艺术·论坛

翁国生和他的“英雄情结”

罗怀臻

首先我向翁班长表示祝贺。为什么称他为翁班长呢,因为他是2012年中国剧协和上海戏剧学院联合举办的“全国青年导演艺术家研修班”的班长。60多位来自全国各地创作一线成就斐然的优秀戏剧导演,推选出的班长是浙江的翁国生,可见他在青年戏剧家心目中的影响。2011年“青编班”的班长是来自河南的青年剧作家陈涌泉,2012年“青导班”的班长是来自浙江的翁国生,我想这也反映了他们在各自的戏剧编导领域所代表的高度吧。2011年“青编班”仅仅在一年时间里,共创作了156部新剧本,其中上演或发表了62部,成果令人惊讶;而2012年“青导班”刚刚结业,翁班长就率先推出了一部原创作品《飞虎将军》,作为班长他算是为全班带了一个好头,因此我要代表“青编班”和“青导班”向他们尊敬的翁班长表示祝贺。

《飞虎将军》剧照

我以为翁国生是当今戏剧界青年才俊中殊为难得的跨界演员、导演、院团管理“三门抱”的杰出人才。不仅横跨“三界”,而且都很出色。作为演员,他曾获得戏剧梅花奖——我甚至觉得他已经具备了竞争“二度梅”的实力。作为导演,他的作品也已积累了一定的数量,如音乐剧《寒号鸟》,新版昆剧《玉簪记》,京剧《孔雀翎》、《藏羚羊》、《红拂》、《俄狄浦斯王》及10多部地方戏作品,直到现在的京剧《飞虎将军》。作为戏剧院团的管理者,他所率领的浙江京剧团不断创作出新作品,在全国京剧的大版图上确立了自己的坐标,走出了一条具有个性化发展的艺术道路,成果同样斐然。而今,翁国生仍然坚持在京剧舞台上表演,坚持在本剧团以及本省和外省市的地方戏剧种导戏,同时他也还坚持着带领浙江京剧团向前发展奋进。

正因为翁国生还担负着舞台表演和院团管理的责任,故而他还不可能完全把时间与精力投放到单纯的导演艺术中去,仅我推荐他去执导的作品,推荐3到5次,他才可能接受一次。我想有愿望邀请翁国生导演的剧团一定不少,假如他放弃了演员和团长,那么凭借他的导演实力很快就会在全国戏剧尤其在戏曲导演方面成为擎天一柱,但是翁国生又怎么可能放弃他所钟爱的京剧表演和所担负的团长职责呢,短时期内似乎他还放不下。

在一个非京剧的流行区域,在京剧剧种杰出人才与资源高度集中于京津沪地区的时代背景下,以翁国生为代表的一批浙江年轻京剧人,能够坚持在西子湖畔,高举繁荣京剧的大旗,而且没有穷酸相、狼狈相、乞求相,一派青春、一片阳光,与时代同行,充满生机与活力,把一个地方京剧团办出一种气质、办出一种精神来,何其难得!

京剧之所以被冠以“国剧”,就在于京剧艺术本身的随缘性和丰富性,上世纪60年代之前的京剧生态较之现在要合理均衡,京剧在各地都有各地的特色,都自觉地与所在地域的文化特色相接轨相融合,久而久之形成了京剧艺术的丰富性和地方性,这个特色又是建立在遵守京剧艺术的规范和基础上的,所谓同宗分流,同源别派,由此构成京剧源远流长的发展生态。“海派”的独树一帜自不待说,重庆的“厉家班”、东北的“关外唐”、杭州的盖叫天、云南的关肃霜等,无不因为自己的特色而丰富了京剧,进而影响到京剧艺术的整体发展。即使到了上世纪七八十年代,即使在江苏省内,也依然活跃着苏州的胡芝凤和淮阴的宋长荣,他们风格特异,光华独具,而这些独具的风华既没有逸出京剧的传统规范,又不为某种狭窄的“正统”遮掩,神采夺目、魅力无限、影响风气、自成一格。

“浙京”自然不是当代京剧的“王者”,但是他们很有自尊很有自信地在探索一条适合于他们自身存在与发展的艺术道路,始终保持着与时代同步、与市场接轨、与观众共存的前行姿态。浙京走出了一条不同寻常的路,他们时常用剧团的生存危机来鞭策自己,用创作、用与市场接轨、用捕捉时代的触点来不断地激活自己、激活京剧,在目前这样一个极不均衡的京剧生态下,浙京走的是一条适合自己发展的创新之路,已经赢得了京剧界的注目和尊重,也赢得了全国戏曲界的注目和尊重。到目前为止,我觉得这条路是符合浙京的地域特色和剧团传统的。包括《飞虎将军》的演出,看着翁国生在台上的表演,我们还是能够在他的身上捕捉到盖叫天的神韵,感受到盖派武生的表演特点,领略到京剧南派武戏的风采。所谓南派武戏的风采,在我看来就是盖叫天生前台上台下所表现出来的一以贯之的“富贵不能淫、贫贱不能移、威武不能屈”的中国古典文化精髓中的“英雄精神”。这种精神在翁国生一系列的武戏剧目创作中得到了时代的诠释和延伸,并且被翁国生自觉地转化为一种更具有时代感和广泛性的对于真善美的追求。所以,盖派武生的传统神韵依然流淌在浙江京剧团的现代创作和现代表演中。

有一种传承是显性的、看得见的,那就是对盖派代表性剧目的忠实传承,如《武松》、《一箭仇》等耳熟能详的盖派经典,恭恭敬敬地学,原汁原味地传,这是显性的和看得见的传承。再有一种就是隐性的传承,是传承盖派艺术或南派武生的英雄情怀和尚武精神,这也许是一种未必看得见却能够感受到的更深层次的传承。盖叫天与周信芳一样,他们在远离北京的江南京剧土壤中一直努力践行着与时代审美的同步和与时代人心的共振,既遵从传统,又不墨守成规,一切以契合当下审美理念和价值取向为准绳。李少春就曾在寻求自身的开拓创新时专程到南方请教盖叫天,他还自称自己是“麒派武生”。我想我们今天也应该对翁国生和他的团队的追求给予尊重,给予翁国生和浙江京剧团合理合法的身份认同。翁国生自小学习盖派艺术,但他并没有具体到仅靠盖派表演的几出经典资本来坐吃山空、包打天下,而是在盖派艺术的滋养下,把他幼小所传承的盖派经典剧目如《劈山救母》、《乾元山》、《雅观楼》等传统加以延伸、开掘、发展、创新,形成了目前浙江新编京剧武戏创作的“三部曲”——《宝莲灯》、《哪吒》、《飞虎将军》。从这三部新创剧目的良好演出市场、良好观众口碑和良好获奖业绩来看,应该说是富有创建意味的。某种程度上,三部作品缓解了浙江京剧团在江南地区以及在当代京剧界的生存窘迫,也在更深层面上弘扬了浙江京剧团赖以存身、值得自豪的“盖派艺术”。从这个角度看翁国生和浙京的创作,也许更公允、客观和准确。

由翁国生主演的《宝莲灯》,在不到6年的时间内演出超千场,其背后的深厚含义就是他和他的团队再一次以时代的精神风貌在倾情传播我们的国粹京剧乃至盖派艺术,在苦心地种植国粹京剧乃至盖派艺术的时代新记忆。我们不能一代一代都去复制和种植《大探二》、《凤还巢》、《三岔口》或《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》,我们更应该鼓励京剧人种植新时代的创造记忆,留下京剧在不同时期的艺术作品,唯有不断与时代呼应着的京剧创作史才是真实和鲜活的京剧存在史,才能看到京剧艺术一路走来向前发展的足迹。如果我们每一代种植的记忆都是梅兰芳,都是“样板戏”,那么我们对于京剧艺术的认知记忆只会一代代地趋于萎缩。

对于翁国生本人今后的发展,我个人更寄望他在导演艺术方面取得新的成就。京剧演员的翁国生毕竟人近中年,伤病缠身,好在浙京优秀的武生演员不乏来者,后继有人。从新出炉的《飞虎将军》演出来看,浙江京剧团的整体配置、演员行当在多年的管理建设中已经趋于均衡,武生、老生、青衣、花脸、丑包括班底阵容,都很整齐、很出彩,显得正规讲究。浙京能有如许气象,体现了翁团长的领导才能和管理经验。时至今日,我们也许更应该关心翁国生作为“全国青年导演艺术家研修班”班长的特别身份,我诚意地希望翁国生多导演京剧,多导演不同剧种的地方戏,尤其多导演戏曲创作中的武戏新剧目。因为在某种意义上,我是希望翁国生带着南派武生和盖派艺术的英雄情结,向着更为广阔的舞台传播发展。

艺术·杂谈

哪些座位好

张婷

到剧场看演出,只要条件允许,人们大都愿意花钱买好座位。不过,何谓好座位?大家心中对此似乎并没有清晰的、确定的答案。在印象中,票价贵、排位前的自然是好座位。在剧场中,常常能看见坐在池座或者第一排的得意洋洋的观众,他们自认为与台上的艺术家近在咫尺,觉得自己最充分地享受了演出的精华。

实际上,剧场中真正的好座位并非如人们所想,最靠前的不一定就是好的。有些朋友以为在前排看舞蹈演出是种享受,没想到却是个吃灰的过程,而且也看不到整体效果。就舞蹈演出来说,笔者的一位舞蹈专家朋友从专业需求考虑,选择10至12排的座位——不仅可以清楚地看到整个舞蹈的布局,还能够观察舞者表演的细节,如可以目测演员的腿到底踢了多高、在做跳跃的动作时离地面的距离大概是多少……有了从整体到局部的欣赏后,就能够了解编导者的意图及其所想达到的效果。此外,不同的舞蹈节目需要区别对待,如有些舞蹈演出制作了大量舞台效果,坐在2层欣赏反而更震撼。

音乐与舞蹈不同。比如欣赏交响乐,若是在只有一层平面座位的音乐厅听交响乐,坐在剧场前半部分的中心区域是不错的选择。若在设有楼座和池座的剧场里,楼座的座位反而可能比池座更好。某交响乐团经营者告诉笔者,池座的座位离交响乐队较近,因此,池座左边的观众可能听到的多是乐队左侧小提琴等高音声部的音响,而池座右边的观众则多听到大提琴等低音声部的音响,其实并不能真正均衡地听到整个乐队的音响效果。而位于池座中间区域的观众,则容易感受到音响较大甚至会有杂音的音乐声效。因此,根据声音反射原理,坐在距离乐队较远的楼座反而能听到整个乐队更为全面、完美的声音。因此,行家们会选择坐在楼座前排。

而在普通的剧场看话剧或音乐剧时,5至12排是最佳观赏位置,这其实也是彩排时导演常在的位置。听歌剧时,楼上的包厢则是个不错的选择,在这里不仅可以听到演出的最佳音响效果,还可以看到整体的表演效果。

总之,真正的好位置其实取决于演出场地、艺术门类以及个人喜好等多种因素,与票面价格并无必然关系。

艺术·剧评

美味的水果拼盘

——美国芭蕾舞剧院来京演出观感

张雅宁

春日里的阳光如害羞的姑娘般躲在层层纱帐中若隐若现,整个春季都被笼罩于雾霾之中,少了往日的色彩与明媚,缺乏生机的生态环境之外,有些领域却呈现着繁荣似锦的多彩。日前,美国芭蕾舞剧院在北京国家大剧院上演的一台融合了多种元素的芭蕾舞演出,使观众看到芭蕾再也不是惯性思维中的“童话故事”,也不再是司空见惯的“白纱仙子”,多样的文化与别样的风采在这一台“水果拼盘”式的演出中,让观众品尝到了不同的味道,也满足了不同的需求。

“交响芭蕾”的潺潺流动

“交响芭蕾”特指用现成的交响曲或其他音乐为基础而创作的芭蕾,以音乐的旋律为主要的编舞动机。由马克·莫里斯所编排的作品《你的眼神让我沉醉》则带有交响芭蕾的特质。蓝色的光圈映射于舞台后区中心,一台钢琴,一位钢琴师,柔美的音乐从指尖缓缓流出,将观众带入无限的遐思,而后,白衣舞者们在梦幻的音乐中如白色精灵般登台亮相、翩翩起舞。整部作品的音乐选用了美国作曲家维吉尔·汤姆森创作的13首《钢琴练习曲》,也正是因其轻松的音乐基调,使舞作如蒲公英般美妙。

“现代芭蕾”的哀哀欲绝

音乐沉重奏起,舞台的一袭黑幕如深不见底的漩涡,装载着不为人知的秘密。由何塞·利蒙编排的《摩尔人的帕凡舞》是以莎翁戏剧名著《奥赛罗》为灵感起源,讲述了摩尔人的轻信无知,妻子的无端被疑,以及朋友夫妇的背信弃义。这一独幕舞剧仅由4人完成,简洁明了地表现了剧中错综复杂的人物关系。舞剧中的摩尔人与其朋友的三段男子双人舞将矛盾展开直至终结,前两段男子双人舞之后,摩尔人虽心有生疑,但却依然在与妻子的旧情中不能做出抉择,在平缓的动作中由最初的相濡以沫慢慢开始若即若离。第三段的矛盾双人舞,朋友将“赃物”呈现于摩尔人面前时,怒火使他丧失理智,以至于妻子失去生命后他的痛不欲生与对已经无法挽回的事实悔恨交加。整部舞剧在缓慢而庄重的舞步与多以圆形为主的运行轨迹中彰显了撕心裂肺的痛楚。

何塞·利蒙是现代舞“三大体系”之一的“利蒙体系”的创始人,曾是韩芙丽的得意门生。这位名声大噪的现代舞编舞家运用欧洲宫廷舞“帕凡舞”的基本舞步及其独特的地面调度,在“无心插柳柳成荫”的境况下,使这支带有芭蕾式的严谨和韵律的舞作成为了许多芭蕾舞团久演不衰的舞作之一。

“民间化芭蕾”的戛戛独造

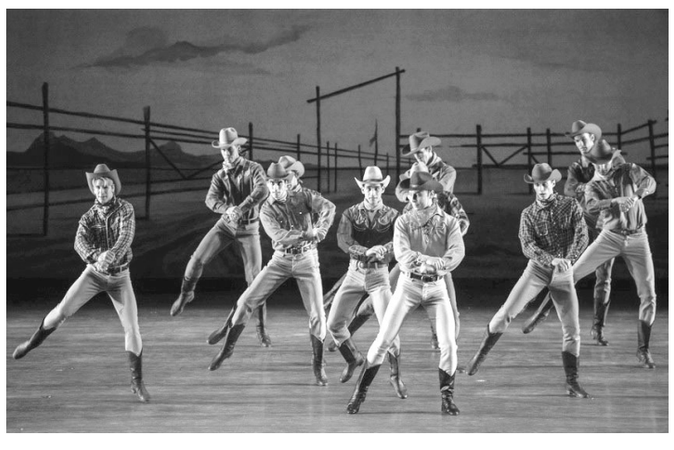
“牛仔”是美国人的一种生活方式,原意是指在美洲牧场上照顾牛、马的人。“牛仔”则拥有自己的娱乐方式,一展身手的竞技活动、牧场小屋中的晚宴聚会,都是“牛仔竞技”不可缺少的共享环节。美国女性编舞家阿格尼斯·德·米勒将“牛仔竞技”这一具有美国民间文化特色的传统活动融入家喻户晓的芭蕾艺术中,舞蹈《牛仔竞技》从女性的视角出发,细腻地表现了具有男孩性格的女性在觅得如意郎君的过程中的困惑,从而引发了一系列的幽默故事。整部作品采用了两个场景,其一是牧场的金黄稻草,“牛仔们”表现阳刚之气,获得芳心的场面;其二是牧场的小屋内景,是共享晚餐、跳舞作乐的场景表现。整部作品将高雅的芭蕾平民化,其间运用了开放自由的踢踏舞形式,使得场面热烈欢快,而其所具有的高超复杂的技巧又使整部作品不失水准。

“百变芭蕾”的娓娓而谈

从第一部芭蕾舞剧《皇后的喜剧芭蕾》到“太阳王”路易十四的动作规范,芭蕾无疑都是宫廷艺术的代表。但是任何一门艺术的发展都是在不断革新中前进的:玛丽·卡玛戈将纱裙剪短,使舞蹈演员能够轻装上阵。让—乔治·诺维尔是舞蹈史上的“情节芭蕾之父”。三大芭蕾改革家将芭蕾艺术向“高、精、尖”推进一步。而后的1832年由玛丽·塔里奥妮主演的浪漫芭蕾开山之作《仙女》,将现今依然为芭蕾主要特征之一的脚尖技术提到了新的高度。在此后的近200年中,古典芭蕾成为西方舞蹈史中的良金美玉。

19世纪末20世纪初现代舞的腾空出现使舞蹈艺术有了天翻地覆的改变。舞蹈似乎变得更加符合人性的真实,不再是高空漂浮着的仙女精灵,也不再是不食人间烟火的王子、公主,更多的是从现实社会中所感受到的人性光辉。芭蕾舞的编导家们也开始对长久不变具有固定形式的芭蕾艺术进行改革,使芭蕾艺术从天堂回到人间,从理性回归感性,从超人性还原人性,从浪漫主义返回现实主义。

舞蹈艺术的多元化发展是现今所极力倡导的。如何确保风格之间的不混淆?每个舞蹈种类都有其自身特有的动作属性,认清自身,寻求发展,无疑是创新但又不失自我的保守道路。正如《牛仔竞技》这一台三合一的演出,虽然节目风格不尽相同,但却始终贯穿着芭蕾艺术固有的高贵之感,就像同胞三兄弟或许在不同的环境中成长为不同职业、不同性格的人,但其固有的基因与性别却是自始至终的。



《牛仔竞技》剧照

艺术·视野

陕北民歌:

“土掉渣”也能抗衡城市文化

涛 声

提起汉族民歌,人们一准先想到的是陕北民歌;而提起陕北民歌,人们必先想到信天游。

1945年,位于陕西延安清凉山下的新华书店正式出版了《陕北民歌选》,它的历史意义不但在于使民歌成为科学意义上的有谱有词的完整载体,而且提出了一个响彻全国的新概念——陕北民歌。历经半个多世纪的收集整理,1996年出版的《中国民间歌曲集成·陕西卷》集几代人心血之大成,共载民歌1308首;2006年出版的《陕北民歌大全》,入编1427首,数量超过所有辑本。延安的民歌收集可视为中国音乐学界整理传统文化的一面镜子,折射出数十年的路线图。

陕北文化以民歌、秧歌、大唢呐3个品种最为典型。某种程度上讲,红色政权就是伴着陕北民歌、陕北秧歌、陕北大唢呐的健朗旋律凌空出世的。信天游、秧歌、大唢呐作为民歌、舞蹈、器乐的3个代表、3个标志、3个象征、3个隐喻、3个“先进文化”的代码和符号,共同支撑了新中国的舞台,奠定了新中国艺术的形象和风貌,成为20世纪的艺术灵魂和价值核心。

1949年前,《东方红》(榆林市佳县李有源唱)、《天下黄河九十九道弯》(榆林市佳县船夫李思命唱)、《赶牲灵》(榆林市吴堡县脚夫张天恩唱)、《三十里铺》(榆林市绥德县木匠常永昌唱)、《绣金匾》、《兰花花》、《脚夫调》、《下四川》、《横山上下来些游击队》、《拥军花鼓》、《打南沟岔》、《刘志丹》、《高楼万丈平地起》等一批原生态和填上新词的陕北民歌,第一次突破地域,风行天下。据此谱出的《南泥湾》、《翻身道情》、《咱们的领袖毛泽东》、《拥军秧歌》、《军民大产生》、《二月里来》、《山丹丹开花红艳艳》等创作歌曲,被郭兰英、王昆等艺术家演绎为经典,插上翅膀,响遍全国,久演不衰。

歌中的“兰花花”“脚户哥”“四妹子”“三哥哥”,成为“无产阶级”的代言人,纺织、耕地、赶脚、推磨成为劳动理念的具体化,抗婚、自绝、诉苦、参军成为反抗旧世界的斗争。陕北民歌确立了一套新的价值标准:踏踏实实的人生观,善恶分明,黑白分明,美丑分明,好坏分明;确立“苦命人”的高尚地位,劳动人民的伦理观至上;艺术上简单质朴的审美风格。

1949年后,陕北民歌被推上第二个潮头,其原因是1949年中国艺术代表团赴匈牙利布达佩斯参加第二届世界青年联欢节。代表团如愿以偿地拿回了第一批国际比赛的奖牌——李波演唱的《翻身道情》获民歌比赛银奖,郭兰英演唱的《妇女自由歌》获铜质奖章。第一批走出国门的艺术家,延续了民间艺术的光荣,民歌第一次起到了撑起中国人精神的作用。

如果要选择一首歌代表一个时代,代表一段深入骨髓的记忆,《东方红》大概会毫无疑问地排到第一位。佳县是掩藏于成千上万个中国县城中最不起眼的地方之一,却因为冒出了《东方红》,瞬间成为亮点。

1976年,似乎应该是“红歌”歇脚的界碑,但历史的趋势很快向着人们预料的相反方向发展。1984年,影片《人生》再次采用陕北民歌《天下黄河几十几道弯》,男女主人翁道别时采用了《走西口》。流行歌曲《黄土高坡》一举成名,成为席卷歌坛的“西北风”的一声声呼喊。

2006年,第十二届央视青年歌手大奖赛原生态唱法比赛中,沉睡了20年的民歌又被翻江倒海般搅动起来。“原生态”取得了空前认同,占据了主台面,开启了新规则。于是“新唱法”出现了——高亢的假声唱法,有了当之无愧的正当性、合法性。

传统音乐大多婉转清雅、温和蕴藉,但历史让国人渴望找到一种更加奔放的表达。于是,阳刚健朗的陕北民歌适时地跳入了音乐家寻求的视野,渴望在颓靡中找到立足点的音乐家,无意踩到了遍地珠玉的宝藏上。缺少阳刚气的传统音乐难得聚集如此强烈的势能,刚好与共产党人气吞山河的豪迈气派吻合。实力弱小的陕北音乐既无压倒一切的专业优势也无全新的传播设备,却凭着自身势能,一举扳倒了貌似强大的城市文化。

为什么陕北的歌种会引发全国老百姓和精英阶层持续不断的关注?这绝非因为爱乐冲动,至关重要的是这个歌种与中国社会巨大转型产生的需求相互匹配。歌种的触角在各个领域延伸至社会需求的各个方面,迎合了中国人民建立新政权、新文化的“愿景”。陕北民歌寄托了普罗大众挣脱奴役命运、赢得国家独立、实现民族解放、获得中国品格的夙愿,推向前台的背景,就是中国人走向世界的步伐。陕北民间音乐,顺势应天,昂然登场,既非因为审美层面的好听,也非因为学术层面的传薪,更非因为民俗层面的亮色,而是国家层面的历史需求。