

艺术·剧评

这个“观音”不动人

——看张继钢舞剧《千手观音》

江 东

两段群舞，是舞剧《千手观音》的亮点和精华，也应该是该剧总导演张继钢一段时间以来正在或似乎已经形成的艺术风格：一段是由紫外线灯打出效果的“手臂舞”，连绵不断，构思精巧；另一段也是“手臂舞”，但使用手臂的方法与前不同，它是在结尾的主题升华处用上百条手臂组成的一个具有多米诺联动式群舞。这两段群舞都有着精心的构思和悉心的编排，从这里看可以领略到张继钢的所谓“张氏风格”已经达到了一个登峰造极的高度。特别是后一段，美轮美奂的舞动画面配合着绝美的音乐，实在让人感叹：此舞只应天上有！

由山西太原文广集团出品、太原舞蹈团表演、著名编导张继钢任总导演的舞剧《千手观音》，近期在北京国家大剧院亮相。由于张继钢的超高人气和由他率领的国家级制作团队的集体结晶，该剧受到了业界界的很大关注，也成为2011年首都舞台开年上演的一部重头戏。而所谓的“张氏风格”，在这部新问世的舞剧中，又让观众大开眼界。

何谓“张氏风格”？所谓“张氏风格”，即充分利用群舞的表演特质和效果，以群体运动的着眼点和特定方式，注重细节处理上的巧妙构思和发展，从而让舞段整体上呈现出令人叫绝的审美效果和艺术高度。对于张继钢的这个本事，可以说在业界有口皆碑。综观他的一系列舞蹈作品，从舞剧《一把酸枣》到说唱剧《解放》，从京剧《赤

壁》到奥运会开、闭幕式表演，他总有让人出乎意料的精妙构思和奇特处理，总会让人惊讶于他的艺术才华和气质，他巨大的艺术创造潜能总会冒出令人叫绝的火花，特别是能在一个非常受限制的条件里，生发出无限的艺术情趣。

在舞剧《千手观音》中，我们再次重温了张继钢的这种细腻而令人过目难忘的“张氏风格”。上述两段群舞编得可谓是天衣无缝，让人叹为观止。

只是，若这两段群舞能与全剧更好地融为一体，则会令该舞剧更加锦上添花了。可惜的是，该剧的整体艺术效果，并没有达到像这两段舞蹈那样精彩的地步。

在舞剧结构上，该剧使用了富于创新精神的实验手段，它打破了以往的舞剧结构模式而采用了章节段落式的结构手法，故事和人物的推进在一段段的舞段中进行。这种手法看上去很新颖，但达到的效果却不能说很到位，因为它给人以鲜明的断促感，感觉是许多场景和舞段尚未展开便匆匆结束，有浅尝辄止之嫌。如此一来，剧情展开不充分，人物也很难表达得到位，自然也就很难打动人。

当然，不动人的原因，问题主要是出在本子上。本剧的剧本让人感到不足的主要有两点：人物的关系和故事的流畅。从人物上看，所选择的人物其实是戏剧性的，有冲突和矛盾，自然也有超越和升华，虽然人物不多，而且旁白



舞剧《千手观音》群舞剧照

介绍得清清楚楚，但有些主要人物关系还是有生硬的感觉，特别是三公主和童子的关系，这也跟缺乏相关的铺垫有关。另外，三公主最终舍生献爱，这个大爱的举动在表现上也达不到感人的效果，这跟表达不足直接相关。应该说，整个故事的人物关系基础已经建立起来了，但在处理上还是缺乏连贯的有机性和逻辑通顺的有效性。印象中，张继钢创作的部分舞剧好像都有剧本上的问题。看来，对于剧本的把握和处理，将会是张继钢获得进一步成功可开拓的空间了。

该剧的另一大亮点，出现在舞台的设计上。巨大的LED台面和框架给人带来了非常不同以往的新鲜感受。不过，虽说是一大亮点，可也不能否认它为舞剧带来的视觉制约。帷幕刚刚拉开时，还能够为观众带来强烈的新鲜感而产生的震撼，但一路看下

去就会让人感觉到这样一个舞台设计貌似有道理但实则也让人产生疑惑：那么大一个发出强烈光芒的大家伙，把舞台大部分空间都吃掉了，而且是自始至终牢牢地压在观者的眼前，一旦新鲜感消失，可想而知，它给观众的视觉在空间上形成了多大的压力和牵制。

最给力的是该剧的音乐。它生动而动感，主题的处理既符合人物和剧情，又极大地突出了音乐自身的魅力，为该剧添色不少。

总体而言，舞剧《千手观音》还称得上是一部有许多成功探索之处的舞剧作品，其中十分抢眼的精彩舞段和十分动听的音乐，给观者带来巨大的艺术享受。但张继钢是名闻遐迩的编导，因此对他作品的吹毛求疵自然是期望着他走得更远、飞得更高了。

艺术·看法

李广平：
流行音乐的理论研究责任重大

作为流行音乐的从业者，我们既是造梦人，也是说梦人与追梦人。流行歌曲最容易滑入商业的泥潭，因此，合理的某些妥协是必要的，我们毕竟不是活在真空中。然而如果没有一点真诚的文化操守和文化品格，我们将为千万个纯洁的心灵负疚；我们今天给他们的歌谣，哪怕仅仅给他们营造一点点英雄与理想的梦，也是我们将来的荣光。而作为理论指导的流行音乐研究，更是责任重大。 ——据《北京日报》

点评：正如文中所说，流行歌曲作为一种音乐形式，可以说是无时无处无孔不入了。但正因为太熟悉和平常，我们似乎视它们如空气，不够重视，并没有把它们和传统音乐平起平坐，缺乏理论研究。某种程度上，流行音乐更甚时下语言，容易和现代的人产生情感共鸣。要使这种现代气息的艺术不随波逐流，能朝着健康的方向发展，不能只简单制作，还需深层次研究。

艺术·温故

艺术·杂谈

一般来讲，在一台大型综合性演出中，尤其是央视春晚的舞台上，极具幽默、讽刺艺术特色的相声、小品类节目是很受大众欢迎的，因为忙碌了一年的人们需要开怀大笑解压，赶走烦恼。

就这样，年复一年的除夕之夜，人们已经习惯了坐在电视机前守候春晚，期待相声与小品。可是，近年来的相声、小品却没有

相关的画面、一个活生生的例子，展示了当时社会的风貌以及人们的心理及生活状态。因为贴近生活，作品能和观众达到默契的会心一笑，但这个笑声可不轻松，因为人们更多的时候觉得不是在笑演员，而是在笑自己。拥有积极向上“气场”的作品能让大笑后的人们自省，这样的作品怎能不深入人心？

又比如令人印象深刻的小品《超生游击队》描写了在我国实行计划生育政策初期，一对有着根

用在对对方的身体缺陷当笑料。一些作品为达到自以为是的良好的喜剧效果，对老弱病残也不放过，学结巴、学对眼、学瘸腿，嘲笑农民、打工仔，把这些人生活中的形态在舞台上夸张放大。再次，粗俗式。一些作品为了活跃气氛，在台词中加了一些隐晦的“黄色”段子，甚至不乏一些明目张胆的调情话语。最后，恶搞式。为求高分贝的笑声，一些作品的思维混乱，内容东拼西凑，表演毫无章法，“真正”做到了古为今用、洋

笑点别太低

张 婷

让期待的人们满意。笔者了解到，很多爱看相声、小品的观众对这类节目给出了“没意思”“无聊”的评价，因为他们觉得现在的这类节目缺乏故事内容和艺术品位，通俗点讲，“笑点”太低！

观众的评价不无道理。十几年前，那些曾经给我们无尽欢乐的《着急》、《点子公司》、《爱的奉献》等相声，《警察与小偷》、《超生游击队》、《换大米》等小品，至今依然被人们津津乐道。这些节目能让观众发笑，其原因不仅仅在于那一串串搞笑的台词和一个个“包袱”，更多的是具有发人深省的功用。例如相声《着急》描绘了一个爱着急的人的日常生活状态，起床、吃饭、上班、买东西、看电视……没有一样事情他是不着急的。相声讽刺了他病态的心理和行为，可是他的急也是有导火索的：次品闹钟总不按时报时、路上的行人素质低、售货员服务等

态度差、电视剧拍得拖沓等因素迫使主人公老纪变成“老急”。作品通过一幅幅和人们日常生活息息

深蒂固的重男轻女思想的农民夫妻为生男孩舍家弃田，拖儿带女，一边躲避计生人员的监管，一边四处流浪的艰辛生活。该小品不仅有精彩绝妙的幽默对白，关键还关注了社会热点话题，对社会特定阶段的特定人群进行了自嘲式的讽刺，使自身带有鲜明的、特有的中国社会发展的印记。《超生游击队》一经上演，立刻受到广大观众的喜爱。在笑声中，人们受到教育，并喜欢这种方式，乐在其中。

可当下的许多相声、小品缺乏上述作品拥有的优秀艺术品质，缺失实际的社会意义，甚至艺术品位低下，为了逗观众笑，无所不用其极。笔者总结一下，大概有以下几种“招数”：首先是无赖式。这种方式主要运用在演员的对话中，用语言绕来绕去，通过一些词语在人物辈分上做手脚；或用一些无聊的问题考对方，一旦答错，就对其智商进行攻击；或者在男女关系上用低级的语言占便宜。其次，冷血式。这种方式多

为中用的“崇高”境界。要不就不在化妆和服饰上钻营，做到不求最美，但求最丑。

这类艺术作品只能给人们带来的一时的畅快，稍后即忘，甚至有时这种畅快是网络上所说的“有什么难过的事，讲出来，让大家乐乐”，是卑鄙可耻的。殊不知，看这类艺术作品，人们全当看个笑话，最多笑两声，很多时候，甚至提耳一听前音，随后就换台了。

这类简单、肤浅、低俗的艺术作品败坏了相声、小品艺术应有的品位。这么败，时间一长，人们会逐渐形成一种错误的印象：相声、小品就是插科打诨的混物，不会懂得尊重并欣赏它。而它又反过来腐蚀人们的精神，几句低俗的台词不知什么时候就流行成了人人信奉的格言了。

相声、小品虽然承载着为大众解压、开心的艺术功用，但开心不是源于“胡来”，幽默不是低俗。要知道，相声和小品作为艺术的一个门类，承担着引领大众的审美的功用，万不能沦为“审丑”的工具。

艺术研究机构的老师常年不做研究、四处讲学挣钱的现象屡见不鲜。

铁凝：
文学的最终目的是把痛苦变美

我很欣赏德国作家马丁·瓦尔泽的一句话：变美可能是痛苦所能达到的最高境界。因为人生总有痛苦，但是，我觉得文学的最终目的并不是把所有的痛苦变丑，而是变美。

——据《人民日报海外版》
点评：文学的主题和所有艺术的主题一样，是人的世界，是人与现实世界的多方面的复杂联系，文学是从人的角度来观察世界的。文学对客观世界的反映归根结底是对人类自己的历史的反映，也是对人类社会进步的一种记录方式，是美丽的历程。（张婷整理点评）

艺术·人物

王亚彬：不止是舞者

张 静



王亚彬

次更显进步和成熟。在北京天桥剧场观看《亚彬和她的朋友们》第二季时，我很明显地看出整台演出从作品到服装、舞美、音响、灯光等方面的进步，特别是她自编自演的现代舞，更是让人看到了一位新生代青年舞蹈家在求艺之路上的成长及印迹。

亚彬可以称得上是舞蹈界的全能型人才，除了跳舞外，其他许多领域也都成功涉足。例如，她出演的电视剧《乡村爱情》中的女主角王小蒙，使广大电视观众记住并喜爱上了她，很多观众惊诧于“王小蒙”居然还会跳舞，并且跳得还是如此之好……

当梦想照进现实，就如同阳光透过云层洒向大地，空气中满是阳光的味道。可梦想与现实毕竟不能完全等同，因为它们生存的土壤是不一样的。一位女子，完全凭借自己去实现梦想，注定不会是件轻而易举的事情。这两季舞蹈专场从筹划到与观众见面，其间充满了太多的艰难，可以说起这些的时候，亚彬的脸上洋溢着幸福的微笑……

当梦想照进现实，就如同阳光透过云层洒向大地，空气中满是阳光的味道。可梦想与现实毕竟不能完全等同，因为它们生存的土壤是不一样的。一位女子，完全凭借自己去实现梦想，注定不会是件轻而易举的事情。这两季舞蹈专场从筹划到与观众见面，其间充满了太多的艰难，可以说起这些的时候，亚彬的脸上只有淡淡的微笑，轻轻的话语仿佛是在讲述她的过往……困难没有令这个有着男孩般性格的女子停下脚步，反而舞蹈专场一次比一

试这些，是因为兴趣所在。舞蹈是个视听艺术，但对于作品的空间、色彩、构图、创作思路及表演，都需要其他艺术领域的不同知识来做支撑。我特别喜欢写些东西、拍些照片、看各种艺术展，但最终都还是从兴趣出发。而做主持人录了近30期的节目，对自己的表达能力则是一个很好的锻炼。虽然主持现在不做了，但没准数年以后，我会走到幕后做一个舞蹈方面的栏目，那都是没问题的。所以我觉得很多经历对我而言，一定是会有帮助的。”

曾经，因为《扇舞丹青》很喜欢眼前这位女子，但听她讲述完过去和正在经历的事情，会使人在她身上发现很多除了跳舞之外的闪光点。有时候会觉得她坚强得让人心疼，有时候会为她们的勇敢而暗暗敬佩，有时候又会因为她随性而起的一个优美舞姿的亮相而觉得舞蹈真的很美，有时候也会因为她俏皮的鬼脸而记起她还是那个充满稚气的孩子……她不是个“舞匠”，她有着自己对艺术多角度的理解和诠释，她也一直沒有停止过努力，一直在为梦想而活，并坚定地走着每一步……

田汉（1898—1968年），原名寿昌，湖南长沙人，我国现代杰出的戏剧家、“五四”以来话剧运动的奠基人和戏曲改革的先驱者。田汉一生的戏剧活动与中国话剧发展有极为紧密的联系，而其中光辉的起点，便是他于20世纪20年代在上海组织领导的南国社。

1924年1月，由田汉夫妇一手创办、编辑和出版的《南国》半月刊的创刊号问世了。这就是“南国”运动最早的雏形。《南国》半月刊由田汉出钱印刷，自己校对，自己发行。稿源主要靠夫妇俩自己努力创作，同时也录登一些朋友（如郭沫若、宗白华、郁达夫）的通信。从第二期起又辟了“南国新闻”的栏目。

1925年初，田汉的妻子易漱瑜因病去世。丧妻之痛在青年田汉的心格下中了深深的创伤。同年，田汉办了一个附刊《南国特刊》。但是，由于《南国特刊》附在一个“醒狮派”（即国家主义派朋友的《醒狮周刊》）上，他难免卷入派系与政见矛盾的漩涡之中。于是，田汉办了24期的《南国特刊》便戛然而止了。

田汉对于银色的电影之梦的追求由来已久，终于有机会在1926年4月成立了南国电影社。电影社成立后，第一部片子就是田汉自编

自导的《到民间去》。影片费时一年多的工夫勉强拍完，但无法公映。

电影之梦未能造就，怀有一腔爱国热情而政治上又十分幼稚的田汉，还在1927年应邀到南京“国民革命军总司令部政治部”当了3个月的“艺术顾问”，稀里糊涂地做了一场短暂的“以艺术疗救政治”之梦。但很快地，他和同赴南京的欧阳予倩、唐槐秋等都看透了蒋介石政府的真面目——实在与旧军阀没有什么两样！这次依靠“官府”的失败，更使他坚定了早年的“在野”的艺术信念，这成了贯穿田汉以后的戏剧活动的一个重要特点。

回到上海之后，陷入深深苦闷之中的田汉，又继续他的“南国”运动的旅程。1927年8月，他应好友、音乐家黎锦晖的邀请，到上海艺术大学参加校委会，并主持文科教学。这是所私立大学，校长因经营不善，潜逃逃走了。开学之前，田汉与黎锦晖等人联名在《申报》上登出了招生广告。使田汉感到欣慰的是，他在后来“艺大”学生中得到了许多“南国之宝”——一批富有才干的文艺青年，如陈凝秋（塞克）、左明、陈征鸿（陈白尘）、吴人等。

不久，在全校师生选举中，田汉当选为新校长。此后，田汉经常

邀请上海文艺界知名人士来校举行茶话会，赴会的有作家郁达夫、徐志摩、画家徐悲鸿，戏剧家洪深、欧阳予倩，京剧演员周信芳等。

1927年12月17日至23日，田汉利用艺术大学内可以容纳百人的会议厅和相连通的餐厅，发起组织了为期一周的“艺术鱼龙会”演剧活动。可惜的是，鱼龙会未能令学校摆脱经济的窘境，艺术大学最后由于生计问题被迫结束了。

南国社“艺大”阶段的终结，不仅没有浇灭田汉的热情，反而激发了他“在野”干戏剧的劲头。1928年初，他与欧阳予倩、徐悲鸿商议改组南国电影剧社，定名为“南国社”。此外还成立一个隶属机构，叫南国艺术学院。

然而，南国艺术学院却因经济等问题，再次遭遇解散的命运。学院停办，田汉便正式打出“南国社”的牌子，由“研究室开始向社会做实际活动”，田汉带着这群师生开始了流浪演出的旅程。于是，南国社在上海、南京等城市的剧场里，甚至是在南京郊区的农村里，与更广大的观众见面了。1928年12月，南国社在上海方浜路黎园公所低矮简陋的场地里演出，获得不小的反响：1929年1月，南国社赴南京秦淮河畔的通俗教育馆演出，反应热烈；1929

年3月，南国社南下广州，在大佛寺国民体育馆演出，掀起“南国热”……南国社前后两期的公演确实赢得了巨大的社会反响，所演的戏除先前积累的保留剧目外，还有田汉新创作的《南归》、《第五号病室》、《孙中山之死》等。此外，田汉翻译的王尔德独幕剧《莎乐美》也被第一次搬上中国的话剧舞台。

然而就在一片赞誉中，也逐渐出现了这样的声音：“南国的戏，艺术是有的。我觉得可惜离开了平民……离开了平民就失掉了平民。”这些批评不能不引起田汉的反思和自省。1930年初，田汉写出了7万言的《我们的自己批判》。他公开宣称站到左翼文艺阵线上来。1930年6月，上海中央大戏院上演了“转向”之后南国社的第一部作品——田汉的新编六幕话剧《卡门》，田汉在这部作品中给《卡门》抹上了一层革命的色彩，然而，这“转向”后的第一部作品也成了南国社的绝响，演出的第3天，《卡门》就被当局禁演，南国社也随之被查封了。

浸透田汉20年代“青春期”可贵的真诚和纯情的“南国戏剧运动，就这样带着它悲壮的尾声永远地消失在历史尘埃上了。

（摘自《上海话剧百年史述》）