

戏剧教育应从娃娃抓起

马旭菁

谈到美国戏剧业发达,谈到百老汇商业戏剧的利润诱人,我们似乎只有艳羡的份儿。殊不知,美国的戏剧之所以能取得世人瞩目的成就,这与他们从基础开始的戏剧教育密不可分。

在中国,说起“戏剧教育”,很多人会联想到艺术类院校,并自然而然地认为那是培养职业演员的摇篮,与普罗大众没有什么关系。而在美国等西方国家,早在幼儿阶段就开设了戏剧课;在中小学中,戏剧课更是一门必修课。

戏剧是一门综合性艺术,能够反映社会生活的方方面面,其美育作用早已为人们所认识。又因其创作、排演的过程可以锻炼人的语言运用能力、表达能力、组织协调能力等,非常适合锻炼、提升学生的综合素质。美国的基础教育,就把戏剧的这些功用发挥到了极高的水平。

在美国戏剧与教育联盟公布的一份9至12年级(相当于中国的初三到高三)的教学大纲中明确指出,戏剧活动可以让学生直观地认识现实生活,有助于他们更好地解决自身遇到的问题,也帮助他们拓展视野,让高中生能够更好地理解外面的世界。这份大纲不仅涉

及剧本写作、舞台表演、舞美设计、导演等各个方面,更涵盖了戏剧历史与文化背景分析、戏剧与影视等艺术形式的对比、戏剧批评以及对世界各个国家、民族戏剧的认识。每一部分包含详细的解释和说明,标明学生应该如何老师在老师的指导下完成这些任务。

这样一份教学大纲,恐怕会让不少中国的中学教师和学生汗颜。当美国的高中生已经开始独立地创作、演出,甚至发表剧评时,我们基础教育阶段的戏剧教育还没有真正起步。虽然国内的艺术院校争相开设戏剧专业,一时间,戏剧专业如雨后春笋般遍布全国各地,然而高等教育的投入需要基础教育与它接轨。万丈高楼平地起,想要在高校中培养出更多优秀的专业人才,不能没有基础教育的熏陶和启蒙。

也许有人认为,我们的基础教育中并不缺乏“戏剧因子”,但笔者认为,这些因子还远远不够。诚然,不少中学也开展了所谓的“戏剧教育”,但是存在的问题也很多,比如有些学校依照传统认识,将戏剧理解为“戏剧文学”,因此,戏剧就成了语文课本和语文老师的责任,只有在讲授到如《窦娥冤》、

《雷雨》、《茶馆》等名篇选读时,才给学生介绍一些相关知识,或让学生根据经典剧本进行表演。这样的方法并非不值得提倡,但是这种方法过于片面、狭隘,仅凭几篇越删越少的“经典”,何以让学生了解博大精深的戏剧艺术?仅靠纸上的文字,又如何能窥探充满奥妙的舞台呢?对我国传统戏剧的了解尚且蜻蜓点水,更不用说去了解外国戏剧了。

另外,也有一些学校认识到戏剧及表演的重要、丰富意义,专门成立了“戏剧社”或“话剧社”,组织有创作兴趣或表演专长的学生参与其中,这样的社团往往是以学校和老师为主导,并没有系统化的教学大纲或教材,也很难找到专业的戏剧老师进行辅导,最多只能惠及一小撮学生。那么,这些“戏剧社”遭遇有始无终的夭折,或者沦为参加校外比赛的工具,也就不难想象了。

其实,问题的关键在于,我们首先应该改变对戏剧教育乃至艺术教育的偏见。现在,不少综合性大学为非专业学生开设了戏剧入门的通识课,或是引入“高雅艺术进校园”,让更多大学生与戏剧表演零距离接触。这说明,我们已

经意识到戏剧在人的教育和成长中广泛、深刻、直观的作用。而在中学里,不仅没有充分提倡,而且是恰恰相反。如果一个成绩优异的学生想要报考戏剧或影视专业,大部分老师还会拼命劝导,因为大家一贯认为,“艺术生”就该是文化课不合格才另寻出路,而成绩好的学生去学艺术便“很可惜”。

这是多么可怕的成见。如果这是一个社会的共同看法,那么在未来,我们的大学又何以培养出优秀的艺术专业人才?

除了改变固有认识,戏剧教育在基础教育中的渗透,还要靠多方面的努力。一来,学校应当本着为学生的全面发展考虑,规范艺术课程的设置,聘请专业教师授课。这样,也就需要高校为其输送人才。二来,随着社会的发展,不少大中城市都建起了豪华气派的剧院,而有多少剧院、演出团体主动为中小学生的敞开大门呢?如果我们的社会营造出良好的氛围,让孩子也能经常走进剧院,领略戏剧艺术的魅力,或许我们可以期待,孩子们走上舞台,成为戏剧的主人,展现他们对这门古老艺术的新鲜诠释。

三十一年后《吴王金戈越王剑》重现舞台

观众笑声的沉思

溯石

31年后,依旧春日,北京人艺的舞台上重现《吴王金戈越王剑》。导演蓝天野已是年近九旬。

前来观赏者,一小部分是因为记忆中封存着与它有关的某种不灭记忆,怀着一颗与历史干杯的追念回望之心。同一作者白桦的电影《苦恋》曾引起过巨大社会风波,它为作者带来了沉重劫难,也带来了莫大荣耀。而《吴王金戈越王剑》这一新编历史剧延续了作者一贯大胆介入现实的批判精神及诗意隽永的艺术风格,当年在受到高度关注的同时仍是命运多舛,最终黯然退出舞台。

由于北京人艺近期推出了“亲子优惠”活动及“学生公益专场”,对此剧的前史近乎一无所知的青年观众构成了观赏主体。与31年前相同的是,舞台之外都上演了悬念丛生的“戏外戏”;不同的是,“戏外戏”的主要角色从观念僵化的保守前辈变成了朝气蓬勃的年轻后生。这些后生既无知又博闻,既天真又世故,这样的戏剧对他们而言是新鲜陌生又奇异隔膜。于是,在演出的近半时间里,他们爆发出了覆盖全场的阵阵笑声。这笑声,更有呼应幽默诙谐处的会心之笑,更有讥嘲不屑的讪笑,误当搞笑噱头之时的哄笑。前来追忆历史的观众,被淹没在这年轻而恣意的笑声中而面面相觑,台上的表演者们面对台下实现的过度反应不明所以而忐忑异常。

有种说法,观众即上帝。那么,台上人一思考,上帝就发笑——此刻成为这部复排历史剧的现场写照。或许当年思考的命题在今天已成为公理和常识,看到剧中人还在大费周章地去分析辨识,因而显得笨拙迂腐?或许年轻一代早已“脱敏”,更甩掉了“影射”之类的有色眼镜,而那个时代创作中概念化、简单化的痕迹却被他们加倍放大而难以消受?或许那种高层建筑以史为鉴的宏大史诗叙事确实严肃得太正经、诗意得太幼稚、思辨得太线性……在这些笑声里,可能遗落了对一个宏阔时代苦难史与局限性的感受和理解,却也可能彰显了时代的进步、历史的跨越。

《吴王金戈越王剑》绽开在上世纪80年代寒冰已破、春意渐浓的文化复苏、思想启蒙的时节里。那是一个高度精神化也过于政治化的时代,彼时文艺作品的命运常常是时事政局迁变的晴雨表。无论优劣得失,戏里戏外,《吴王金戈越王剑》都可以看做是那一特定历史时期的典型戏剧样本。于今来看,《吴王金戈越王剑》中仍有值得珍视总结的美学特色与精神品质。此剧皆以虚化

而写意的笔法完成,精简而鲜明,富有象征特色。剧中时见几许跳跃着的简括妙笔,轻轻点染,洗练传神,思之难忘。尤其“访美”一场中范蠡与西施相遇相知的片段,是镶嵌在《吴王金戈越王剑》上的一颗珍珠,它的故事来源虽为演义传说,却清新怡人。此一主题,一咏三叹,变奏回旋,真是“美如瑶琴”。作者笔涉西施之时,似乎诗情爱意大发,写下了那一时代话剧中最动人的爱情场景。

此剧当年还曾引起过关于“历史意识与道德批判”的争鸣,在如今的“小时代”里,琐碎细屑与小我小调横行,无论历史意识还是道德意识,似乎都已成稀缺之物。有些人对所有“大号”东西都过敏,将真崇高与假大空置置嘲笑;涉意义价值,便觉“说教”,只能感受生命之不可承受之轻,却难以领悟不可承受之重。此剧复排,正是蓦然回首之机,会再次发现:思想的触角、批判的激情、创新的锐气,恰曾是中国话剧真正拥有过的骄傲——那么,对此应当珍重,化作永远的坚守。

『尘埃』一粒入梦来

谈徐菜版川剧《尘埃落定》

潘乃奇



川剧《尘埃落定》剧照

艺术·剧评

年逾八十的剧作家徐菜宝刀不老,仍在写戏。

用徐菜自己的话来讲,她一直在“做梦”。而在他人看来,如若非要将这个“梦”的概念引入徐菜的创作生涯,那么几十年来,徐菜“梦”出了川剧舞台上久演不衰的一部又一部经典作品,也“梦”出了近于成都两轮上演且反响颇佳的新编川剧《尘埃落定》。

当年,阿来以独特的视角将一个发生在康巴藏族地区的故事和一段古老民族在历史前进中的沧桑历程,浓缩在小说《尘埃落定》中。这部曾荣获茅盾文学奖的小说为多种艺术载体提供了精神资源,诸多艺术家先后将目光投向这部神秘而厚重的作品。

徐菜在她的“梦”中,邂逅了这部小说。她以戏曲作家的独特感觉,把《尘埃落定》由洋洋洒洒几十万字的小说,压缩成为在两小时内呈现给观众的川剧。在川剧中,生动鲜活的人物,扣人心弦的人物关系以及人物与周遭大环境的多种冲突、土司制度与奴隶之间的尖锐矛盾,都通过有限的戏剧舞台时空传达给了观众。

此次改编,徐菜选择与小说保持一致,以“傻子”为川剧主角,充分调动川剧特手段,突出表现主要人物傻子和周遭人物的关系,着力刻画傻子、卓玛、哥哥、老土司、太太等主要人物的个性特征。可以说川剧中开篇的4句唱词便道出了该剧发展的主要脉络:“古老的康巴高原,土司和奴隶代代相传。寨墙隔断了人们的视线,只有一个傻子看到了明天。”

是的,徐菜将笔力集中在这个“看到了明天”的傻子身上。川剧开幕后不久,麦其土司家的哥哥、老土司、傻子3个男人围绕俘获回来的汪波家数十位奴隶俘虏处置问题,产生分歧。哥哥、老土司都认为土司叫奴隶死,奴隶不得死;于心不忍的傻子在父兄面前为奴隶们求情。可想而知,傻子的求情以失

败告终,随之而来的是枪声与鲜血。这让傻子害怕,也让傻子提出了“我在哪里?我是谁?”的疑问,紧接着又问了一连串的“为什么”。徐菜通过不长的篇幅勾勒出了傻子的与众不同,在严酷而残忍的土司制度之下,麦其土司家的小少爷傻子却为着他毫不相干的俘虏之死深深伤心。傻子人性之善初现端倪。也正因为这善良,使得他与当时大环境格格不入,道清了他为何被称为傻子。

幸好,傻子身边还有一个懂他的卓玛,这是麦其家最美丽的奴才,专门侍奉他。在此后的人物关系推进过程中,卓玛起着重要作用。卓玛心甘情愿爱着傻子,她心中的傻子“不傻不傻,只是爱想事儿”。二人在罂粟花海中一段对唱,二人相挽着走向花海深处的一幕,将情到浓时的美好情绪传递得淋漓尽致。

可傻子的幸福来得并不长久,一来哥哥垂涎卓玛美貌,二来老土司不允许傻儿子身边有一个聪明的女奴,这不利于儿子们团结。卓玛被老土司派去做苦力奴,她发出了“奴隶、土司,土司、奴隶,身份差天壤,一样都世袭”的喟叹,为后来傻子萌发要当土司提供了逻辑依据。

戏到此处,徐菜功力便愈发显现——傻子与卓玛正是土司阶级与奴隶阶级的代表,土司制度给予卓玛的残暴与无情,激怒了傻子,从而导致了傻子发出了“我要我的奴隶都是自由人”的呼唤。也正是缘于卓玛这条线索的不断推进,才有了傻子逐渐变聪慧而与哥哥的激烈冲突,才有了对塔娜的移情,才有了想做土司的愿望,才有了最后面临“红汉人”“白汉人”之争时,毫不犹豫选择支持“红汉人”的举动——因为“红汉人”让他的卓玛成为了他所向往的“自由人”。最终,人物的命运无不与当时的康巴藏族的命运紧紧相连,土司制度随着“红汉人”的到来而瓦解,官寨坍塌,奴隶获得自由。

川剧中傻子、卓玛感情线的设置,大大突破了小说中的人物关系,这是徐菜根据川剧特点做出的大胆剪裁编辑,徐菜《尘埃落定》这个“梦”做得天马行空,极为自如。

“梦”的自如,也体现在徐菜充分运用了舞台假定性进行叙事。

众所周知,传统戏曲的结构是以人物的上下场分场,而川剧《尘埃落定》前面被冠以“无场次”三字,观演中不难发现,它的时空转换自由极了,演出节奏明快,戏的容量较之传统戏曲有所扩大。如剧中有这样的情节:台沿一侧出现光束,全身裹黑的复仇人在光束中并面向观众高呼麦其土司;与此同时,台沿另一侧出现光束,麦其土司在其中与复仇人进行对话。伴随对话的结束,两束光收起,另外一段戏开始,与此并无直接关联。充满影视感的细节在剧中还有多次出现,徐菜将戏曲的写意程式和影视的镜头转换相结合,或可称得上高度自由下的创作。正是徐菜对舞台假定性恰到好处的灵活运用,使川剧《尘埃落定》较之长篇小说,容量上并不示弱,且戏曲所独有的高度凝练与直观灵动尤为突出。

徐菜敢于做这个“尘埃梦”,大概还与她长期合作的表演“梦”之队”有关。川剧《尘埃落定》由成都市川剧研究院创排,数年前,徐菜正是从这个剧院退休。近年来,她为该剧院写下的《红梅记》、《欲海狂潮》、《马前泼水》等作品,无一例外都成为了川剧舞台上常演不衰的经典,上述剧中的主要演员陈巧茹、王超、孙晋协、王玉梅等诸位都是成都市川剧研究院的梅花奖得主,此处且将他们称为徐菜剧作的表演“梦”之队”。

此次川剧《尘埃落定》中,傻子被王超完成得惟妙惟肖,无论在对人物心理、性格的拿捏上,还是身段的处理上,抑或是将高腔的古朴与康巴藏族歌曲的自由无羁融汇表达的把握上,都不温不火;陈巧茹一人塑造了反差极大的两个角色,女奴卓玛和土司千金塔娜在她的诠释下清清楚楚;孙晋协把哥哥的又凶又恶、刚愎自用传达得极为自然;王玉梅身为剧中独唱,用她的天籁之音声动全场。这剧中,除去几位梅花奖演员,其他演员也都风格独具,相得益彰,如蔡少波饰演的特派员一出场就扭转了舞台气氛,马丽塑造的土司太太嬉笑怒骂性格鲜明,王厚盛塑造的老土司气场强大。所以,徐菜一直敢“梦”,也有她的充分理由。

《朱莉小姐》:以技术为艺术

南禾

身处剧院观看国外剧团带来的演出,目光常常于中文字幕和舞台表演之间应接不暇。而此次观看德国柏林国家剧院的《朱莉小姐》,视线却忙不迭地辗转于影像和“真人秀”之间。占据视线中心的是舞台上方的大屏幕,舞台的左后方是大提琴手在现场配乐,右前方是两位音效师在忙碌,中后方则是以厨房为主场景的表演区,而在舞台上走动的不仅仅是演员,也有几位摄像师。这一版《朱莉小姐》的演出可以说即是电影《克里斯汀》的全程现场制作搬上了戏剧舞台。它之所以反响热烈,不在于对斯特林堡原文本大刀阔斧的改编,而在于以极致的精细将电影和戏剧两种完全不同的艺术形式完美地融合在一起。

《朱莉小姐》的故事始于仲夏之夜男仆让和朱莉小姐的相互调情勾引,终于一夜私情之后朱莉小姐自杀身亡。如果说斯特林堡原作的焦点在于一个贵族小姐的堕落,而该剧淡化了人物的身份和阶级地位,重在审视一个人的内心世界。原本斯特林堡笔下轻描淡写的厨娘克里斯汀,摇身一变成了舞台上的主角。克里斯汀作为让的未婚妻,既是故事的当事人,又是故事的旁观者。该剧从克里斯汀的视角出发,或明或暗地观察着让和朱莉小姐之间发生的一切,借以反观这个被忽略的女人的内心。

而这一切是凭借着影像技术才得以清晰地呈现给观众。克里斯汀面无表情而又寡言少语,因此舞台表演的优势——言语和肢体展现在这个人物身上失去了有效性。利用电影镜头的调节和切换,一方面可将她细微的肢体动作、面部表情、眼神等细节一一放大至观众眼前,另一方面也可将观众的视线延伸至那些看不见的角落。烹饪洗刷时的克里斯汀是了无生趣的,伺候未婚夫穿衣吃

饭的克里斯汀是隐忍顺从的,梳妆打扮、对镜自照时的克里斯汀又是自怜自卑的,而新鲜的雏菊、涌动的水流、枕下的花朵又暗示着一个细腻多情的克里斯汀。毫无疑问,用诗意的镜头语言叙述沉默的克里斯汀,增强了戏剧表达的主动性。在传统的戏剧表演中,当多个演员在舞台上同时表演时,观看的主动性掌握在观众手里,而该剧则是以摄影机的立场取代了观众的自我意志。从克里斯汀的视角展开镜头语言,让观众也不得不跟随克里斯汀观看整个故事的进行,从而削弱了观众的主动性,强化了导演的表达意图。

显而易见,就该剧而言,影像画面的表达优于舞台表演。影像如此喧宾夺主,不禁让人怀疑戏剧形式的必要性。但是,假如我们将整个影像制作的流程视为一个整体的舞台表演,则可以发现在围绕剧情的戏剧表演之外,是一出以技术为艺术精湛表演。我们习惯于将技术与艺术分离,技术意味着机械、僵化,而艺术则讲究本能、灵动。本雅明认为,在机械复制时代凋萎的东西正是艺术作品的灵魂。电影本是建立在机械复制基础之上的艺术作品。但是将原

本可以NG重来的电影技术搬上戏剧舞台之后,戏剧表演不可逆的现场性赋予每一次的技术处理以独一无二的技术光芒。在舞台上实时拍摄现场表演,镜头切换、画面剪辑、声画同步、光影制造等一系列技术处理不仅要求人对机器的精准操作,更要求人与人之间天衣无缝的配合。任一环节毫厘之差都会造成失之千里的后果。所有这一切一丝不苟的努力,并不在于生产可供复制的影像记录,而在于每一次不可复制的现场演绎。正是这种以技术为艺术的严谨姿态,让中国观众见证了欧洲戏剧工作者的艺术追求。

戏剧和电影都是长于制造幻觉的艺术。而这一次戏剧和电影的结合,却以电影的制作流程解构了戏剧的真实性,以戏剧的现场发生解构了电影的逼真感。二者之间相互解构所产生的间离效果,让身处剧场的观众意识到眼前发生的一切不过都是人为的虚幻。于是观众不再一味地追随声光影音,也无法安然地沉溺于舞台时空。这一版的《朱莉小姐》,戏剧结合电影所引起的震惊效果刺激着观众不得不全力以赴地应对舞台上所发生的一切。



《朱莉小姐》剧照(资料图)