



新流派与沈铁梅

□张关正



当下,说起中国的川剧,人们首先就会想到一个美丽而响亮的名字——沈铁梅。而一提起沈铁梅,在我和广大观众的眼前瞬间就会浮现出“金子”、“李亚仙”、“貂蝉”、“色空”及“江姐”等美丽、善良、刚毅、贤惠、聪慧的一系列光彩夺目的中华女性形象;在我的耳畔也会油然响起那激昂又委婉、高亢而柔美、甜中含辣、既传统又现代的“沈(铁梅)派”川剧声腔。

中国的戏曲被人们称之为“角儿的艺术”。也就是说:戏曲艺术是以演员表演为中心的舞台艺术。任何一个剧种如果沒有自己的“大角儿”,这个剧种就不可避免地走向式微甚至衰亡。十年“文革”的摧残,重庆的川剧遭受了灭顶之灾,优秀人才的断档严重阻碍着重庆川剧艺术的生存与发展。可以设想:进入21世纪,如果没有出现以沈铁梅为代表的这一代川剧艺术家群体的崛起,就不可能有如今这样蓬勃向上、生机盎然的大好形势,更不可能有重庆市川剧院如此兴旺发达的喜人局面。不久前我有幸受邀前往重庆参加“川剧新时代——纪念改革开放40周年艺术巡礼”等系列演出活动的启动仪式。在优美而具有震撼力的川剧音乐中,纪念演出的大幕徐徐拉开。不到两个小时的演出,全面展示了重庆市川剧院强大的演员阵容及一系列代表性剧目。五位中国戏剧梅花奖获得者马文锦、孙勇波、黄荣华、胡瑜斌、吴熙等艺术家带领老、中、青几代演员群体相继登上华丽、朴实的舞台,使这台专题纪念演出掀起了一浪浪高潮,催动了一波波掌声。最后,重庆市川剧院院长、中国戏剧梅花大奖“三度梅”获得者沈铁梅在全场热烈的掌声中登场。她的一曲《李亚仙》久久回荡在剧院,天籁般的声腔,时而凄婉、时而高亢、时而如行云流水舒缓淌漾、时而像长江之浪翻滚激荡。这声腔既是老戏迷都熟悉的传统经典的醇香“川味儿”,她又融入了来自兄弟剧种、其他艺术门类的声腔、音乐元素,既传统又时尚、具有浓烈时代气息的川剧音乐旋律、声腔,唱出了李亚仙这位古代才女的心声,更唱出了当代“沈(铁梅)派”川剧声腔独特的韵味。一时间全场观众陶醉了,蕴藏在心中的激情被点燃。随着最后一句“莫道眼前黑茫茫,心中自有一片光”唱腔旋律的结束,骤然间,沉静的剧场里爆发出雷鸣般的掌声,把整个纪念活动推向了高潮。

我是唱京剧花脸的,从艺已有63年。虽说艺术相通,但终究“隔行如隔山”,何况京剧与川剧一南一北,花脸与旦角一粗一细,还有着不小的差别。在过去的几十年中,虽也偶然接触过几次川剧艺术,但对博大精深川剧艺术,只有一点非常肤浅的印象与认识。让我像今天这样近距离地接触到川剧艺术,还是缘自与沈铁梅的相识。

那是2003年,由中共中央宣传部、文化部、教育部主办,中国戏曲学院承办的“中国京剧优秀青年演员研究生班”要招收第三届研究生了,领导决定仍由我来担任这个班的班主任。随着第一届、第

二届(共48名)研究生的顺利毕业,成功、显著的办学成果轰动了整个文艺界。一时间希望创办于1996年的“中国京剧优秀青年演员研究生班”(以下简称“青研班”)继续办下去,而且希望这个班由单一培养京剧演员扩大至多剧种的呼声变得十分强烈。要求到青研班来深造的优秀青年戏曲演员更是遍及全国各个剧种。为顺应时代发展的需求,满足优秀青年戏曲演员要求学习深造的愿望,中央领导及中宣部、教育部、文化部决定将青研班继续办下去,并从第三届开始在以京剧为主的前提下,招收部分在全国影响较大的戏曲剧种学员。招生通知一发出,重庆市的领导在沈铁梅的强烈要求下,全力推荐沈铁梅报考了第三届青研班。当时已是“二度梅”的沈铁梅以其巨大的优势,顺理成章获得了唯一一个给川剧的“读研”名额。我也因此有幸得以近距离地接触到川剧艺术,同时相识了沈铁梅,成了沈铁梅三年读研时光的班主任。

之前,我只知道沈铁梅是被誉为“重庆张君秋”的京剧表演艺术家沈福存先生的爱女。当我看到她报名的详细资料后,让我大吃一惊:首先是年纪轻轻,竟然已是中国戏剧表演的最高奖梅花奖的“二度梅”获得者;其次是刚过而立之年,竟然已掌起重庆市川剧院院长的大印并成功地创作、主演了轰动整个戏曲界、具有划时代意义的《金子》。吃惊之余也让我这个班主任产生了一丝疑惑:早已是“功成名就”的沈铁梅为什么还这么执着、积极的“做回学生”,争取到青研班来读研呢?再者,她那么忙,能安下心来“重回课堂”去完成繁重的研究生课程与学业吗?三年青研班里频繁、近距离的接触及她毕业后为振兴、繁荣川剧艺术,为把重庆市川剧院打造成一个名副其实的国家级艺术院所做的一切,彻底解开了我心中的那些疑团。

在不知内情的人看来,能考入“青研班”来读研深造是一件十分风光的轻松美事,以为这些“研究生”大多已功成名就、头戴各种耀眼光环,所谓读研不过是“走走场”、“镀镀金”而已。孰不知,青研班虽然有其独特的办学模式,比如他们一年之中仅有三个月的时间,以“脱产”的方式来中国戏曲学院集中上课(这三个月主要完成研究生必修的公共理论课程),剩下的九个月则回到所在的院团,一边参加剧团的艺术生产、创作、排练、演出,一边不间断地完成他们读研的主课——向老艺术家进行“一对一”的剧目传承、研习课程。即使在那三个月,原则上“脱产”集中学习阶段,每逢双休日他们还需赶回院团去参加各种演出与排练,特别是来自外地院团的研究生,经常是周五下课,乘飞机或火车奔赴各地,周日晚上甚至周一早上再飞回北京上课。其实青研班的研究生们,他们在三年读研过程中所必须完成的学习、创作、研究任务及由此带来的压力一点也不比普通硕士、博士研究生的分量轻、压力小,甚至远超过一般研究生的压力,特别像已经担任了重庆市川剧院院长的沈铁梅,压力更大。我清楚的记得,在这三年中,每当沈铁梅来学院集中上课时,我这个班主任办公室的电话传真机基本上就成了重庆市川剧院的“专机”了。每天我早上走进办公室,传真机上就堆放着一摞来自重庆市川剧院的“紧急文件”,等候着他们沈院长的及时批复。我这个班主任也就成了他们川剧院义务的邮递员与“驻京联络员”,赶在上课前把这些文件送到沈院长手中。可想而知,她需要克服多少困难,顶住多么沉重的压力。沈铁梅就是在这种情况下圆满完成了为期三年的学习,度过了她人生中难以忘怀、苦中有乐的研究生生活。

沈铁梅读研的那三年,正赶上她的代表作《金

子》全力冲击国家舞台艺术精品的关键时刻,也是她酝酿、筹备下一个精品《李亚仙》开排的前夕。在与她交谈、接触,帮助她协调、解决集中学习与院团工作矛盾的过程中,我深深感到,她把“读研”不仅当做自己在艺术上进一步提升的重要步骤,更时刻不忘自己是一个在任的川剧院院长,她更有责任为整个剧院、为川剧这个剧种、为我们中华民族优秀传统文化的瑰宝——戏曲艺术的繁荣与走向世界,义不容辞地挑起这付沉重而又光荣的重担。

另一桩给我留下深刻印象的事情是,铁梅在一次吃饭等着上菜的时候,给我清唱了一段传统川剧《樵子口》(弹戏)中的经典唱段“数桩”,我大吃一惊,万万没想到川剧的声腔被沈铁梅唱得那么清雅、甜润、字字入耳、感人肺腑、沁人心脾。戏在人演,曲在人唱。戏曲就是“角儿”的艺术。这使我对沈铁梅的艺术功力、演唱技巧有了深入的认识,也使我对于川剧的声腔艺术有了全新的感受。

纵观中国戏曲发展的历史,凡是能修成大师级的艺术家、能成为一个戏曲新流派的创始者,必须具备超凡的艺术天赋,超人的勤奋努力与牢牢抓住可遇不可求的发展机遇这三个基本的条件与要素。

沈铁梅出生在一个充满优秀艺术基因的戏曲家庭,她汇聚了身为京、川表演艺术家父母身上的全部优秀基因,天生一付难得的好嗓音,音色甜美、音域宽阔、发声通畅、运腔自如。最为难得的是,她对戏曲旋律、民族声乐,特别是对川剧声腔、音律那独有的悟性与展现能力。戏曲家庭的氛围,使沈铁梅从小浸泡在京剧、川剧、声乐、曲艺等各种艺术品种的“营养液”中,这些宝贵的营养润物无声地渗透到她的身上。数年川剧学校正规、系统的学习,又为她从事川剧表演艺术打下了扎实、全面的唱念做打基本功底,同时得到一大批身怀绝技的川剧前辈艺术家的亲传授,为她在艺术道路上的腾飞奠定了深厚坚实的基础。

沈铁梅是一个幸运者。她赶上了戏曲发展历史上从未有过的好时代,铁梅的成长与崛起与我国的改革开放密不可分、同步而行。新时代急需扭转只见“高原”不见“高峰”的现状,沈铁梅一步一个脚印地在通向川剧艺术高峰的征途上艰难攀登,终于从一个优秀青年演员登上了中国戏剧梅花奖的台阶,又以《金子》的成功创作,在而立之年“二度摘梅”,成为全国闻名的年轻表演艺术家,并担任重庆市川剧院的院长。就在这一关键时刻,沈铁梅毅然对自己发起挑战,努力争取到来中国戏曲学院攻读研究生的难得机会。三年来,她在第三届青研班这个培养新一代戏曲领军人物的摇篮里,得到了全方位的提升。她一边读研一边创作新的艺术精品;她一边全面继承川剧艺术丰厚的传统,一边广泛吸收各种艺术营养推动川剧艺术的革新与发展。从青研班毕业后,她率领重庆市川剧院,引领着古老而又时尚的川剧艺术,从重庆走向全国、从中华大地走向世界,她大胆地通过艺术上的“跨界”、“融合”,在川剧的声腔、音乐、表演、舞台呈现上,获得了历史性的突破,一改传统川剧“表演强、演唱弱”的传统,使川剧艺术在声腔领域内呈现出崭新的面貌。从传统经典川剧《绣襦记》脱胎而来的新精品川剧《李亚仙》,把沈铁梅推上了“梅花大奖”的艺术高峰。川剧在新时代形成的新流派“沈(铁梅)派”艺术,也随着《金子》《李亚仙》《思凡》《凤仪亭》《江姐》等铁梅的代表剧目的成功而逐步被广大观众及川剧界同行肯定与承认。历史证明:改革开放是推动时代发展、催生艺术新高峰、戏曲新流派最强劲的动力。而一个戏曲剧种的生存、发展则离不开新的领军人物的产生。改革开放的新时代,是川剧艺术孕育、造就了沈铁梅及“沈(铁梅)派”艺术,而以沈铁梅为代表的新一代川剧优秀艺术家们又推动了川剧艺术的持久发展与升华。因此,新时代呼吁出现更多的沈铁梅,产生更多新的艺术流派!

《绿皮书》:移开傲慢与偏见之山

□闻云飞

反种族歧视影片《绿皮书》取材于真实事件,编剧巧妙地以对倒手法塑造主要人物。黑人钢琴演奏家唐·雪利要到南方各省演出,他雇佣了白人司机托尼。这在时人眼中,双方地位是对倒的:受歧视的黑人竟然雇白人当司机,让白人为其服务。更重要的一点还在于,两人的文明素养与其肤色所代表的社会地位是对倒的。

白人自我感觉良好,本该讲文明有涵养,让人感觉高山仰止。但托尼的形象与之截然相反:作为夜总会保镖,其身上自带江湖气。他跟人比赛吃热狗,在唐演出时同司机们赌博,甚至还偷拿展览的石头、贪吃、好赌、小偷小摸,这些行为与外界眼光中白人身份彰显的绅士风度格格不入。

影片伊始,托尼对有色人种充满歧视。他的妻子请两位有色人种搬东西,其妻给他们倒了两杯水。托尼在其离去后,厌恶地将两个杯子扔到垃圾筒里。

显然,导演和编剧把托尼视为傲慢的白人

中的典型,将其置于台前。观者由此看到,就文明层次而言,白人并不意味着一定会高出其他人种。

与之相反,黑人钢琴家唐·雪利不仅琴艺过人,其言谈举止也极有绅士风度。当时,美国南方各州种族歧视严重。在一次演出前,唐要上洗手间,但其洗手间不允许黑人使用,唐·雪利被要求去树后解决一下。但唐·雪利为了人之尊严,宁可让托尼开车回住处方便,也不要像动物一样在树后墙根随地小便。而且,唐·雪利放弃北方的高额演出,主动去种族歧视严重的美国南方巡演,他想通过自己的绅士精神和艺术素养,使白人能够在潜移默化中消除固有的偏见。

黑白分明、对比明显的两个人物以“对倒”形态出现,凸显了导演的思想与情感倾向。当一个地位卑下的人,拥有了高贵的灵魂,人们情感的天平便会不由自主地偏向他这一边。观者由此便会产生共情心理,自觉萌生反种族歧视的意识。

随着纪录片与叙事类电影的边界出现模糊之势,电影记录与影片虚构的关联就变得尤为凸显,当代观念艺术家徐冰所导演的电影《蜻蜓之眼》就是行走在边界上的特例。我们就从这个有趣的最新艺术探索谈起:《蜻蜓之眼》恰恰在电影界之外又介入电影界之内,挑战了纪录片与叙事片的边界难题,值得深入思考。

这直接关系到记录与虚构的边界何在?实际上,《蜻蜓之眼》的所有素材,都是由监控镜头拍摄而成的,都不是人为摄取,而是设置在隐匿之处的摄影机与日常时间保持一致从而拍摄完成。电影导演根据这些来自天南海北不同时段的素材,做了大量的筛选工作,制作了电影大纲与脚本后,将这些零碎得不能再零碎的素材剪辑成了一个故事片。一般而言,故事片都是对时间的压缩,《蜻蜓之眼》也不例外,他还是“找寻”到了一位女主人公,并让她把整个故事贯穿下来,尽管这个唯一的“主角”在影片中出现了前后难以贯通的现象。因为不同的摄影机拍摄的乃是天南海北的不同人物,而把这些不同人物“归一”,恰也与蜻蜓那种“复眼结构”所见并不相同(每个复眼所观照的皆为同一个对象,只不过呈像乃是多维的),但却实现了从散乱的记录影像向看似常规的叙事片之转变。

《蜻蜓之眼》这个影片名,本身就是一个隐喻,亦是对人类观看世界方式的一种拓展。这部影片的原有素材都是用于记录的,但是最终形成叙事电影,从而模糊了记录片与叙事片的边界。翻过来看,《蜻蜓之眼》作为叙事片的来源则是非虚构电影,乃是比一般意义上的纪录片还要原始且粗糙得多的监控记录影像。如果把这个叙事结构彻底打散,那么,它还是可以还原为记录镜头的。监控影像作为日常时间的线性呈现,可以有现实的叙事,但绝不是虚构的,因为它是对现实的直接录入。这些镜头里面所录入的日常生活,大都是没有“事件”的日常生活流,但出于叙事的目的,很多这样的生活流被赋予了叙事的意义。而且,其中也特别选取了一些超出日常的事件来加以表述:比如被雷击中的自然偶发现象,观看手机坠河而亡的特异事件,而这些事件反倒是具有日常叙事性的。故事片的最后一个镜头,就是一匹奶牛从车上掉在路上,然后安然站立于地的镜头,显示出与前面的电影叙事风格不同的一种奇异虚幻性。从故事线索上来说,这匹牛就是曾在奶牛场工作的女主人公出于怜悯之心一直想放掉的那头牛,于是这就在整个故事链被闭合起来之后,在结尾处又给这部电影抹上了些许的魔幻现实主义般的色彩。

这部也许称不上常规意义的电影《蜻蜓之眼》,既不是纯粹的故事片(因为故事片的分镜头都是虚构而来的而这部电影的素材则都是现实的),也不是纪录片(导演没有赋予其理性言说的形式而只是剪辑出一个故事来)。作为视觉艺术家的导演徐冰在影后谈里认定:他在这部电影里,所言说的乃是“巨大的现实”,但“同时又是虚拟的”。的确,这部电影把现实虚拟化了,而虚拟的又显得那么现实。我想,这种虚拟与现实的接通,还在于徐冰把非叙事的记录小片段,也就是作为日常生活重视记录的诸片段,组合成了单线叙事的电影作品,这就把记录与叙事之间的边界颠覆掉了。这也是《蜻蜓之眼》作为一种当代观念艺术、电影领域的一次冒险与突破。

做出如此艺术探索,究竟有没有理论上的依据呢?美国纪录电影理论家比尔·尼克尔斯(Bill Nichols)的泛后现代理论,倒可以为此作证。他在1994年出版的《被模糊的边界:当代文化中的意义问题》里面,以一种最为激进的后现代主义者的姿态提出:纪录片与虚构片的边界业已日渐模糊。从电影史上看,超越边界的纪录片往往备受质疑。最著名的例证,来自被称为“纪录片之父”的罗伯特·弗拉哈迪1922年的那部《北方的纳努克》,用了16个月的时间在北极圈与哈里森港的爱斯基摩人南努克一家一同生活而拍摄完成。但后来事实证明,用梭标猎杀北极熊之类的情节,都不是自然呈现,这其实是一部摆拍与表演出来的纪录片,尽管它奠定了纪录片的历史根基。当某一纪录片超越了其自身设定的边界,往往就被用另外的标准来加以衡量考察,从而难以被纳入纪录片的范畴之内了。

但必须清楚地确定,纪录片与叙事电影还是有差距的,纪录片一般也被称为非虚构类电影(Non-fiction films),而所谓“虚构类电影”,就是我们中文里常说的“故事片”。所以,虚构与非虚构两类电影之分,主要就是故事片与纪录片的分殊。因此,在电影领域,更准确的说法,应该区分出虚构类电影(亦即故事片)与非虚构类电影(以纪录片为主)。无论是曲折的故事片还是真挚的纪录片,我们作为观者往往被其中的叙事所抓住,但是叙事并不等于虚构;有虚构的“假”叙事,也有非虚构的“真”叙事,有感性化的“热”叙事,也有理性化的“冷”叙事,不一而足,且被当代电影所混合用之。一般而言,故事片往往因虚构的力量使我们感“动”,而纪录片则通常因为非虚构的力量而打“动”我们。从美学的角度看,在这种虚构当中,情感和思想两方面,其实都扮演了重要角色,在虚构当中实现的乃是一种“情理合一”的结构。

正是这种情理相融的人化结构,赋予了电影与其他艺术以“虚实相生”的魅力。然而,虚构当中也有理性化的思想存在,就更不用说以非虚构的理性加以言说的纪录片了。但尽管纪录片侧重于一种理性叙事,但是其中仍包含着感性化的要素,否则它就无法如此感人,从而只能流于干瘪的空头说教了。所以说,以虚构为主的故事片也好,占据了非虚构主体的纪录片也罢,其实都是显现出一种属人的“情理结构”。大致说来,虚构类电影常“以情动人”但不离于理,“情感逻辑”不对的坏影片比比皆是;那反过来看,非虚构类电影“以理服人”却不离于情,强行说理却不动人的纪录片也不乏其例。质言之,如何在情理之间达到均衡,就成为优秀故事片与纪录片的共同美学追求之一,尽管二者侧重不同,而且,确有相互交融现象存在,这才是我们看待虚构与非虚构电影的正确态度。



《蜻蜓之眼》的电影启迪

□刘悦笛

边界模糊的纪录片与故事片

