

中国的《天鹅湖》

——评舞剧《朱鹮》

◆ 戴 平



一台舞剧，没有离奇故事、曲折情节，却在日本 29 个城市巡演近 60 场，场场座无虚席，演出结束后观众还到剧场外排队送别演员。《朱鹮》，以传扬人与自然和谐共处的理念和精致完美的舞台呈现，令观众心醉神迷，被誉为“中国的《天鹅湖》”。

朱鹮是一种美丽多情的鸟，象征着幸福吉祥。它们生性胆小敏感，喜爱蓝天碧水幽静的生态环境。但是，人类在向现代化与城市化的快速奔跑中，不经意地破坏了自然，朱鹮在世界各国相继灭绝。有幸的是，1981 年 5 月，

中国科学家在陕西洋县发现了 7 只野生朱鹮。经过 30 年的拯救，现在中国已拥有朱鹮 3000 只……这个题材被上海歌舞团抓准了；在国内试演后，走出国门，先到奉朱鹮为“国鸟”的日本去巡演两个多月，这一演出策略也是相当成功的。

全剧分古代与现代两幕。一开场，水墨画般的写意场景营造出宁静、祥和的农耕田园生活画卷，远古村民耕作于山野，与朱鹮同舞。24 只朱鹮颌首提足，白色羽裙飞舞，舞姿灵动曼妙，别具典雅风情。舞剧对朱鹮与自然

与人类的关系作了充满诗情的描写：妩媚的朱鹮之舞，温情的人鹮之谊，悲感的朱鹮之死，人类的反思和朱鹮的复活……

一台舞剧可以没有台词、没有歌唱、没有爱情故事、没有戏剧冲突，却可以表达情感理念、引起共鸣。《朱鹮》的主题归结为剧终的两句话：“为了曾经的失去，呼唤永久的珍惜。”舞蹈和音乐同样可以使观者动容。著名编剧罗怀臻写的剧本，为“动其容，象其事”作了重要设计：“我们把朱鹮的命运放在人类文明的进程中，以古代、近代、现代三个时期来展现朱鹮坎坷的命运，展现人与自

然关系的变化。”肢体语言可以用来生动展现人与自然的关系。《朱鹮》的演员们通过肢体语言，呈现了朱鹮纯美、典雅、洁净、高贵的美好形象，彰显和启示了人与自然界其他生灵平等和谐共处的理念，启发人类在科技高速发展的进程中对于保护自然环境、珍视青山绿水的思考。

领衔主演的一级演员朱洁静在轻盈而曼妙的身子里藏着一个高洁的灵魂。她善于体察角色的内心世界，对舞蹈语言的驾驭极其娴熟、流畅。她每天被要求设计 10 个动作，从中筛选和提炼出最能代表朱鹮形象的造型。最终用大臂禁锢、小臂完成动作变换的一系列舞蹈代表动作，外化了朱鹮敏感而胆小的形象，表现了朱鹮的欢乐和面临困境时的悲哀。

《朱鹮》的下篇，和开场时的气氛相反，舞台黑灰相间，在影影绰绰之中，一群舞者穿着灰色服装跳着现代舞，他们神情黯淡，动作机械，让观众联想到人类所处的糟糕的环境和恶劣的空气。在工厂高楼林立、自然之美受到严重破坏的地球上，朱鹮消失了，只能留在人们的梦里，只能走到博物馆的橱窗里，根据标本想象朱鹮的美丽姿态。现代舞的插入，使整台舞剧呈现了艺术的多元色彩。

以鸟类作为舞剧的表现对象在舞蹈中并不鲜见，在过去，既有芭蕾舞经典《天鹅湖》，也有民族舞《雀之灵》，但《朱鹮》用民族舞蹈的独特舞姿，提炼演化了朱鹮的“涉”、“栖”、“翔”等动作元素，与芭蕾舞艺术紧密地融合在一起，使它成为一部将西方芭蕾艺术和中国民族风格完美结合的舞剧精品。

如果说《朱鹮》有美中不足，我以为在下半场。尤其是人们去参观博物馆时，看到罩在玻璃柜中朱鹮的实体标本。这样的呈现未尝不可，但是好像过于直白了，与全剧的风格也不太统一，若能作虚化处理，艺术效果也许更好一些。

戏剧一定需要归类吗？

◆ 石 俊



作为一名创作者，近两年来有机会获得不菲的投资来制作一些戏剧作品与观众共享是一件幸事，自然也依赖于最近戏剧市场的繁荣。然而在制作与推广的过程中，有一个看似不大实则不小的问题在困扰着我们，“戏剧一定需要归类吗？”

戏剧从诞生不久就开始被归类，从体裁上分成喜剧，悲剧，正剧。从题材上分为战争、宫廷、农村、妇女等。到了近现代又出现了以风格来归类的作品，如自然主义、现实主义、象征主义、表现主义。应该说不论哪种归类法大多是创作在前，理论总结在后。也有诸如残酷戏剧这样较为极端的例子，是观念在前，创作在后。

近年来随着戏剧商业化的浪潮在中国大陆的兴起，白领剧、职场剧交替更替；喜剧、爆笑剧、无厘头闹剧此起彼伏；更有“小清新”剧，“减压”剧，“烧脑”剧轮流登场；加上长演不衰的悬疑剧，“游戏”改编剧等。于是造成了这样一个现象，如果一个作品找不到一个卖座的标签，就很难打开戏剧的市场，甚至在创作的源头就得不到制作人与投资商的青睐。

戏剧的归类以及新类型的命名，从推广与创意的角度来看并不是一件坏事。它可以让观众用最简单的方法理解这部作品的大致风格与题材。甚至于某些新颖又不失机趣的命名与归类可以激发观众的好奇与窥视的欲望。所以圈内一直有一个说法：找到一个好的类型与相应的剧

名可以增加一半的票房。

戏剧归类不是一件坏事。但是如果所有的戏剧都需要归类才能进行创作与演出就未必是一件好事。

第一，戏剧被贴上标签，意味着从艺术家的个体创作变成流水线般的工业化制作。这样的制作虽然生产时间缩短，成本可控，市场可预见。但艺术价值是大打折扣的。我有个导演专业的学生毕业后每年可以排三四部票房可观的话剧，我和他聊某部作品的得失时经常记不得是哪部作品里的手段与桥段。可见这样的作品更像是组合家具。只不过组合在排练场而不是商场，呈现在剧场而不是客厅或卧室。

其二，戏剧一旦被归类就会因束缚而失去某种创新性与突破性。不论过去还是当下，一部有突破性的作品往往在产生初期是无法归类的。例如德国的剧作家毕希纳的《沃依采克》和瑞典剧作家斯特林堡的《一出梦的戏剧》要在几十年后才被认为是表现主义戏剧的先驱。田纳西与阿瑟·米勒的作品也是在多部成功后才被理解为“心理现实主义”的高峰。

其三，戏剧一旦被归类后会被标杆化，不利于观众审美的拓宽与深入。最近我将国内悬疑作家蔡骏的一部最有奇幻与哲学色彩四卷本小说《天机》搬上舞台，宣传自然也打上了“多媒体悬疑剧”的称谓，可制作人告诉我，有名女观众演出结



■《天机》剧照

束后质问他为何与阿加莎的悬疑剧不一样。实际上不要说国内的悬疑小说与英式的不同，就连蔡骏与阿加莎的作品中也是奇葩众多。相似的看法也出现在多媒体的呈现上，很多观众对《天机》剧中的罗刹王陵和“三扇门”的多媒体制作评价颇高，但对表现主人公内心的精神部分和吸血鬼后代内心的挣扎的三维全息呈现就显得疏离，而这部分正是创作人员想要突破表现的部分。我们很多观众已经被大量的类型化作品凝固了欣赏的嗅觉。即便身在剧场也是错过了最有价值的地方，比如那部中文名《偷心》的话剧原名应该是《接近》，是英国直面戏剧的代表作，在国内则贴上伦理与情色的标签。《糊涂戏班》让人爆笑不已，可谁又知道该剧和《哥本哈根》是同一个作者。该作品除了让人发笑外还关乎“时间与成长”。

目前的戏剧市场，质量与数量不能成正比。太多的人在创作与推广上想要走捷径。所以喜欢标签化和类型化。这样做看似照顾了大多数观众的欣赏品位，却往往忽略了内容和形式的实质创新，也不利于激发创作者，尤其是编剧和导演的创作热情与求新求变。对于一些有特点有潜力的创作者与素材，我们可以先让其出现，再看是否可以归类。对艺术家有奢望，不强求；对观众细引导，不蒙欺。

我们把观众当作上帝，可他们并不会总为并不廉价的快餐买单。

文艺批评何以宏阔

◆ 刘巽达

今日文艺批评气象不够宏阔，差强人意，或有三项主因不可绕过：一曰机制之保证，二曰阵地之缺乏，三曰思想之解放。

所谓机制保证，以形而下之例说明：目前国情下，一位根底扎实、见识超群、才情勃发的文艺批评家，能及时得到诸如话剧票、京剧票、舞剧票、音乐剧票吗？他会自己掏钱买票吗？他能买到票吗？答案大抵是：若有主动供给方，基本动机是为“邀捧”，遂殊难保证批评取向。而自掏腰包遍看热剧，目前的批评家几无经济能力，热门票也未必如愿能买到。若有这样的机制：诸如艺术基金会之类的第三方权威机构拥有若干热门票，无偿提供给有节操、有智慧、有才情的批评家群体，批评家与制作方完全没有利益关系，是捧是骂悉听尊便。良性循环后，机制蔚成市场，一流批评家脱颖而出。这样才会出现“某人尚无好评，此剧未立”的顶级权威，引导审美取向。

所谓阵地缺乏，是说专门的文艺批评权威报刊之匮乏，尚有这么一两份报刊，看戏、观影、读画、赏艺，一众文艺之事，何为看点，何为唾点，只需锁定中意的批评家专栏，跟随其好恶，大抵错不到哪儿去，那就何惧口水，不乱阵脚。如果有朝一日，权威的文艺批评家可以用稿酬过上优渥生活，某个文化阵地因其名声和品牌大行其道，必然同时促进机制的改进与完善。

所谓思想解放，重点在于百花齐放、百家争鸣，文艺批评须多样化个性化。“批评导向”也者，一则以扭转媚俗之风，一则以确立崇雅之格，而有效的扭转，乃是确立渐臻完美的真正高雅与雅俗共赏。有鲜花之美艳，方显杂草之猥琐。要相信受众的整体眼光，真正优秀的艺术，从来不会逃过他们的法眼。优胜劣汰的选择机制，整体是公平的。君不见一味忽悠市场化的所谓艺术作品，到头来总是败于经典之下。此故应有信心，大浪淘沙后的权威批评，必是清醒中肯言之有物言之有理的，必是具备前瞻引导性的。批评大家必是文艺大家，携内行之言说文艺之事，或旁征博引嬉笑怒骂，或亦庄亦谐诗意哲理，文风各异而见解超群。导向也者，往往为权威引领。权威与否，批评市场自有淘汰自净机制。在基本底线之上，倡导人性和个性的充分解放。假以时日，文艺创作与文艺批评之气象，必能宏阔。

上海文化发展基金会特约刊登