡慕、感慨的书斋之物?还是把它们当作关于戏剧规律、戏剧价值、戏剧意义的戏剧教科书,甚至是启蒙读物?不同的态度决定了这些经典名著对于中国戏剧创作的不同影响。”

“原创戏剧作品不能只图一时风光,应该追求艺术规律之内的经典性。”王晓鹰认为,这种追求对创作者的考验是双重的,首先是深刻挖掘情感内涵和思想哲理,同时还要在艺术表达上体现出那些深刻挖掘的成果。在戏剧舞台前所未有的繁荣景象中,我们的原创作品毫无悬念会有越来越大的数量积累。虽然不可能每一部原创作品将来都成为经典,但是只有更多的创作者,更多的戏剧人都有意识的追求符合艺术规律的艺术创作的经典性的时候,才有可能在大量原创作品的基数上产生更多的精品之作。“我们今天可以做的是向经典名著学习,向世界新经典、新实验学习,向中国的新经典、新实验学习,努力用经典名著的金线编织当代原创的辉煌,包括现实题材的辉煌,以我们共同的创造追求中国戏剧艺术真正意义上的大发展。”

评点

「八大山人」之歌

—评话剧《哭之笑之》 □蔡体良



“八大山人”在当代的舞台上,还是比较陌生的人物。江西省话剧团演出的《哭之笑之》将其搬上舞台,颇有久别重逢之感。

《哭之笑之》的舞台文本,被编剧汪浩赋予了历史性、文学性的特质,又蕴藏着能够搬上舞台的丰厚元素,为它的戏剧性创造奠定了比较坚实的基础。该剧的情节并不复杂,它以主人公朱耷即后来的“八大山人”为核心,以述说故事和描写人物相交替,比较完整地塑造了这位艺术大师的戏剧形象。清兵入侵、家父的遇难、红颜知己的遗散等,朱耷几近穷途末路,在敌人“留发不留头,留头不留发”的威胁下,只好隐姓埋名,潜居山野,循迹空门……这个悬念性的开场,颇具情节化的意蕴。除了上述开场时的人物亮相处理外,之后的戏剧矛盾的展开、激化等,所有的叙事都是环绕着八大山人“转”的。生活的漩涡、跌宕、推进、周折,该剧不仅呈现了他一生的命运,也折射了当时的历史图景。舞台几乎是动态的,不断转换时空,在张弛有序的创造中,塑造出充满历史感的种种踪影。可以说,该剧以八大山人作为核心的人物,向观众述说了—个较为完整、观赏性强、动人心弦的戏剧故事。在当代话剧舞台上,处于舞台核心的人物往往会因故事性、戏剧性的忽视而塑造乏力。恰恰在这个方面,该剧的创作者在两者之间找到了平衡和互补,让整个演出富有历史和文化的底蕴。我们常说剧本是一剧之本,抓好“一剧之本”的头一步,就要“编”得出彩。编出好故事,才能使人物站起来。

话剧舞台上,演员们经常挂在嘴上的口头禅是:“演戏,就是演人物,就是演人物之间的关系。”《哭之笑之》的舞台上,设置的人物并不是太拥挤、太复杂,比较简洁,相对干净。尤其是“八大山人”的形象,可以说是演出了“人物”,也演出了舞台人物之间的“关系”。剧中的主要角色,从“八大山人”(包括老年的),到穿场搭桥的梁上君子、伶人绿娘、佛家主持弘敏、画商裘琰,以及有名有姓的“三教九流”朋友饶宇朴等,都是有头有脸的人物。他们都以鲜明的个性表现“述说”自己的身世、命运、性格。

剧中,“八大山人”(林翰、驼排饰)的塑造是有分量的。这位悲剧性人物,虽然不是人们视野中家喻户晓的“骚人墨客”,但是极有诱惑力。他的水墨写意画品,构图缜密、意境空阔,

是很难替代的。他生性怪僻,带有现代艺术的荒诞派的表现语言。舞台上,“八大山人”时而修行佛法,静坐收心;时而情恹故人,几番魂牵梦萦。每一段戏剧情节,或戏剧矛盾的推进、激化,演员始终挺立在舞台中央,每每遇到关键性的段落、转折的时刻,他都勇于担当,爱憎分明,扭转危局,闪烁着舞台人物的光彩。

《哭之笑之》的舞台创作中,人物语言的应用也是可圈可点。剧中,“八大山人”的悲剧命运,他的狂癫、疯傻的形象,都可以从语言的运用中得到佐证。他每一次出场都犹如带着“一阵风”,为角色增添了不同的气场。话剧演员的台词是很讲究的,是扮演者塑造角色的主要手段。闻其声便可知其人也。“八大山人”是一种“另类”的文人形象,对他的台词处理,与他的身世、生活、职业等都应相匹配和协调。

《哭之笑之》的舞美创作具有独特的风味、古典的风情和空灵的韵味,体现在四个方面:一、舞台设计很简洁。从背景到演区,整体构图清晰,色调明快,十几个舞台的空间场景,组合、位移应用自如。静态和动态的画面,共同推动了戏剧故事的展开。二、舞美的主体结构始终与舞台人物的表演、节奏、调度等相协调。整体演出空间以及景观语言没有与人物角色唱对台戏,也没有与观众捉迷藏,一切的切换都有助于观众的解读、思考,也为观众提供了可以无限想象的审美空间。三、舞台设计者的景观定位大胆打破了话剧舞台“三一律”的时空局限,适度地融入了戏曲舞台来去自由的空间调度,同时又吸纳了现代画派理念,拓展和表现了多方位的艺术视觉形象。四、追求舞台虚与实的结合、写意与写实的交融,借鉴了我国传统戏曲舞台的表现方式,如舞台呈现的“一桌二椅”格局,类似“出将入相”的调度,在给表演者提供自由创造空间的同时,也让人们感受到传统文化的韵味。

当然,该剧的舞台创造还有一些可以推敲和改进的空间。譬如,“八大山人”这个人物还可以再适度展开、深入,还可以更写意、或潇洒、浪漫一些。在“哭”与“笑”的笔墨上,可以有一定的倾向性,留给观众更多的选择、思索。此外,“八大山人”的舞台表现可以揉进一些传统戏曲舞台的元素,如“唱念做打”“出将入相”乃至应用当地弋阳腔的曲调等,适当增添一些历史的、地方的文化元素等。

求疵篇

从古典舞《芳春行》与音乐相悖的创作引发的思索

□张丽民

《芳春行》是中国古典舞代表作之一,曾荣获第九届“桃李杯”舞蹈比赛中中国古典舞青年女子组表演二等奖。《芳春行》舞蹈飘逸流畅,大量高难度动作酣畅淋漓,很好地展示出演员扎实的基本功和高超的技艺,充分体现了中国古典舞的艺术特色。《芳春行》的音乐是选自于昆曲《牡丹亭》中的唱段创作而成的,其旋律典雅幽怨,节奏自由,音乐构思缜密。但是舞蹈与音乐上的相悖令人产生疑问。

中国古典舞有着悠久的历史,如今人们并不能看到从古代流传下来的舞蹈,只能从壁画、石雕、玉器、字画等实物中看到定格的舞蹈姿态,从舞蹈史书中得知各类舞蹈的名字。中华人民共和国成立以后,中国古典舞才得以重建,经过60余年的发展,古典舞不仅形成了完善的教学体系,还创作了大量的舞蹈作品,如今古典舞已经成为最具中国特色、艺术价值极高的一个舞种。

昆曲是中国戏曲中最有代表性的剧种,素有“百戏之祖”“百戏之师”“百戏之母”之称。昆曲形成于元末明初,至今已有600余年的历史,盛行于明、清两代,在中国戏曲界独占鳌头长达200年之久。昆曲唱腔华丽、念白儒雅、表演细腻、舞蹈飘逸,它具有诗的意境、画的风采,可以说在各个方面都达到了极高的境界,所以,昆曲是将中国传统文化意向于一身的集大成者。

《芳春行》将古典舞与昆曲进行了有机的结合,它的创作充分反映出戏曲艺术对古典舞创作的影响。我们通过简单分析《芳春行》的音

乐和舞美,便能看出它与昆曲《牡丹亭》之间的关系。

A段是由女声吟唱昆曲《牡丹亭》中“游园”一折杜丽娘唱的曲牌[皂罗袍]“袅紫嫣红开遍”,在人声背后逐渐加入古筝伴奏,人声笛子(昆曲伴奏乐器)进入并伴有古筝演奏。B段是笛子独奏从人声吟唱过的[皂罗袍]开始,即“袅紫嫣红开遍,似这般都付与断井颓垣”的旋律,同时伴有古筝的刮奏技法与笛子的颤音奏法。再现A1段并不是A段的旋律,而是再现A段人声吟唱方式和[皂罗袍]曲牌,这段[皂罗袍]是将A段唱过的唱腔跳过去,接着继续唱[皂罗袍]后面的唱段“似这般都付与断井颓垣”,同时伴有笛子、古筝伴奏。

《芳春行》的服装独具特色,它采用了渐变的绿、黄色,突出了春天的气息,服装的款式是戏曲青衣行当常穿的“披”的变体,舞者采用戏曲“大头”的头型,其装束可以说基本源自于杜丽娘的形象。杜丽娘是手拿折扇,而舞者是执团扇,在《牡丹亭》“游园”中丫环春香是手执团扇。

综上所述不难看出,《芳春行》在音乐、道具、服装上,创作者的创作是受到了昆曲《牡丹亭》中“游园”一折的启发和影响。音乐直接明了唱出杜丽娘的唱词,更加明确了舞蹈的情境。杜丽娘是养在深闺的小姐,在丫环春香的带领下来到自家花园,尽管春天的气息充满庭院,但杜丽娘内心对妮紫嫣红的美景充满了伤感之意,“似这般都付与断井颓垣”“良辰美景奈何天”这是杜丽娘内心被封建枷锁桎梏的反映,对青春的感叹以及情丝悠悠的期许,从而

引出《牡丹亭》后面跌宕起伏的戏剧发生。

据北京舞蹈学院演出节目单介绍,《芳春行》的创作源于元曲《满庭芳》,《芳春行》表现的是一位妙龄少女,在莺歌燕舞妮紫嫣红的春季里,手执桃花扇踏青春游的情景。也就是说《芳春行》的创作与《牡丹亭》无关。

为什么编导无视音乐的表现内容?是听不懂唱词内容?还是根本就不知道它是《牡丹亭》“游园”曲牌[皂罗袍]中杜丽娘唱的?还是另有什么不为人知的解释?总之,这种相悖给观赏者心里留下一个结,舞蹈正面的文字介绍给观赏者带来很大的疑惑。

像《芳春行》这样的音乐与舞蹈相悖的状况在中国舞蹈创作中并不是个例,现在我们讨论这个现象也是给今后的舞蹈创作者们一个启示,对于使用任何一个有原作品痕迹的音乐作品,要深入了解其作品的历史背景、音乐内容、艺术特色,尽量不要产生相差太远的表现意向。如果舞蹈创作者一定要相悖于音乐或题材内容,那就要给欣赏者一个合理的解释,从而帮助欣赏者理解创作者的初衷。

讨论舞蹈与音乐相悖的意义也在于提醒舞蹈创作者要加强文化艺术修养,每当创作一部舞蹈作品的时候,一定要与作曲、编剧及舞美进行深入的沟通,把个人的局限降到最低限度。中国古典舞是中国传统文化孕育的艺术形式,它包含着中华民族的审美追求和理想,特别是在迅速发展的21世纪,舞蹈创作会面临更多的挑战,期待中国古典舞创作出更精彩的作品。

“英雄儿女杯”电影文学剧本颁奖盛典举行

12月18日,由中国电影文学学会、

《中国作家》杂志社、世界英雄儿女电影节组委会、延安革命纪念馆管理局主办的“英雄儿女杯”电影文学剧本颁奖盛典暨世界英雄儿女电影节延安电影展签约仪式在延安举行。《胜利日》(饶曙光、石学海)获一等奖;《天湖》(万玛才旦、龙仁青)、《一路芬芳》(张锐强)获二等奖;《热土》(谭仲池、吴言)、《八步沙》(陈玉福)、《黑马》(梁弓)、《天河九十九》(霍学军、霍爽)、《枪声响起》(极光、艾盐)、《神奇换头人》(曲维甲)、《中国处方》(孙博)获三等奖。纪耀成、艾克拜尔·米吉提、程绍武、颜建国、谷国庆、李宏伟、苏雅琳、张美玲等出席颁奖典礼暨签约仪式。

延安革命纪念馆管理局副局长苏雅琳在致辞中说:“英雄儿女杯”电影文学剧本征文作品颁奖盛典暨世界英雄儿女电影节延安电影展签约仪式在延安举办具有重要的意义,它是从文艺角度重构精神指引、充实国人的精神世界、打造‘红色经典’的重要途径,能够为弘扬正能量、打造国家级品牌、推动全民族认同英雄文化作出重要贡献。”此次活动的举办再次彰显了延安的开放性,使中国与世界、传统

与现代在延安交汇融通,开花结果。

中国电影文学学会常务副会长艾克拜尔·米吉提强调,英雄文化是中国优秀传统文化的重要组成部分,也是一个民族凝聚力、生命力和创造力的重要体现,只有高举英雄旗帜、大力弘扬英雄文化,才能在中国文化“走出去”的康庄大道上更好地前行。此次活动正是要通过电影这一重要的艺术媒介,让中国独特的英雄精神和精彩的英雄故事实现真正的跨文化传播,让中国的英雄文化在世界文化的长河中熠熠生光。

饶曙光代表获奖作家发表感言。他表示,电影是工业化、现代化的艺术,创作者在表达方式上要不断创新,要令其与当下年轻观众的审美趣味和需求实现有机融合,让年轻观众爱上中国的英雄主题电影。创作者应用手中的笔更好地塑造出英雄形象,让英雄形象真正地深入人心,为中国电影的可持续繁荣发展和中华民族伟大复兴的中国梦作出贡献。

颁奖礼结束后,在全场观众的共同见证下,各主办方、承办方代表分别签署战略合作协议。(吕漪萌)

话剧《郁达夫·天真之笔》在京上演

作为“戏剧东城·第三届全国话剧展演季”的展演剧目之一,由国家艺术基金资助、浙江话剧团创排的话剧《郁达夫·天真之笔》12月17、18日在北京首都剧场上演。该剧由林蔚然编剧、李伯男导演,采用叙述体形式,沿着郁达夫执笔救国这条主线,辅予以3个女人的情感故事副线,通过独到的视角,展现了郁达夫复杂、矛盾、丰富的内心、情感、人格世界以及大时代文人志士的风骨。

郁达夫一生辗转许多城市,林蔚然重点择取了富阳、北京、上海、杭州几个城市。在她看来,“这几个城市是郁达夫一生的重要节点,承载着郁达夫一生中鲜明的几个阶段。郁达夫经历过这些城市和风景,留下了很多耐人寻味的故事。我们进入这些故事,也进入这些城市,然后在里面走动,寻找出口。”

二度创造上,李伯男以贴近当代审美的表现手法,将整部剧打造出一派浙江山水气质,有诗情画意的柔情,也有民族大义的硬气。“全剧有对郁达夫北京生活以及在南洋‘万里投荒’的战场上与敌人斗智斗勇场景的再现,这些不仅是过去与现在之间的时空交汇,南北两地之间的艺术交流,更是浙江献给北京和祖国的一首爱歌。”“歌队角色的设置是该剧的一大特色。歌队演员一袭白衣,仿佛历史全知全能的吟游者,述说着郁达夫与他的好友、亲人、敌人,以及他生命中最重要3个女人的故事;也仿佛是郁达夫这“一出结构并不很好而尚未完成的悲剧”的送葬者,高唱“他波涌云诡的一生已经壮烈落幕,和晚风一同回荡,和落霞一起蒸腾”。(余非)