



做戏,就是去“日常化”

□谷海慧

意蕴的日常。就好比四川那道著名的“开水白菜”,据说汤清可以注魂,但那汤并非开水,而是经过复杂处理的高汤,完成这一道菜需要近30个步骤。对于话剧作品来说,这种复杂处理就是戏剧化的过程。而戏剧化,说到底其实就是去日常化。观众走进剧场,肯定不是要看自己的日常生活,而是要在看似日常的叙事中获得非日常的体验。这种非日常体验的获得,对创作者要求很高,是高标准限定下的创造和表现,靠的是创作者对人类情感的体察、对现实问题的发现、对戏剧结构的巧思、对剧场魅力的把握。

在有些原创话剧演出结束后,会听到一些非常专业的观众的抱怨:这个戏怎么像个小品串烧?这些疑问指向了问题的关键。当观众没觉得自己欣赏到的是戏剧时,创作者不得不回到一个古老的戏剧本体问题上:戏剧区别于其他艺术样式的本体特征是什么?剧场是一个什么样的地方?观众为什么走进剧场?

挣扎、自救;或是面对命运淫威在绝望中抗争,彰显人类意志的了不起;或在个人境遇、欲望导致的局限中,执拗地不肯与现实握手言和。他们中的抗争者让人尊敬,无辜者唤起人的同情,自食恶果者引发警示。这些虚拟现实中的冲突,无论激烈与和缓,都让观众有所触动、有所敬畏。反观近年来的原创话剧,大多作品经营的冲突并不具有典型意义,真的如同开水的白菜,味道寡淡。因为大多作品不是从生活中的真问题出发,而是从特定主题观念出发,为此制造和拼凑冲突,因此大量伪冲突充斥舞台,我们看到了很多口水戏。老舍曾解释他笔下的人物说:我知道他一辈子的事情,只让他说了一句话。当下的原创话剧呢?可能是只知道一件事儿,为这件事儿去填充人物,让人物为故事服务,而不是故事为人物服务。话剧作品说到底,还是要留下“人”,留下故事中的“人”,而不是人的故事。这又是一个老生常谈但却存在于原创话剧中的问题,创作者能



观众走进剧场,肯定不是要看自己的日常生活,而是要在看似日常的叙事中获得非日常的体验。这种非日常体验的获得,对创作者要求很高,是高标准限定下的创造和表现,靠的是创作者对人类情感的体察、对现实问题的发现、对戏剧结构的巧思、对剧场魅力的把握。

谈起原创话剧,总是有点辛酸。虽然从形势上看,无论创作数量、展演平台还是评奖机会,近些年都称得上发展势头正劲,但能够打动人心、令人交口称赞的作品还是非常有限。上世纪90年代,中国话剧就曾陷入“剧本荒”的尴尬中,所谓“剧本荒”并非真的没有剧本,而是缺乏好剧本。眼下,原创话剧并没有走出这种“荒”,甚至更“荒”了。一个最突出的表现是,很多作品不像戏,戏剧性不足。舞台上,我们经常看到的是日常生活的复现,尽管有戏剧结构的外在“组织”,但仍然是装在戏剧套子里的日常。因此,摆在原创话剧面前的一个重要问题就是:去日常化。

这么说,并不是反对话剧表现日常生活。日常当然能入戏,但入戏的日常并非现实的日常,它一定是高度戏剧化的日常。换言之,就是充满戏剧性、富含深厚



话剧《玩家》剧照 王雨晨 摄

如果他们看到的不是有突出戏剧特征的作品,他们何不去看电影、电视剧或是综艺节目?是的,从始至终,创作者要面对的都是戏剧性问题。戏剧性是个大概念,从宽泛意义上,既包含戏剧冲突,也包含假定性和剧场性。

表现戏剧冲突,说起来是对原创话剧的一般性要求,事实上却是一个极具挑战性的任务,因为冲突不在大小,而在真伪。找到真冲突需要创作者的问题意识,而问题意识在近年原创话剧剧中是比较缺乏的。伟大的戏剧从不仅仅复现平面化的日常杂沓,也不仅仅表现歌舞升平。那些在人类灵魂上留下烙印的戏剧人物,无论西方的俄狄浦斯、哈姆雷特、麦克白、达尔丢夫、克莱尔、柳巷夫人,还是中国的繁漪、王利发、卢孟实、狗儿爷,哪个不是面对人类永恒困境,受着命运或个人欲望的捉弄?在日常纱幕下,我们看到的是他们的困顿、

不能尽量避免主题先行呢?如果不是从心灵出发、不是从情感出发、不是从领悟出发,作品便很容易仅仅成为一种化妆宣传,其艺术价值必然会被折扣。

去日常化的另外一个要求,是强调话剧的假定性,增强仪式感。既然要做戏,“做”的就要充分,使之更像“戏”。请相信,剧场与观众间有一份无形的契约。观众走进剧场,是以接受话剧的虚拟性为前提的,需要或隐或显的仪式化体验。近些年,西方引进剧热潮在给中国原创话剧带来市场冲击的同时,也带来很多审美启示。那些引起广泛关注的话剧剧,陆帕的《英雄广场》《酗酒者莫非》、朱利安·戈瑟兰的《2066》、卡斯特鲁奇的《俄狄浦斯》、图米纳斯的《叶甫盖尼·奥涅金》《浮士德》等,都通过严肃问题的直接讨论,或借助象征、隐喻手法,在整体或局部上营造一种仪式感。我们经常说剧场是当众思考的空间,创作者有责任让观众跳脱日常生活,在剧场时空里感受到诗意与庄重。这就要求话剧舞台上的日常生活是经过选择、提炼、塑造的。即便观众看到的都是日常,感受到的也无非人之常情,但这个日常与常情一定是富含深厚的时代、社会内容,被赋予特定意味的。就像曹禺希望观众坐在上帝的座位上观看他的《雷雨》,他想带给观众的悲悯情怀是一种非日常性体验。做戏的意义,就是在这种反常规和超越性中产生的。

而今,很多原创话剧对现实主义的理解越来越偷懒,似乎人物言行越像生活本身就越现实,而忽略了现实背后的艺术假定性和精神超越性价值。这就怪不得观众感到无聊、无趣、无味了。为宣传的需要,不负责任的评论又往往夸大其词,不吝“圆满”“成功”等词汇的堆砌。长此以往,真让人担心创作者是否真就以这样的作品就是符合时代精神与观众审美需求的佳作。其实,即便演员谢幕时掌声四起,创作者也应该有基本的清醒,知道有多少掌声是送给作品的精神深度或审美高度,有多少是礼貌的观众在向演员的辛苦致敬。

事实上,原创话剧要真正打破“剧本荒”的困局并不难。或者面对真问题,触及的问题不用多,一点点就够了,只要它是真问题;或者追求真艺术,让剧场成为真正区别于日常人生的超越性体验场域。这些都要求创作者忽略某些源自现实或仅仅源自假定的束缚,放弃隐性利益诉求,杜绝口水戏。那么,其原创作品哪怕只有一个亮点,观众也会为其中的高级翘起大拇指。

书林漫步

计敏的学术新著《双生与互动的美学历程:中国戏剧与电影的关系研究(1905—1949)》(以下简称《历程》),是一次不冷不热却极为有趣的学理探索和梳理。你说冷吧,有多少话剧演员曾涉足电影电视,一举成名,星光闪烁;有多少明星,即使粉丝如云,依然心心念念地要上舞台过把瘾。你说热吧,似乎这方面也没有多少议论,遑论有分量的学术著说。

话剧和电影都是在20世纪初同时伴随着中国现代化进程先后而近乎同时来到中国的。作为外来的带有一定现代意味的艺术,现在它们已经完全本土化,成为公众日常生活须臾不可缺的重要观赏对象。在中国,它们就像孪生的兄弟姐妹,彼此相随相携,彼此渗透,彼此影响,分合有致,一路走到今天。但遗憾的是,也许太熟视无睹了,对于它们彼此之间的关系,我们反而知之甚少。有限的研究也只是从电影主体的视角,比较电影和戏剧的艺术特色、创作方法之异同。因为缺乏对二者关系的深刻洞察和把握,才会在20世纪80年代提出“电影和戏剧离婚”那种过于大胆而今天看来多少有些荒诞的“创新”主张。因此,认真而不是敷衍,复杂而不是简单,有机而不是生硬,脚踏实地而不是空洞浮面地研究、梳理中国戏剧和电影的关系,是艺术界非常期待的。《历程》的应运而生,适时地填补了这个学术空白,满足了我们殷切的艺术和学理期待。

《历程》的作者面对的是很难下手的中国戏剧、电影两个庞然大物,但她慧眼独具地发现了两者关系的主干:“双生”与“互动”。虽然诞生的年代略有先后,但从长时段来看,也几乎“同时”,是所谓“双生”。但更重要的是它们之间富有趣味的“互动”,形成了一种前赴后继波涛滚滚、剪不断理还乱的中国近现代艺术史上有趣的互文文本。书中,作者没有把这种关系作主观的简单裁剪,而是从现代史、文化观念、艺术本体,一层层向着命题的核心挺进。中国戏剧和电影的艺术双生、互动关系不是完全封闭、自治艺术内循环,而是特殊的历史语境中的互动“演出”。20世纪初,两者出生的萌芽扎根于国家民族现代化的起点土壤。二者聚合与落差的现实是在现代性理念笼罩下生成的。上世纪30年代,则在左翼文化的深刻影响下,形成了戏剧渗透电影、电影反哺戏剧的双峰并峙格局。从抗战到战后,战火纷飞使作为文化工业的电影遭遇“毁灭性”打击,影人越界进入剧界,创造了重庆大后方戏剧空前繁荣的盛况。接着战后,戏剧人回流电影界,又催生了中国现实主义电影让历史永远铭记的那批经典。一个有趣的双向注释是,重庆舞台红极一时的白杨、舒绣文、张瑞芳、秦怡“四大名旦”,白、舒是把银幕的光彩投射到舞台,张、秦则是从舞台当红走向银幕的星光璀璨。而且多年以后,她们始终践行着电影和话剧“两栖人”的角色。全书的论述因此这种时间和历史龙骨架的有力支撑,就显得特别厚重而有说服力。历史总是同时为我们提供着一个既充满硬性限制又充满自由发挥的空间,成败得失全在于主体的认知和实践。

在艺术的思想理念上,《历程》梳理了传统道德伦理和启蒙个性叙事、软性电影和硬性电影、现实主义和现代主义的冲撞和纠结,时过境迁,当时的争论烟消云散,争论者也进入了历史,但争论的余波却至今还不时烽烟再起。我感兴趣的是作者的慧眼发现。比如她分析《神女》得出的“电影比戏剧更趋于传统”的结论,比如对尚未成气候的中国电影现代主义具有预见性的洞察。当然,戏剧和电影的互动最重要的来自艺术内生的动力和需求。戏剧和电影都是“说话加表演”的艺术,但同时又植入了不同的表演语境中,面对不同的制作环境、不同的观看方式和不同的观众群体。这种同与不同就使二者互动有了张力空间。作者开始论述就抓住了一个已然陌生但对我们来说有点亲切的词语“影戏”。我小时候,父母还时常会对我说,看“影戏”。作者精准地从历史中拈出20世纪初的“影戏”,这个大众、通俗的文化理念,引用了郑正秋、张石川、周剑云等许多湮没的资料,揭示、印证了早期中国电影的基本艺术逻辑,“电影是戏剧的银幕形式”。然后在动态的艺术演进过程中,令人信服地看到了从戏为本、影为表,过渡到戏影结合,最终各自独立成家、蔚然成秀的艺术发育、生长的互动过程。

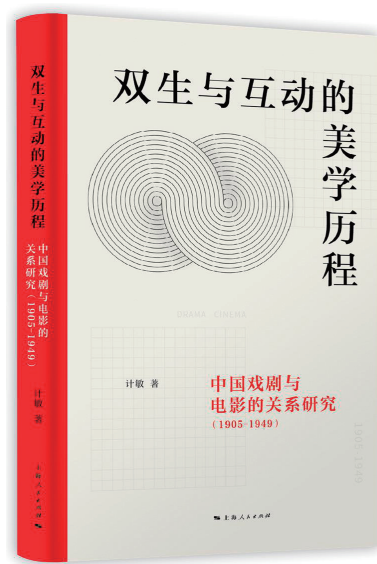
就艺术的本体互动而言,我特别赞赏作者由叙事学出发对两种艺术本体的差别与互鉴的精细分析。作者细腻地解剖了石挥、白杨等如何把舞台上历练的扎实的表演经验转化为银幕人物,又在银幕演出的强大限制中将表演升华到舞台演出中,把面对镜头的控制的生活化和直接向着观众的舞台表演的形体语言的夸大、体验和表现、演戏和演人逐渐有机结合起来。赵丹在银幕上从《十字街头》的过火表演一直到《乌鸦与麻雀》面部表情的“微相表现力”,极大地丰富、提高了自己的艺术水平,也给他的话剧演出增添了艺术光彩。作者微观的个体呈现、个案的精细化解析,使全书宏观的本体认知和勾勒有了非平面化的细节深度。历史叙事由此有了结实的史实基石。不仅在表演上,而且在导演处理上,我们也可以看到戏剧思维和电影思维、场面和镜头,二者的互补互动,相得益彰。作者细致分析了佐临导演的《假凤虚凰》、费穆导演的《小城之春》、沈浮导演的《万家灯火》几个个案中,话剧处理激活的电影魅力。在戏剧导演进入电影界推动电影进步的同时,电影思维也同时开阔了他们舞台导演的视野,丰富了舞台处理的手段。非常难得的是,作者在研究戏剧和电影两者关系时始终保持的一种辩证的思维的研究张力,防止出现厚此薄彼的判断误差。

我个人觉得,艺术学的建构,必须有合乎历史逻辑的龙骨,必须有着生动丰满的艺术的血肉而不仅是干涩的逻辑推理,必须有深入作品肌理的真切之言而不是浮泛的空洞结论。由此,《历程》水到渠成令人信服地导出了“舞台与银幕”形成恢弘交响的结论,给当下戏剧和电影的健康发展提供了一份宝贵的可资借鉴的学术资源。

读《双生与互动的美学历程:中国戏剧与电影的关系研究》

□毛时安

龙骨与血肉



话剧《叶甫盖尼·奥涅金》剧照

5月5日晚七点半,随着北京民族乐团室内音乐会《夏夜》以线上的方式播出,北京演艺集团首届线上演出季正式拉开帷幕。在为期两个月的时间里,6场原创演出将在北京演艺集团新上线的“京演快剧场”等多家新媒体平台亮相,力求为观众呈现异彩纷呈的线上艺术盛宴。

首场音乐会《夏夜》以歌颂火热的夏天为主题,以室内乐的形式改编创作了12首中外音乐作品,包括《旱天雷》《夏日皇宫》《加州旅馆》《安妮的仙境》《童年》《天空之城》《菊次郎的夏天》《超级玛丽》《波斯市场》《月光变奏曲》等,由二胡演奏家陈军、于海音担任导赏主播,担任音乐会演奏的是北京民族乐团的品牌团队“欢乐室内乐组合”,骨干队伍由乐团9位年轻演奏员组成,近年来多次赴欧美亚等多个国家举办专场演出。

据介绍,在5月12日“国际护士节”当天,北京演艺集团将精选出多个旗下院团在战“疫”

期间创作的优秀文艺作品,致敬救死扶伤、甘于奉献、大爱无疆的“最美逆行白衣战士”;5月20日,北京演艺集团、湖北演艺集团将合作举办“云歌汇”,通过线上连线直播的方式两地联动,用歌声表达爱,用音乐传递爱;6月1日,北京儿童艺术剧院将邀小朋友共赴一场充满乐趣的网上公益活动;6月13日,大型民族管弦乐组曲《中轴》将以线上演出原创民族管弦乐的方式,展现北京中轴线之美;6月25日端午节当天,集团将举办非物质文化遗产主题直播,通过非遗传承人的讲述和表演,让传统的非物质文化遗产项目借助网络科技的力量传播。

此外,线上演出季期间,集团所属中国杂技团、中国评剧院、中国木偶艺术剧院、北京歌剧舞剧院、北京曲剧团、北京民族乐团、北京市河北梆子剧团等9家院团,将举行线上开放日活动。在网络上全面呈现院团排练幕后场景、揭秘演出幕后故事。(余非)

北京演艺集团推出首届线上演出季

