

艺谭

文化想象与诗性书写

——再观纪录片《中国》 □康伟



纪录片《中国》是一次关于中国文化、中国历史、中国传统的“光影造梦”。《中国》的“纪录性”主要是通过解说词来完成的。《中国》的影像阐释并不简单是对解说词的再现，甚至也不是简单的表现，而是形成了自己的“纪录性”。“纪录逻辑”。精彩的解说词当然提供了影像阐释的基础，但《中国》的影像完全没有被解说词捆绑手脚，而是构建起自成一体的符号系统、造梦系统和美学风格。它跟纪录有关，但也可以说跟纪录无关。说它跟纪录有关，因为内容涵盖春秋至唐的代表性事件、人物，有历史依据。说它跟纪录无关，因为如果单从影像去看，可能跟历史是无关的，甚至是与历史情境不一致的，比如在《众声》这一集中，当踽踽独行的孟轲从一条小路走远的时候，镜头一摇，小路边树林中的庄周正梦见蝴蝶。孟轲与庄周的这种并置方式，显然是非纪录性的、非纪实性的，而是审美性的、戏剧性的。《中国》的影像是诗性的想象，是想象的诗，充盈着诗意、诗性，是用影像写诗、以诗见史。但这“以诗见史”之“见”，也不是传统意义上的“见”。通过《中国》的影像，更多地感受到的是诗而不是史，是诗性而不是“纪录性”。或者说，史为影像之诗打底，同时又彻底化为影像之诗。所以，《中国》可被视为弱纪录性、强艺术性的纪录片新样态，它筑基于历史来构建文化想象谱系，甚至具有鲜明的作者电影的先锋性。

举一个令人印象深刻的例子。在《洪流》这一集中，第19分钟时，在楚国兰陵野外陪孩子尽享普通人天伦之乐的李斯，将一块石头扔向天空，而石头久久没有落下。直到33分钟50秒，这块扔向楚国天空的石头才从初到秦国的李斯居住的旅店房间屋顶上落下。这一情节显然不合情理，有悖于物理学，有悖于“纪录性”。但它又让人感受到强烈的审美愉悦，这个愉悦并不是对这块魔幻石头的“纪录性”的认可，而是来自对李斯命运的深刻的、艺术性的隐喻。那块扔向楚国天空且久久没有落下的石头，象征李斯“空虚的生活，就像石子被抛向天空，缥缈得不知落向何方，但也许他生来就是属于天空的，只是需要一个机会”。当这块石头从李斯正在屋内奋笔

疾书的秦国的屋顶上落下，隐喻着“一块石头落地，机会来了。历史为李斯准备了一个秦国，也为秦国准备了一个李斯”。那时李斯已经选择了自己的道路，他自楚国来到秦国，大力推销自己，秦王嬴政召见，李斯献上帮助秦国实现梦想的构想。但石头的故事并没有到此完结，即将被秦二世处死的李斯再次来到初到秦国时石头自屋顶落下的那个房间，除了他自己变老之外，屋内的一切、窗外的一切都没有变，这时候他似乎朝当年石头落下的地方看了一下，但这次没有石头落下，因为他已经没有机会了。这种时间、空间的处理方式，完全是科幻片的手段，是典型的造梦。李斯扔到楚国天空的不是石头，从秦国屋顶掉下来的也不是石头，而是一个意象、一个符号、一个造梦的密码。

《中国》在影像表达方面走得非常非常远。首先它坚决地抽离了纪实性的剧情，剧情只是作为被消化掉了的背景。传统的纪录片再现，一般而言，还是根据所记录的对象，进行符合时空逻辑、叙事逻辑的再现。但《中国》目前的十二集，几乎从未正面表现过历史，几乎都是从历史中切下一块“有机体”，用光影、用表演、用音乐、用美术来进行粉碎、融合、发酵，而生发出来一种意味深长的气氛、味道、境界。比如，《关陇》这一集中，表现东西魏之间决战的玉璧之战，除了背景里隐隐约约、时有时无的金戈铁马之声和地图上运动的箭头，最为抢眼的呈现方式是，手执长戈的宇文泰一个人手执长戈，立于荒野之间、山岭之上、苍穹之下。从“纪录性”来看，这当然是不符合逻辑的，西魏的首领怎么可能一个人远在战场之外“耍酷”？但在《中国》的叙事语法之下和造梦系统之中，却又是极具诗性和诗性的，毫无违和感。这个看似不合逻辑、不合“纪录性”的情节，很好地实现了宇文泰领导下的西魏，将在天地之间创造出轰轰烈烈的大业的艺术目的。

所以，《中国》很明显地与传统的纪录片再现、表现手法不同，它一方面抽离了传统剧情桥段，另一方面创造了自己的剧情逻辑和生态。在创造自己的剧情逻辑和

生态中，体现出浓郁而强烈的中华美学精神，对中国戏曲中的假定性表演进行了淋漓尽致发挥。假定性贯穿于全部叙事之中，从而让时空逻辑不再是问题，并且由此摆脱了时空的束缚和“纪录性”的规定性，进行自由的艺术创造和诗性书写。比如《洪流》这一集中，秦国铁骑出场时，是投射在窗户上的剪影和带着回声的马蹄声，然后出人意料地进到室内，隐晦奏国歌登堂入室；比如《盛世》这一集中，翟生请李巧儿陪她去莫高窟，安排维修家窟，这时候画面里出现的是一道沙漠里的墙壁，画工正在墙上绘画，这道墙就是佛窟，这样来自中国戏曲的表现手段还有很多，一道高墙就是一座城池，一道门就是一座府邸，一个屏风就是一座宫殿；比如《盛世》这一集结尾，长安夜宴上，李白、杜甫、公孙大娘、张旭、李斯、孔子、孟子、庄子、荀子等跨越时空，在流动的人物画廊中以风格独具的方式一一出现，电影式蒙太奇手法运用得十分流畅，美的意蕴丰富饱满。

《中国》的造梦机制和文化想象中，充满着有意味的形式，这些有意味的形式极大增强了艺术感染力。《洪流》这一集中，荀况打破“儒者不入秦”的传统，从齐国来到秦国，秦国高大城墙之前，身形渺小的荀况，光影勾勒下几乎满屏的黑色，城墙边缘的锋利冷峻竖线和斜线、清冷的圆月、孤独的马车，这一组有意味的形式，凸显了秦国之“大”和荀况之“小”，雕刻了历史之冷峻。《一统》这一集中，秦始皇看起来波澜不惊，内心却波涛汹涌，面前一个液晶大屏，汹涌的海浪扑面而来，心象与物象互文。从第一集《春秋》开场，孔子问道于老子场景中的狗，到最后集《盛世》中与阿倍仲麻吕一同沉睡的狗，无数的场景中，都出现了，这是历史的日常化、生活化表达。荀况从楚国逃难途中，遇到林中哭泣的婴儿，婴儿在倒于地上的母亲的怀中，母亲已经死了，此时大雨突降，铺天盖地，密不透风，颜色也瞬间变成红色，如同血雨，隐喻了历史杀伐之残酷和普通人命运之无助。在《一统》这一集中，李斯与淳于越辩论要不要遵从古制时，李斯的有力陈词“五帝的制度不相重复，夏商周的制度也不相因袭。可是他们都凭着自己的方法治理好了国家，这并不是他们有意要和前代相反，而是因为时代变了。当今陛下开创大业，建立起万世不朽之功，这本来就不是愚钝的读书人所能了解的”，并不是正常的人声，而是从场景中抽离，成为背景音，渲染出强烈的历史的旷远感。

《中国》最有意味的形式是“慢”。一是叙事节奏慢，带来一种沉浸式的体验；二是影像速度慢，慢于正常速度。创作者敢于慢、善于慢，把慢作为造梦系统的一部分和文化想象的重要方式，带来一种令人吃惊的表达历史、观看历史的方式，迥异于当下快节奏的时代氛围，让我们静下心来，细细观看、慢慢体会、静静思考，既体现了主创的底气，更体现了中国文化的底气，用一种沉着、安静、不慌张、不忙乱意识和能力，为表达传统提供了一种创造性转化的解决方案和新的可能，构建了一种表达历史、观看历史的美感和仪式感。

由此，我们可以强烈地感受到《中国》极大地拓展了或者说模糊了纪录片的边界。它可能对一些依赖传统纪录片观看经验的观众带来认知上的“不爽”、审美上的不适，但它对创新创造的探索给纪录片创作积累的经验、带来的启示，无疑更是值得重视的。

关注

日本东明山兴福寺始建于1620年，为长崎四大中国汉唐风格寺庙之一，寺院历代高僧均对中日文化产生深远影响，其中以隐元禅师(1592—1673)为最。2021年，适逢兴福寺建寺400周年，应日本长崎县邀请，吴为山先生创作雕塑《隐元禅师像》，作为纪念法会的重要环节，于11月14日在兴福寺开光揭幕。这尊铜像总高3.28米，以精湛的艺术表现力塑造了隐元禅师的奕奕神采。雕塑基座由日本著名篆刻家师村妙石题字“隐元禅师像”，通过中日艺术家独特的合作形式，将两国艺术界对中日和平协作的美好祝愿凝练其中。

2015年，国家主席习近平在中日友好交流大会上发表的讲话中曾提到：“我在福建省工作时，就知道17世纪中国名僧隐元大师东渡日本的故事。在日本期间，隐元大师不仅传播了佛学教义，还带去了先进文化和科学技术，对日本江户时期经济社会发展产生了重要影响。”隐元禅师无疑是继唐代鉴真和尚之后，促进中日两国文化交流的佼佼者。隐元东渡不仅将佛学教义带到日本，创立日本黄檗宗，而且将黄檗宗全面渗透到日本江户时代(1603—1867)的社会生活，是明清时期中国古代理学文化的重要体现。

吴为山先生在创作过程中，对隐元禅师及其所处的时代背景潜精研思，并将感悟贯穿于创作之中。“单提柳栗上扶桑，惹的满头尽雪霜。两眼圆明净法界，半身独露愈风光。”作品中禅师目光深邃坚毅，双唇微启，似若有所思，又若有所语。他身着僧衣，外披袈裟，左手执竹，右手着佛珠，呈站立式。整体作品以超然清静之势，着力展现隐元禅师一代宗师的风范和弘法异邦的东渡初心。应日本兴福寺第三代住持逸然性融等人的再三邀请，清顺治十一年(1654)七月初五隐元禅师徒三十余人抵达日本长崎，各地僧众和民众罗拜陪侍，盛况空前。经龙溪性潜等人的积极斡旋，日本万治三年(1660)在德川幕府的准允下，隐元禅师在京都宇治太和山新建弘法道场，并于日本宽文元年(1661)八月建成。为表对福清万福寺的怀念，他将太和山改名黄檗山，新寺亦名万福寺。隐元禅师主张将禅净双修与密教祈祷主义相结合，成为日本禅宗革新变法的原动力，至日本延享二年(1745)，黄檗宗在日本各地的寺院发展到1043个，中国黄檗禅宗正式在日本生根。

吴为山先生以多幅隐元禅师的历史画像为参照，在尊重历史原像重现的基础上，将纯熟的现代雕塑技法与中国传统文化的写意方式相结合，呈现出隐元禅师根植于中华文化底蕴而透出的独特精神气质。隐元禅师认为释儒道三家同源，曾云：“知佛方可入佛，入佛而后通儒”，他主张以戒为师，禅净一致，在临济禅法传承中融入净土宗的念佛方法。黄檗宗极具包容性的禅学思想使得以隐元禅师为代表的“黄檗流”禅僧多能诗善赋，在文学、书法、绘画、篆刻、音乐等方面颇有建树。隐元禅师平生诗作约五千首，著《松隐集》《松隐老人随录》等大量禅学著作，为中日佛教史留下珍贵的史料。此外，隐元禅师及其弟子也多为书画大家。隐元东渡将宋明时期的书法、水墨绘画和音乐引入日本，形成“黄檗书风”“黄檗美术”和“黄檗梵呗”，对江户时代日本文艺产生很大影响。为表彰他为中日两国文化交流所作杰出贡献，日本后水尾天皇特赐以“大光普照国师”尊号，此后日本历代天皇相继追谥其为“佛慈广鉴国师”“径山首出国师”“觉性圆明国师”“真空大师”“华光大师”等尊号。

《隐元禅师像》在体现艺术美感的同时还兼有佛教深邃的时空感和厚重的历史感，其创作过程就像带领观者与隐元禅师展开一段跨越时空和历史的对话，在形与神的契合中展现“隐元精神”的开放性与时代性。隐元禅师以佛禅文化为基础将黄檗文化融入日本社会，并不断更新。兴福寺主持松尾法道曾提出：“隐元禅师东渡日本，给日本文化带来了巨大的影响，特别是禅师所传来的芸豆被称为“隐元豆”，广为人知。隐元禅师所传来的西瓜、茄子、莲藕等食材与烹饪方法、印章、木鱼、明体字等黄檗文化在生活中传承至今。”与此同时，黄檗僧众还将中国的建筑雕塑、书画印刻、医学等传到日本。如：隐元禅师被誉为日本中国式素食(即普茶料理)的始祖。明代的“煎茶”也随其传入日本，并在此基础上于1956年创立的“全日本煎茶道联盟”。京都大学教授柳田圣山(1922—2006)曾道：“近世日本的社会发展，无论从哪一方面看，如果离开了黄檗文化的影响，都无从解释。”

“文明因交流而多彩，文明因互鉴而丰富”，此次吴为山先生捐赠《隐元禅师像》极大推动了中日文化的交流。长崎县知事村中法道在致吴为山馆长的信中提到：“隐元禅师是长崎东明山兴福寺的开山祖师……拜谒兴福寺的长崎民众及海内外游客俱将瞻仰此像，追思隐元禅师之高德。”对于雕塑落成，松尾法道主持表示：“宗祖隐元禅师像的捐赠，对兴福寺来说是最好的祝福。对于兴福寺与檀信徒来说，是巨大的喜悦与无比的欣喜。”

2022年中日邦交正常化即将迎来50周年，在我国提出“一带一路”倡议和构建人类命运共同体的今天，此次《隐元禅师像》东渡日本不仅见证了这一段中日友好往来的历史，更寄托了双方以艺术为桥梁，拉紧人文纽带的美好祝愿。

音乐剧《追光者》讲述革命烈士李耘生的故事

日前，由山东东营雪莲大剧院创作的全国优秀音乐剧展演剧目《追光者》在北京天桥艺术中心上演。

《追光者》以上世纪20年代末30年代初，祖籍山东广饶的共产党员李耘生为重建并壮大中共南京地下党组织，与敌人斗智斗勇却不幸被叛徒出卖壮烈牺牲的故事为主线，通过音乐剧的艺术形式在舞台上呈现。岁月蹉跎起伏，世事沧桑海田，那些前赴后继的追光者们生命虽早已远去，但他们的故事仍熠熠如昨日，激励着他们永远前进。

全剧以倒叙手法展开，通过入狱的李耘生与章耀和儿子的时空对话及演唱，开启了烈士荡气回肠的一生。以谍战剧的方式来表现李耘生两次入狱、多年潜伏的这段历史，可谓惊心动魄、险象环生。全剧在李耘生父子狱中相认时达到高潮。被捕入狱后，由于确定不了李耘生的真实身份，敌人抱来他两岁的儿子。当孩子撕心裂肺的一声“我要爸爸，我要爸爸”时，他再也难以保持镇定，不顾一切地去拥抱自己两岁多的儿子小宁，暴露了身份，却毅然选择宁可与亲人生离死别，也决不背叛革命理想，从容就义！在他的身上，既有为信仰赴汤蹈火的英雄气概，又有作为一个丈夫、一个父亲的缜密柔情，他的情怀如大海般浩瀚无垠，他的品格如星辰般熠熠闪光。

该剧的多媒体设计是剧中一大特色，在舞台上营造出了武汉街头、纱厂、中央大学办公室、雨花台刑场等众多立体的场景并且不断转换。尤其是在李耘生回家探望父母这场戏中，道具与影像相结合，形成了一片一望无际的红高粱地，从视觉上传达出了团队共情、涤荡灵魂的颜色。

《追光者》集合了国内一流的创作团队。国家一级编剧张积强，青年编剧王娟，青年作曲家杜咏，青年导演邱晓晨、刘洪涛，国家一级舞美设计王辛刚，国家一级灯光设计孟彬，服装设计王钰宽等，总导演陈蔚是当今国内最具影响力的歌剧、音乐剧导演，剧中李耘生饰演者特邀山东籍青年歌唱家于海洋担任。(任文)

宗风传东瀛 塑像立精神

——有感吴为山塑《隐元禅师像》在日本兴福寺落成 □孙琳

湘剧《忠诚之路》的舞台探索之路

□李薇薇

伟人都是独一无二的，那么陈树湘代表的则是那个热血奔涌年代里许许多多革命家影响下成长起来的红军战士们，是中国革命史上的大多数人，是鲜红的底色，正因为他们的忠诚和前赴后继的牺牲才成就了革命的必然胜利。人和历史的关联性是全剧紧紧抓住的戏核。作为普通人，关于他的家乡、家族、情感、爱人、恩人、朋友、战友……在大时代背景下编剧给予了合理戏剧性虚构。族公老早就给他定了亲，可是这个娃却“带着乡亲们搞农会去送死”；年少的他眼见“搞农会才快活了几天”的三爹被枪杀时，我们有理由相信心底的绝望、噬骨的仇恨和强烈的求生欲，就是无数像陈树湘这样的娃娃从懵懂走向革命的初衷：穷死、被压迫剥削死不如图个快活，那就跟着共产党干吧！有了这个原始动力，再到恩师毛泽东、杨开慧后果断投身革命，加入共产党。从“天天吃上腊肉”的具体革命目标到三湾改编时的迷惘；从怕女人拖累他前进的步伐而逃避逼婚，到因为做好了随时牺牲的准备，怕辜负翠妹子而拒婚，再到担任红军34师师长带兵杀敌、对马七七的关爱，忠诚、信仰一步步累积，最后爆发在断肠明志的壮烈牺牲。在人物塑造时编剧没有特意放大任何特征、没有聚焦特写，在许多大人物、大场面的铺排中，陈树湘只是若有若无地存在着，最后一刻我们却能看到这个小小人物成为巨人，擎起了民族的希望。

戏剧评论家总结导演张曼君的艺术风格为“退一进二”和“三民”主义：退一，即退回戏曲艺术本体自身，进二，即把现代观念融入戏曲创作，在尊重戏曲艺术本体的基础上进行现代阐释；“三民”主义即把民间音乐、民间舞蹈、民间习俗融入戏曲舞台，创作“诗性现代戏”的新时代戏曲。张曼君说：实现戏曲的现代性，关键要改革创新，将时代感和现代审美融入戏曲。这既表现在戏曲演出的内容上，也表现在戏曲演出的艺术表现形式上。

《忠诚之路》的剧本结构决定了该剧散文诗的气质，从视觉上张曼君就给观众呈现了一个宏大的空间。大斜坡平台、大色块，加上一些具有时代意向抽象符号：牌楼、树桩等，便形成了一条旧时代的苦难之路，一条热血男儿走了7年的浴血之路，一条善良女人守候了7年的望夫之路。地点虽然随着剧情在变，但是无论走到哪里，战士们的信仰、忠诚、精神和力量是不变的，所以红色成为笼罩一切的色调。在大色块之外，上、下场口，分别摆放着不同的桌椅家具；一束暖黄的灯光下，生活的细节便在这两

个区域铺陈开来的，淡淡地、细碎地点缀在厚重的历史中。这种虚实结合的方式使得巨大的、没有大变化的开放的空间有了节奏的变化，实现了空间的灵活切换。历史的恢宏、厚重感以现代的方式呈现出来。我们不得不承认的是，对于不太接触戏曲的当代观众而言，视觉审美是他们能否接纳这个艺术形式的第一审美要求。

该剧在唱腔上以高腔为主，原汁原味。厚重的历史、战争主题，民乐队的配置肯定是不够的，在音乐设计上将流行的、交响的，一切只要是能为主题服务的，统统加入到湘剧曲牌为基调的音乐中。这种方式在湖南省湘剧院近20年的新创戏中屡见不鲜，也极大地拉近了戏曲和现代观众的距离。该剧中湘剧“放流”的演唱形式相对《李贞回乡》和《月亮粑粑》都更多了，前两个戏中只在核心唱段运用了这种形式。这些年，这些唱段经常被单独拿出来作为小节目参加各种演出，许多观众都熟悉了这种形式。而《忠诚之路》中多处人物抒发情感时都用到了这种形式，这种类似于浅吟低唱却又抑扬顿挫的唱法，高低音的转换多，对唱功的要求很高，在表演上要情感充沛，自然连贯，韵味十足。正是这种类似叙述的唱法很适合现代人物的塑造，经过剧目和时间的累积，这一唱腔也将成为湘剧现代戏的一个重要特色，这对于湘剧在全国的推广也将起到积极作用。虽然什么样的唱腔适合现代戏、现代人物演唱，导演是经过认真考量的。

除去对剧种唱腔的考量，张曼君的“三民”主义风格在该剧中运用也是灵活和谐的。不以《月亮粑粑》《花儿声声》和《姊妹要过河》剧中反复使用一首主题民谣、民歌作为戏引，《忠诚之路》只是在转场以及许多群众场面中反复出现了时代感、地域性强(有湖南的、有福建的)的音乐。不用拉幕，不用转台，在音乐中巧妙地完成了多次转场，行云流水，不动声色。

中国戏曲审美中有一个观念：舞美在演员身上，演员通过程式化的动作带领观众上天入地，日行千里。该剧导演创新性的舞蹈和群众场面铺排也起到了同样的作用。如开场的农会运动、三湾改编、血战湘江等许多大场面中，演员都有舞蹈化的动作。这些动作对于戏曲演员来说既简单也难，因为传统戏曲演员的固有身段训练有肌肉记忆，要完成舞蹈化的现代戏并不容易，可见导演在注重统一性的基础上，细扣差异性需要耗费多少心血。而这样的用心也恰恰是大场面质感的保证，这个功夫非下不可。

新作点评

由湖南省湘剧院创作的重大革命历史题材原创湘剧《忠诚之路》，作为湖南省第七届艺术节的开幕大戏点亮了这场“艺术的盛会、人民的节日”。《忠诚之路》通过全景式扫描与重大事件聚焦，在有限的舞台空间将马日事变、秋收暴动、三湾改编、大柏地反围剿、古田会议、长汀誓师、血战湘江等一系列重大党史事件进行了有序的聚焦浓缩，艺术再现了英烈陈树湘从稚嫩少年成长为优秀指挥员的过程。剧中涉及众多党的领导人毛泽东、陈毅、罗荣桓、林彪、朱德、萧克、粟裕等，每一位都举足轻重。这样的容量和人物设计在戏曲创作中堪称创举，编剧“任性”，导演也“放飞自我”，最终呈现出一部磅礴大气、荡气回肠，点到为止却又让人回味无穷的精品力作。

编剧盛和煜打破了舞台时空的局限性，不按一般人物传记“性格决定命运”的方式结构剧本，而是让剧情推动人物的成长，主观地规定好每一场的时空和事件：一方面以宏观的、严肃的历史态度真实地展示革命大事件；另一方面又从陈树湘的平民视角去解读大事件和大人物的成长，在这个过程中完成自己的成长，成就他英雄的一生。《忠诚之路》的事件多而不杂，对白精简生动。盛和煜用大写意的、点到为止且惜墨如金的手法，营造出“和盘托出不若使人想象于无穷”的意趣。这要求编剧必须对笔下人物有精准的定位、深刻的理解，在宏观事件中用微观的笔触表现出十分精准的生活细节才能符合观众对熟悉人物的联想和期待。

拿剧中毛泽东的塑造来说，一出场的一句“我们春伢子的革命目标蛮具体啦”，便将毛泽东和群众打成一片的“泥腿子”形象生动地表现了出来。“三湾改编”通过余洒度和陈树湘的激烈冲突，引出毛泽东对“支部建在连上”的肯定，也表达了他的主张：党对军队的绝对领导；此外又有一个金句：天要下雨，娘要嫁人，行得办法了！每个人的追求和信念不一样，有的人注定只能同行一段路，道不同不相为谋，这是领袖的智慧和豁达，是革命的乐观主义精神。“古田”这一场戏，在历史事件上也只是寥寥数笔，却进一步强调了毛泽东、杨开慧对于陈树湘的影响是其政治上成熟的转折点。尤其是陈树湘和杨开慧的隔空对话，从侧面勾勒出毛泽东与杨开慧伟大的革命爱情。

陈树湘的塑造，原本就是个难题，他没有后代，留下的文献资料也少，却因为该剧在选材上的大开大合以及散文般的结构，让他原本模糊的身影鲜活起来。如果说