关 注

《大地颂歌》：舞台艺术的创新之作

□龚政文

以脱贫攻坚伟大实践为叙事主体的大型史诗歌舞剧《大地颂歌》，于9月至10月在湖南演出多场、获得重大成功后，近日晋京演出。这部人人为之感动并交口称赞的作品是近年来湖南乃至全国舞台艺术的一部重大创新之作。

聚焦与发散的完美统一

《大地颂歌》开宗明义，以湘西花垣县十八洞村为主要表现对象。作出这样的选择是必然的。这不但因为十八洞村是习近平总书记“精准扶贫”重要论述首倡地，还因为7年来，十八洞村的精准脱贫实践极具特色，其脱贫效果在全国十分突出，真正蹚出了一条不栽盆景造实景、可复制可推广的脱贫之路。剧中，扶贫工作者的代表龙书记、老村长、脱贫群众代表廖天保、田二毛等重要角色，都可以在十八洞村找到原型；种植猕猴桃的产业扶贫探索、脱贫又脱单的欢快场景、欢送扶贫队长参加新中国成立70周年庆典的喜悦时刻，都是十八洞村发生过的真实故事。但是，如果舞台上仅仅限于十八洞村，又是远远不能反映这场史无前例的脱贫攻坚的复杂性、丰富性和壮阔性的。因此，该剧大胆地把笔墨从十八洞村荡开来，把场景和人物从十八洞村移开去，讲述了发生在湖南其他地方许多富有样本意义的扶贫故事。例如，第三幕“夜空中最亮的星”表现的是泸溪县的教育扶贫经验，第四幕“一步千年”的易地扶贫搬迁图景主要不是发生在十八洞村，第六幕“大地赤子”歌颂的是倒在脱贫攻坚战场上的炎陵县委书记黄诗燕、石门县薛家村扶贫义士王新法、溆浦县委书记蒙汉——他们是全国1000多名扶贫牺牲者的代表。令人称奇的是，《大地颂歌》的这种叠加与杂糅，一点也没有生硬感与违和感。

以湘西之事讲湖南、以湖南之事讲全国，《大地颂歌》的大胆尝试，使全剧既深深开掘了十八洞村这口深井、又宏观展示了中国扶贫伟业的波澜壮阔；既有特定性、又有广谱性，实现了点与面、聚焦与发散、浓缩与展开的完美统一。

多种艺术手段的自由运用

舞台艺术本来就是综合艺术，视听时代的舞台艺术创作，有着更多的艺术手段和媒介形态可以运用。在这一点上，《大地颂歌》不拘一格，综合运用了多种舞台艺术手段：它有话剧的底子，剧中的台词非常多而且颇见功力；它有音乐剧的追求，剧中的许多唱段十分精彩，“夜空中最亮的星”和“大地赤子”两幕还用了多形式的轮唱和繁复的咏叹来强化表达；它有舞剧的风格，既有功能性鲜明的群舞，又有抒情性强烈的艺术化舞蹈；它借鉴了电视的优长，巨大的LED屏幕的使用，让舞台天幕呈现出苍山如海、大地辽阔、苗寨古朴等具有极高清晰度和冲击力的美景，使人不能不对美丽的祖国心生热爱和感动，产生一种崇高感，恰到好处的视频和字幕也增强了舞台的表现力。

《大地颂歌》还有一个显著的特点，就是既新创作了不少艺术水平很高的歌曲，又大量采用了脍炙人口的湖湘音乐经典。前者如合唱《故土难离》《根在土地》《奋斗之歌》、主题歌《大地赤子》、咏叹调《万语千言》；后者如《又唱浏阳河》《马桑树儿搭灯台》《思情鬼歌》《苗岭连北京》。这些湖南人耳熟能详的音乐经典，极大地艺术化了本来有可能比较工作化、政策化的戏剧内容，丰富了舞台色彩，带来了沉浸式效果。此外，《我们共产党人好比种子》《在灿烂阳光下》等经典老歌的运用，也十分贴切，焕发出新的生命力。

博采艺术精华，广纳八面来风，是《大地颂歌》迈向艺术高峰的重要保证。

文化湘军的强强联手

这是在艺术创作组织上的重大创新。在中共湖南省委宣传部的强力统筹下，《大地颂歌》集聚了文化湘军的优势资源，形成了强大的核心支撑与后援力量。湖南省演艺集团、湖南广播影视集团、湖南出版集团等各路“湘军”，历史性地为了一部舞台艺术作品而深度汇聚在一起，有人出人，有钱出钱，有力出力。从北京到湖南，从湖南广电到湖南演艺，一批优秀的艺术精英，遵从内心的召唤，投身到这一足以载入史册的艺术创作中。为了让这部作品经得起实践、群众和历史检验，组织者和艺术团队深度体验生活，多方征求意见，反复修改打磨，精益求精，使其日臻完善。值得一提的是，湖南广电充分发挥头部优势，不但为这部作品贡献了一位总导演，而且把何炅、谷智鑫、张凯丽、万茜、廖佳琳等这些受到观众喜爱的影视明星吸引进来，既厚实了演员阵容，确保了演出质量，又有效扩大了该剧的吸引力，提高了社会大众的关注度，使一部舞台剧产生了破圈和外溢的效果。

可以说，《大地颂歌》的成功，不仅是舞台上的成功、艺术上的成功，更是新时代舞台艺术精品创作理念、组织方式的巨大成功。

评 点

栉风沐雨 精神不竭

——观新编历史剧《大舜》有感

□包新宇 仲呈祥

由罗周编剧、济南市京剧院演出、国家艺术基金滚动资助的新编历史剧《大舜》讲述了一代贤君大舜的传奇经历，该剧选取了大舜最富有传奇色彩的人生片段，将一段缺乏详细文字记载的上古历史，以全新的视角演绎，结合合理的历史想象、真挚的情感抒发、高远的意境升华，配合以演员精湛真诚的表演、精致适度的舞美服化，让观众在娓娓道来、亲切质朴的艺术氛围中得到一份宁静致远的艺术滋养。该剧在时空叙事结构和内在节奏、审美意蕴等方面，立意高远，体现出主创较为自觉的艺术审美追求。

穿越与回眸——时空穿梭的叙事结构

和传统戏曲的线性叙事结构不同，该剧采用了倒叙和插叙等叙事方法。因为叙事结构安排精巧，无论是少年时光的倒叙，还是壮年时的几段插叙都显得井然有序、章法鲜明。

印象较为深刻的一段倒叙是在开篇，年已九旬的舜，在弥留之际穿越时空，回到了生母坟冢前，遇到了少年时的自己。这段看似跳跃的时空交错，并没有让观者产生荒谬之感。颇有帝君之风的晚年舜，以慈祥温润的风度，在历史时空里，与青葱蓬勃时的自己相遇。经历过历史风雨和人生洗礼的老年舜，以一种特别的方式回顾人生，安慰记忆中受到不公正对待的少年自己。这段戏不仅是整剧的开篇，更是以一种过来人的视角，反观自己的家庭出身和命运安排。坚韧的舜，接纳曾经受伤的自己，让心目中童真时代的自己获得心理安慰，进而让治愈后的自己以一颗博大的胸襟迎击人生更多的挑战。他没有因原生家庭的不幸、个人命运的乖舛而被消磨掉内心的宏大志向，他没有被仇恨扭曲丧失内心的温情，相反，他日后用表里如一的德政来引导他人，用真诚的亲历亲为来感化万民，正因为他内心时刻用远大志向和记忆中的亲情乡情滋养自己、抚慰自己，才能在逆境中有这份宽广的胸怀，在权力的“术”之上，还有一份仁君之道。舜内心多年珍藏的乡亲、亲情，是他历经风雨、通达世情之后的豁达悲悯。他以失去母亲又遭受虐待渴望亲情的苦命人视角，来体察天下万民。失去贤明首领引领的黎民，正是严酷自然生存环境中，需要启迪民智的“精神孤儿”，他们迫切需要引领者胸怀一颗体恤悲悯、坚毅不折，不向愚昧懒惰等人性弱点妥协的强大的内心。

再如，大舜命禹摄政的这段插叙，当众人质疑甚至提出反对时，舜反问禹的意见，以观察继任者的德行，当听到禹的应答与自己当年的回答相似时，又恰逢天降吉雨，舜顺势授予禹摄政大权。表现这段力排众议与突降甘霖的巧合，并非是为了表现古人感应天地的迷信，而是大舜借天地之口来树立继任者的权威，减少权力交接的摩擦，看似不经意的插叙回忆，蕴含了抓住时机顺势而为，用人不疑的勇气和魄力。

浓缩与留白——神话传奇的铺陈演绎

大舜作为上古神话人物，流传于文字的记载寥寥，如何将有限的文字记载，演绎为具体形象的艺术形象和舞台叙事？这些难题考验着主创的历史思维格调和审美品格。如果任意添油加醋、拘泥于细节想象，会显得缺乏依据，失去远古历史的深邃感和高远的格调；如果叙事过于粗疏匆忙，则会让人物形象不够饱满立体，失去了舞台演绎的血肉充盈之感。

该剧的叙事经过精细打磨，采用了两条并行的截然不同的叙事笔法：浓缩与留白。在精雕细刻、发乎精微和写意泼墨、涤荡心神之间，把握住了较好的平衡，整体的审美格调显得松弛淡泊而不失高远，重点处浓墨有力又不过于拘泥刻板。这种叙事力道的把握，颇见编剧艺术创作功力和审美旨趣。

比如，对于少年舜不幸的家庭成长环境，主创并没有让舜直接面对自己的盲父继母，而是采用间接叙事的方式来简略展现，让少年舜的悲愤更多寄托在去广阔天地洗礼的大心胸的视角下，而不拘泥个人得失的小恩怨；再如，记述唐尧微服暗访青年大舜，以天下大义来考察他的这段重头戏，则采用了一波三折，起落转呈的较为精雕细刻的叙事手法，听闻鞭牛——详问端倪——暗生欣赏——探明身份——许配王姬——含愠诘问——假意放弃——听闻心迹——郑重授命，这一场戏串联了上述几段颇有戏剧性的戏剧冲突，把唐尧对舜德考察——满意——复疑——再次考察——最终授命的波折过程充分展开，合情合理又符合人物身份、性格特质和当时合理的情绪反应。在缺少史料记载的历史空隙里，以共通的人情世故展开合理的历史想象，填充了历史叙事的鲜活骨肉，为远古传说的人物描摹上了生动的性格色彩。

此外，该剧选取了大舜人生中几段最有代表性、最富有传奇色彩的经历，大跨度的时间段间隙适度留白，让观众根据不同年龄段里，具有高度典型性事件的舜的言行，来自动脑补他这些年的人格成长和精神历练过程。晚年的大舜好像浓缩沉淀了以往历史瞬间中每一次厚积薄发的精气神采，就像一位重新出发的老将一样重整军容，蓄势待发，丝毫没有衰败感，反而有种雄浑有力的悲怆感。在这个处理上，演员的精神气韵把握得较为到位，领悟得较为深刻。

升华与羽化——传说英雄的精神之旅

英雄成长之旅的故事容易落入既有叙事模式的窠臼，或过度神话或落入刻板套路，而本剧则采用了双线叙事线索，来交织呈现大舜的英雄之旅。一条是外在的显性叙事脉络，贯穿大舜从少年到青年、壮年再到老年弥留之际的明线叙事。另一条，则是弥留之际的大舜回顾一生的灵魂之旅。

正如最后一场的台词所反复提示的，大舜的一生，始终在行走，在追寻一个终极答案：在风雨飘摇的世界里，为万民谋得安宁栖身、繁衍之所的终极解答之道。少年时，他逃离家庭苦海；青年时，他谋求富足栖息之地；壮年时，他探索公正济世之法；晚年时，他反思普适绵延之道。大舜在这一次次往复回顾的灵魂之旅中，咀嚼着艰涩的人生况味，承担着常人难以承受的精神之苦，不断行走、探寻、攀登，栉风沐雨，以天地为家、星辰为伴，将黎民苍生作为其精神后嗣。在他人生的最后时刻，他依然没有停下艰辛的探寻脚步，依然带领后继者，继续攀登精神的高峰。

剧中，大舜在羽山对少年大禹的质问这段戏，充分地表现了大舜更侧重精神层面对后继者的锤炼。大舜对治水过程了然于心，他在危急之中用两难的问题来考验少年大禹的勇气、魄力和胆识，更考验其内心的公义尺度。他深知重压之下，勇士才会显露本色，唯有面对生死抉择才能筛选懦夫、常人和真正的勇士。这次羽山拷问，不仅是大禹人生的生离死别，更是他告别少年懵懂无忧的炼金考验。见证生死，方能抵达智慧和道德的极限，刀光火影中，方能磨砺出血光凛凛的英雄本色。

该剧不断强调的一个形象种子，是肩负天下至苦至劳至累之事，不仅是体力耗费常人难以承受，更是严苛的心神考验，要抵达常人不可达的精神孤绝的险境，面对至高权力和各种利欲的诱惑，如何能安然全身而退？如果说浮士德的精神之旅是经由天堂落入凡间，堕入地狱又回复人间的炼狱之旅，那么大舜一生的精神探求之旅，是不断放下个人私利的束缚，将自身置于广阔天地，探求人之最终幸福的升华之旅。他没有因为追求公义而放弃个体的人性，相反，在人生最后一刻，他还怀抱亲情温情。他没有因为身处权力顶峰而被权力枷锁所累，反而主动邀请后继贤人，共赴精神顶峰，将权力之杖和终身的智慧领悟倾囊相授，最后不带一丝留恋地悄然而逝。

描写一位帝君的人生最后时刻，很容易因为衰老和死亡的临近，表现出迟暮感和无奈感，但本剧恰恰相反，最后的那场托孤，犹如凤凰涅槃一般，逐级上升最后羽化升华。这是因为主创紧紧握住了大舜的精神脉络，以他一生的求索为精神主线，以为天下苍生谋福的求索之路为形象火种，才有这番幽深宏阔的蓬勃意境。

前人给予后继者最好的人生礼物是祝福和信任。大舜没有对禹的即位给予过多的个人建议，相反，他带领禹踏足顶峰，领略大自然绝顶巅峰的险峻与宏阔风景，体验肩负天下苍生福祉的责任使命和危机感，让后继者不至于因独揽大权而一意孤行，不因临危受命而妄自菲薄，不因重任在肩、任重道远而丧失坚韧信心。他不是一个从琐碎细节处管制辖制、拿捏下属的管理者，相反，他恰恰能在日常细微处、持久磨合中、突发危机间，捕捉对方人性的深度、智慧的高度和道德的宽广度。这对于当下所倡导的智慧型管理也颇有裨益和借鉴。大舜从深处、广度、大局处来审视继任者，也从这些地方来规约并引导继任者。

书林漫步

老问题 新思考

□解玺璋

陶庆梅在其所著《当代剧场与中国美学》中，以一种“虽千万人吾往矣”的勇气，试图回答“当代剧场如何处理中国美学”这个问题。这当然是个长胡子的问题。自从西方戏剧进入中国以来，这个问题就一直困扰着中国戏剧人。百余年来，几代戏剧人都曾努力回应这种挑战，并为解决这个问题贡献过他们的智慧和才华。值得一提的，如上世纪20年代的“国剧运动”、上世纪50年代焦菊隐等人对戏剧“民族化”的思考与实践，以及上世纪80年代黄佐临发起的关于“戏剧观”的讨论，都是留在这条探索之路上的不可磨灭的足印！

陶庆梅继续行走在这条探索之路上，而她的思考不仅包含了长期浸泡在当代剧场中所获得的观赏戏剧演出的大量直接感受，而且，对现当代戏剧史和戏剧观念所做的深刻反思，给了她进一步思考中国戏剧如何应对西方戏剧挑战的参照点和立脚点。在这里，她的一个重要贡献，是将西方戏剧及其观念在中国的传播过程，纳入中国现当代戏剧传统的建构之中。也就是说，在经历了百余年来西方戏剧及其观念的洗礼之后，中国当代剧场和戏剧传统已经面目全非，纯粹的中国戏剧传统早已不复存在。

显而易见的是，进入20世纪以来，中国戏剧一直在西方搭建的戏剧舞台上做狂奔状，各种戏剧及其观念、方法、主张，犹如走马灯一样，你来我往，东奔西突，有的沉淀下来，有的则转瞬即逝，甚至传统戏曲亦不能幸免。这一点充分体现在该书的结构安排上，全书分为上、下两编，而上编则较为全面、深入、细致地梳理了从现实主义，到现代主义、后现代主义的历史演进轨迹，尤为突出的是，从现代主义戏剧作品出发，探讨了20世纪以来深刻影响中国戏剧发展的诸多现代戏剧理论。

这是该书写得相当精彩的部分。作者不是从理论到理论，而是依托作品在舞台上的具体呈现，“把笼统的‘西方’还原为‘具体’的西方”，还原为剧场内舞台演出的现场。她的思考、阐述都建立在一个“在场者”直接感受和体验的基础上，因此，表现出很强的说服力。她在谈到易卜生、斯坦尼、契诃夫的时候，就没有笼而统之地将他们装入“现实主义”这个筐里，而是具体分析他们之间的差别和个性特征，并且深刻揭示了他们与现代主义之间或隐或显的内在联系。其中在谈到“易卜生的悖论”，以及梅耶荷德与斯坦尼的异同时，她的论述尤具启发性，也为她进入现代主义铺平了道路。

诚然，此书不是一部戏剧史或戏剧观念史，她对戏剧及其观念的历史演变所做的梳理，目的在于说明中国戏剧人是如何解读（这里面包含了误读）和接受西方的，以及“在与当代西方现代戏剧理论对话的过程中”，如何“遭遇”或“发现”中国古典美学，并进而“建构中国自己的戏剧理论语言”，或找到“一种与当下生活节奏与生活感觉密切相关的新叙述方式”。这里最具参照意义的，是她对日本戏剧家铃木忠志及其“铃木演剧法”的解读和介绍。她认为，铃木忠志最终“找到了让西方人讶异的东方人的主体性——这就是舞台上的身体语言。他结合在能、歌舞伎、净琉璃（一种木偶戏）等表演形式中的日本人的身体表达方式语言，开创出了日本现代表演的美学方向；并且，在找到这种身体语言之后，铃木还为这种身体语言创造了一套训练方法”。

铃木忠志的成功，在陶庆梅看来，首先在于他能在西方现代主义的整体视野中，正确认识和把握二战之后日本的社会状况和心理特征，并从传统中发掘出一种相应的从身体出发的美学表达，亦满足了西方人对所谓东方审美的期待，进而被“世界”所承认。那么，“我们的‘东方语言’又该是什么”呢？作者在发出这一问之后，清醒地意识到了中国自身的“特色”，而这一“特色”便决定中国当代剧场在处理“中国美学”的时候，遇到的麻烦要比日本多得多。她说：“我们经过革命被改造过的身体，还能像铃木那样下沉和扭曲吗？我们又如何能从我们的传统中，捕捉住其当下的形态，以此来关切我们身上的病症，并以此来寻找我们与过去和未来之间的隐秘联系？”

不仅如此。陶庆梅一再强调“为了言说传统，我们必须穿越现代”，就是看到了在现代生活的整体语境下，有必要“运用现代的话语系统与言说方式”，对传统进行再发现，再解释。她所谓文化自觉，也是要用现代剧场的思维，消化艺术传统，安置艺术传统。因此，她很看重“从我们自身传统中生长出来的艺术形式，以及与这种艺术形式附着在一起的理论”。该书下编，她便借助赖声川、林兆华、田沁鑫，以及个别新一代创作者的创作实践，展现了将中国传统对于舞台以及美感的认识和表达方式，转化为现代剧场美学的可能性。而自改革开放以来纷纷涌现的各种新的创作实践，也为有志于创新戏剧理论语言的人提供了从理论介入实践，从实践进入理论的新的契机。陶庆梅的这本新著，就是为这种可能性找到一种适当的、属于中国自己的戏剧理论语言所做的努力。她的努力是开拓性的，她没有终结这个问题，而是拓展了探索这个问题的思路。就像中国戏剧舞台的创新永远在路上一样，关于“当代剧场与中国美学”的思考与建构，也永远在路上。

地址：北京市朝阳区农展馆南里10号 邮政编码：100125 总编室电话/传真：(010)65003319 新闻部电话/传真：(010)65002492 宣传发行部电话：(010)65935482 广告许可证：京朝工商广字20170145号 零售每份1.50元 印刷：中国青年报社印刷厂