

■关注

中国杂技不缺超人缺小丑,不缺掌声缺笑声

中国滑稽艺术面临生存困境

□任娟

在中国,广义的“杂技”可以理解为技巧节目、驯兽节目、滑稽节目和魔术节目的统称,和国际通用的“CIRCUS”(马戏)是同义语。当然,这里的滑稽不同于戏曲、曲艺范畴所指的滑稽而专指杂技滑稽。

当前,中国杂技的发展是不平衡的。驯兽和滑稽节目作为两大短板,已经制约了杂技发展的整体态势。其中,滑稽节目基础尚可,却没有得到应有的重视,基本丧失发展空间,总体上难以有继,则殊为可惜。

背景:推陈出新 成就可观

中国杂技滑稽是在继承和发扬传统滑稽的基础上,和现代马戏相互学习借鉴影响之后逐步形成的。当代滑稽艺术虽然受到舞台演出条件的限制和新时期艺术审美价值的束缚,但仍取得了可观的成就。特别是在上世纪五六十年代有过长足的发展。无论是作品质量还是演员演技,都达到了那个时期的最高艺术水准。

据不完全统计,自新中国成立成立以来,曾上演及创新的滑稽节目大概有近200个,在王俊武、赵凤歧、李春来、刘全利、董争臻等一批优秀演员和《愉快的炊事员》《滑稽钢丝》《擦镜子》《幽默的玩耍》《抢椅子》等一批优秀滑稽作品的基础上,中国的杂技滑稽不仅形成了单场滑稽、串场滑稽、帮场滑稽几种成熟的表演形式,还形成了以表演为主的文滑稽和以技巧为主的武滑稽两种不同的表演类型,更形成了演员扮相优美活泼,表演内容健康向上的迥异于西方、独树一帜的艺术风格。

现状:困境重重 举步维艰

表演和创作人才严重匮乏 上世纪60年代中期以后,中国的杂技滑稽表演开始陷入发展低谷,并从此长期在低迷状态徘徊。当前,滑稽的命运更处在一个近乎名存实亡的尴尬境地。优秀的滑稽演员,除了刘全和、刘全利兄弟俩依然坚守在舞台,绝大多数则先后离开了表演舞台。而有的团体仍以伤病人员或不宜再演杂技节目者充任丑角,即便在业内似乎也仍未脱去轻视它的社会传统观念。这自然会导致从业队伍相对弱小,并直接影响到从业者的创作心态。

同时,滑稽节目创作基本上处于无剧本状态,创作全凭表演者自编自演,缺少具体支持、指导的“自力更生”,自然难免观念老化、套路陈旧。“开门搞创作”,向其他姊妹艺术借人才,让好剧本推动演员出彩,不失为一条有效途径,但又受制于客观经济条件。

表演和创作人才的严重匮乏,缺乏新鲜血液注入,难有后起之秀。由于这样一些原因,使得滑稽艺术难以发展和提高,面临难以有继的困境。

节目数量及类型不够丰富 旧社会的杂技丑角,从题材内容到造型扮相,包括表演形式和风格,常常有低俗残忍等不健康成分。新中国成立之初的戏改运动,荡涤了旧社会遗留下来的污泥浊水,自然也令其中的滑稽表演从内容到形式上都焕然一新。尤其是丑角基本不开脸谱,扮相优美,情趣积极向上。滑稽艺术开始朝着幽默、健康、活泼、可爱的方向发展。国外观众认为,中国杂技“小丑丑丑”,“小丑很美”。这无疑是中国滑稽艺术质的飞跃。

与此同时,中国滑稽的发展也一度套上了无形的枷锁,创新性节目并不多。表现在造型形式比较单一,题材不够广泛多样,讽刺手段不够辛辣大胆,鲜有文化底蕴深厚或耐人寻味的作品,更未创造出具有浓郁民族风格和意境的典型性的滑稽丑角形象。

其实,要脸谱并不等同于脸谱化。开脸谱的姊妹艺术很多,并不意味着丑化,倒不失为丰富滑稽造型形式的方式。同时,滑稽艺术应尊重“笑”的层次的丰富多样性,如果单一地停留在“开怀大笑郁闷”的阶段,这样就离“闭目回味有启迪”等更可贵的快乐还有很远的距离。

同杂技节目形成的有机整体性较弱 滑稽节目除了本身是艺术作品外,还担负着丰富表演类型,调整演出节奏,烘托节目效果,与观众沟通互动等多重功能,在杂技艺术门类中应占有重要的地位。当然,杂技滑稽是从属于杂技的,不管是帮场滑稽、串场滑稽,还是串场滑稽,离开了杂技艺术,就失去其意义。

随着杂技艺术进入剧场舞台后,杂技表演越来越成为一种高难技巧的炫耀,几乎很少关照到观众的情绪和现场演出的娱乐性。加上受到舞台演出条件和幕间范围限制,以至于整场杂技晚会中,惟一可随意增减取舍的就是滑稽节目。当前,观众偶尔能看到单场滑稽和串场滑稽表演,几乎已经难觅帮场滑稽的痕迹。以至于有人发出“中国杂技不缺超人缺小丑,不缺掌声缺笑声”的喟叹。

由此可见,滑稽艺术要想主动赢取自身地位,就要立足于技巧滑稽的定位,在追求自身艺术品质的同时,更要在帮场和串场方面发挥作用,甚至直接参与到杂技节目或晚会的设计、编排和演出过程中来,和杂技节目或晚会形成有机整体,才能从总体上扭转“有它不多、无它不少”的尴尬地位。

创意不足,套路陈旧,模仿痕迹严重 就笔者近几年接触到的滑稽演员而言,不无忧虑地感觉普遍训练不全面、知识和手段贫乏,尚未呈现出过人的创造力和全面的才华。曾经观赏过一个串场滑稽节目,演员将四个米字型的薄板,用四连飞的形式,同时从一只手中飞出,在观众头上盘旋一周又飞回他的手中或头顶上。当时,就有业内专家叹息到,几十年前就有演员能做到六齐飞,或者左右开弓使飞板作花样飞行,现在还靠复制前辈的技巧水平甚至相对落后的节目来取悦观众,实属不该。另一个单场滑稽节目是《抢椅子》,虽然表演者技巧尚可,表演也非常卖力,但套路不离窠臼,效果同样乏善可陈。而另外几个看似“洋气”的单场滑稽节目,则完全“山寨”于网络,在网络如此发达,观众如此见多识广的今天,这种行为本身倒是有些“滑稽”。

其实,创新并不排斥模仿,在继承发展的同时,用心把别人的优长融化为自己的东西,思索出一个超越的角度,在框架特别好的基础上,完全可以实现颠覆性创新。

滑稽表演基本排斥了语言 值得注意的是,当前的滑稽表演基本排斥了语言。丑角一句话逗得大家哄堂大笑的场面几乎看不见了。其实,“滑稽有着各种各样的种类,诸如相似产生的滑稽(包括重复和戏仿),差别产生的滑稽(包括新奇古怪、道德缺陷与缺点、破坏成规定



法、缺乏知识或技能、互相矛盾与不协调),以物或动物喻人产生的滑稽,夸张产生的滑稽,意志受辱产生的滑稽,愚弄产生的滑稽,逻辑不通产生的滑稽,谎言产生的滑稽,双关语俏皮话产生的滑稽等”。

如果滑稽表演一味排斥了语言,那么取材范围和表现对象就大大收窄。语言所体现出的角度、立场,生动的美感或尖锐的机锋,以及语言背后许多与特定社会风尚和思想有关的滑稽效果,乃至不同的语言文化背景下的集体无意识的洞察和捕捉就无从体现了。所以,“哑剧”作为滑稽表演的方式之一原本无可厚非,但倘若滑稽演员自我局限地“集体失声”则失之偏颇并很可能得不偿失。

拘谨有余,开放不足 在杂技这一艺术门类中,滑稽表演有着最大的自由度、包容性和伸缩空间,也最能反映艺术家对世界的独特看法和真实感受,最能体现创作主体的艺术个性和创作才华。滑稽艺术可以被随时效仿的只能是外部技巧,创作主体的奇思巧构是与其自身的知识、技能和内心感受融合在一起的,并带有一定的即兴性,因此难以效仿和复制。

可惜的是,观众已很少能在舞台上看到即兴的滑稽表演。看似每场演出都换观众来互动,依然拘泥于老旧的套路和僵化的程式。究其原因,从表面上看,剧场里的每个节目经过千锤百炼,都已成为“严肃的表演”,都有严格规范,场上临时发挥、拖时间的现象已经绝迹。从深层次分析,这或许是我们的生活严肃有余、轻松愉快欠缺的表现。

出路:多管齐下 推星育才

中国滑稽艺术所面临的重重困境,已经让杂技界产生了危机意识,感受到了重振杂技滑稽艺术的紧迫性。文化大发展大繁荣的大背景,更为中国杂技滑稽的发展提供了大机遇。

要振兴中国滑稽艺术,需要政府、行业协会、杂技院团和社会几方面协同合作。政府和各级文化主管部门层面,要真正能从政策、人员、资金等方面给予支持和引导,并在各项大型赛事和活动中为滑稽艺术提供展示平台,建立起滑稽发展的激励机制;从行业协会层面,要积极发挥组织、联络、协调、服务的职能,通过评奖表彰、研讨展示、培训宣传、规范维权等多渠道、多形式地促进滑稽艺术的发展;杂技院团层面,要寻求技艺全面、有幽默才华和创新精神的演员,形成以滑稽精品为品牌、探索突破点的市场拓展策略。优秀的滑稽演员则要在个人出精品的前提下,承担起“传、帮、带”的重任;社会层面,要建立健全杂技教育体系和评论评价体系,要加强大众对滑稽艺术文化品位的认识理解,让滑稽表演艺术家享受应有的社会地位和尊重。

我国杂技界一直有个争论的话题,即杂技演员难出明星。其实,杂技艺术各品种中最易形成明星效应的是滑稽“笑星”。从西汉东方朔到小丑代名词“乔克”,从西方幽默大师卓别林到苏联著名丑角波波夫,真可谓“马戏英雄知多少,惟有丑角留其名”。有着马戏界“奥林匹克”美誉的蒙特卡洛国际马戏节,以“金小丑”奖为最高荣誉,实为明证与象征。

演绎充满诗意的童话梦想

——现实题材儿童剧《天才小精灵》即将亮相

经过近两个月的紧张排练,由中国儿艺打造的现实题材儿童剧《天才小精灵》将于8月28日第四届中国儿童戏剧节期间作为闭幕式剧目在北京怀柔剧场登台亮相。该剧直击梦想的主题,讲述一个富二代孩子与一个穷二代孩子在不断地帮助与被帮助的过程中,两人的价值观不断发生摩擦碰撞,不断批判着对方身上的弱点和缺点,也不断学习汲取对方身上的长处和优点,最终富二代高小宝在穷二代张霞童话梦想的吸引、感染下,也拥有了能让自己由衷快乐、积极向上的正能量。

导演宫晓东表示,自己之所以会接手该剧,是为剧本里的核心概念所感动。“社会科技的不断进

步,给现代社会带来便利的同时也让我们逐渐淡忘并远离了很多美好的事物,《天才小精灵》从侧面抨击了现代社会的一些不良风气,将充满真善美的童话重新带到舞台上,呼唤童话里的真、呼唤童话里的纯,希望找回大家对童话的记忆,因为童话对人生有着不可替代的作用。”宫晓东说。除了充分发挥舞台假定性原则,充分发挥演员的想象力外,该剧还加入了两个拟人化的角色,宠物小鸭鸭和大将军机器鸟,他们的出现不仅增加了演出的丰富性,而且通过鸭子想变成天鹅和机器人想幻化成人,展示了每个角色心中的梦想,更加有力地诠释了剧作的核心——追求梦想。

(徐健)

“在场·第二届中国油画双年展”亮相中国美术馆



刘小东作品《丁二儿》

由中国油画学会、中国美术馆联合主办的“在场·第二届中国油画双年展(2014)”日前在中国美术馆举行。本次展览由许江、范迪安和尚扬担任策展顾问,张晴、王焱青担任策展人。展览策划团队围绕学术主题“在场”,共邀请了34位画家的400余幅作品参加本届展览。

第二届中国油画双年展的主题“在场”,是对2012年第一届中国油画双年展的主题“在当代”理念的追问与回访。整个展览力图对百年中国社会思想和文化政治所造就的中国艺术史进行辨析与澄清,以几代中国油画家的人生境遇与文化选择为经纬,对近现代中国油画曲折的历史和艺术的方向进行反思,卸下“被化妆的历史”之浓妆,把目光重返在历史中被遮蔽的艺术家、在记忆中被遗忘的艺术家、在社会中被边缘化的艺术家、在生活中被挣扎的艺术家、在精神中不灭的艺术家生命足迹与艺术命运,抚今追昔。

“在场”这一主题,突出中国油画创作的本土特性,强调与中国的册页书简的诗化传统的关联,从历史之场、生活之场、突围之场三个方面,通过艺术家之手来揭示绘画创造的生机风采。三种“在场”的分类并未绝对划分,却深刻地指向中国当代艺者的“身”之历史性、“体”之个性经验和思痕斑驳的思考与突围,进而深刻地揭示绘画的思想与身体的内涵。参展艺术家生动的生命故事、生机勃勃的表现力、策展人采用的分类与对比的策展语法,构成了让我们回望和反思20世纪以来中国油画发展过程中多种对话的现场。

“在场”展览与其说旨在引导观众走进百年中国艺术历史的“真相”,不如说更想营造出一种可触摸的历史在场感,使悬挂在展厅“殿堂”里的艺术恢复生命体温。除了画框中的艺术存在,那些散落于画室角落的草稿、档案及其研究文献,成为“在场”展览复原“面向艺术本身”的起点。

此次展览的在场和陈列呈现出浓郁的学术气氛,展览分为“在历史之场”、“在生活之场”和“在突围之场”三个部分。参展艺术家既有在新中国美术史上创作出名作经典的董希文、罗工柳、詹建俊、钟涵等人,也有很长时间被“遮蔽”的黄觉寺、吴大羽、王流秋等人,此外,还有大批中青年油画家的新作,而上世纪70年代末“无名画会”的成员马克鲁、85美术新潮的代表画家毛旭辉、刘小东等,在德国生活和工作的赵博等的亮相,则使展览拥有不以“名分”出场的学术气息。

展览中,大量的速写、素描、色彩小稿和画家笔记等与成名的作品对应并置,构成视觉上的相互关系和引人入胜的观展效果。

(任晶晶)

■评点

《枣树》如盖,初心难改

□王雨晨



2004年末,时任北京师范大学北国剧社辅导老师的黄盈有感于一则社会新闻,为学生们排演了只有15分钟的即兴小品《枣树》。接下来的几年中,黄盈在把这段戏扩展成为一部完整话剧的同时又接连编导了“京味三部曲”的另外两部——《凶煮》和《马前马后!》。此三部作品的成功上演令黄盈在戏剧界初露锋芒。

2014年春,黄盈已成长为新生代话剧导演中的佼佼者,他受中国国家话剧院的特别邀请,欲将五幕话剧《枣树》“移植”到广安门外国家话剧院剧场的舞台上,一连串的疑问也由此产生。

话剧《枣树》在2006年曾由北国剧社班底在北京人艺实验剧场对外公演,虽然小剧场布景简陋,演员的表演与专业人士相比也有一定距离,但剧本中所传递出的真挚情感与非职业演员们的质朴表演相得益彰,赢得了观众的普遍好评,改由国家话剧院在大剧场上演,是否仍然能够让作品扬长避短,或是更上一层楼?

《枣树》剧本主要描写了北京一条小胡同内“何、关、赵、高”四户人家在刚刚度过“非典”的2004年经历最后一次大规模动迁时遭遇的种种故事,一位20出头的青年编剧塑造10余位生动鲜活、性格迥异的人物形象已然不易,再把他们各自的事件脉络以交织推进的方式清晰呈现,就更需要扎实的写作功底。国家话剧院极少选择已经公演过的剧目,即便选择也必须经过本院导演和文学策划作出修改,为何这次决意将《枣树》原汁原味地搬上话剧舞台?

黄盈近年来向以民间戏剧人的方式进行创作,虽频有小剧场新作问世,然其是否具有足够的能力驾驭共有21人登台的大剧场演出?虽然在黄盈近年来的诸多作品中,也曾有不少演员、舞美设计出自专业院团,但合作者中大多数是以非职业团成员或戏剧爱好者的身份加盟,第一次以外请编剧兼导演的身份与国家级院团的专业演员、设计、技术、制作队伍一起工作,黄盈是否能够带领剧组进行亲密无间的创作?

带着外界的诸多疑问,话剧《枣树》在2014年6月底顺利建组,并于8月初开启了首轮5场试演。可喜的是,近900人的观众席可谓场场满座,除占据当下话剧观众主体的青年人外,剧场中不乏全家老少三代共同看戏的情景,更有不少老观众约请当年同在胡同内居住的老哥哥、老姐姐们一同走进剧场追忆当年的点滴岁月。舞台上真实感人的故事、朴实无华的表演,让观众们的心与演出的脉搏紧紧贴合,时而欢喜欢笑,时而悲感落泪。纵观全剧,或许是因为在演出开始

前便可以预见的关系,最令笔者心动的不是何老太太最后面对空无一人的院落跟自己的老伴儿——枣树告别,而是满场都以他混不吝的性格令观众笑声不断的关乐搬离小院前对何老太太说的一段话:“大妈,跟您说,昨天我做一梦,我梦见咱这树啊最后保住了。大妈,我跟您说我做梦可准了,不信您问小翠,我前两天晚上做梦,梦见我捡钱了,(带哭腔)第二天我真就捡了5块钱……”看着刚还跟老太太嬉皮笑脸、强作欢颜的关乐一下子哭成了泪人,笔者在暗赞演员精采表演的同时也不禁佩服编剧笔法的老到。

特别要提及的是,国家话剧院专业的舞美设计和制作团队,在舞台上艺术再现了枣树胡同31号院。幕间换景中,悠扬的京胡曲牌如黄钟大吕般铺天盖地而来,胡同小院的院墙被舞台逆光打得格外明亮通透,露出一个硕大的“拆”字,检场人员忙碌的身影仿佛佛影戏院穿梭于影片之间。这一设计既写意再现了10年前北京的胡同风貌,又达到了为前后两幕衔接剧情、连贯情绪的目的。每到此时,观众席中都会爆发出热烈的掌声。

试演结束至今,亦有一些观众提出了异议,认为剧中旁支剧情过多,而对于主人公何家枣树的来历交代不够充分。对此,编导黄盈表示自己最初的创作全凭直觉进行,直到成稿才发现剧本没有遵循“一人一事”的集中性原则,只是塑造了一群本性良善的平头百姓登不得台面的喜怒哀乐:“我真是爱他们的!”可以这样说,枣树就是本剧中激起小院内阵阵涟漪的一颗石子,众多人物围绕着它的种种情感变迁才是创作者最想表达的东西。

从黄盈的剧本中,不难看出一个青年戏剧人对于种种社会现象的体察:“当我们裹挟在飞速发展的城市化进程中时,偶然回望,会发现10年的变迁已经有了历史跨度。当年的‘慢生活’已像几个世纪以前那么遥远。”基于这样的想法,黄盈着意营造10年前平淡的生活幻觉,执拗地没有去增添情节、激化冲突,因为那些过分戏剧化的手段也许会破坏掉最可珍贵的生活本身。这不禁让我想起南京大学董健老师寄语李龙云先生的话剧《小井胡同》中的一段话:“一个初学编剧的人,最怕走上那种平庸的‘编剧匠’的路子。一人此路,各种生活素材(不管是他所熟悉的还是不熟悉的,理解的还是不理解的)在他手中都很容易变成‘戏’。这种人的作品尽管讲究编排的技术,也便于舞台的演出,但就是少了一样最主要的东西——艺术的生命”。

其实,在剧本的谋篇布局上,我们不难看出《北京大爷》《万家灯火》《红白喜事》等优秀剧作的影子,特别是全剧的第三幕:何老太太刚刚责怪了关家的新媳妇不该为得到7万元补贴款劝哥嫂离婚,随后她一家人在院子里吃饭时各怀心事,一边是儿子儿媳犹豫着也想瞒着老太太用假离婚的方式领取能解家中心急的7万元钱,一边是女儿女婿在家闹开了别扭又不便在母亲面前挑明,观众此时若观火,何大妈却还蒙在鼓里:“要说咱这院儿里头,你看看,还就咱们何家和美美的。你瞅瞅那家,整天的吵架。”何老太太的台词已然令观众忍俊不禁。这一幕最终以子女儿两家双双要离婚的事实“败露”收场,何老太太昏厥前的一句:“这树,我就是拔了,你们也不许给我离婚”可谓本剧的闪亮一笔,饱含人物性格的台词为这一幕画上了完美的句号。

当然,话剧《枣树》作为一部青年戏剧人的创作并非十全十美,其中还不乏有青涩的地方。例如:剧中两三人之间的对手戏仍可再精雕细琢,抠出更多层次来;幕与幕间的时间线索还有待加强,特别是第一二幕间的时间表述不甚清晰;同样还是第二幕,关家妯娌间的“鸡吵鹅斗”有些过于撕破脸,似乎不太符合新媳妇的人物设定;在第三幕结尾何老太太的精彩台词过后,第四幕一开场竟突然出现了赵家女孩儿丹丹离家出走的剧情,感觉有些突兀,如能将第二三幕演出顺序对调,再辅以细节的修正,感觉更能将故事讲得圆满些。

亦 岩/摄影