

红色经典的青春书写

——评青春实验版京剧《党的女儿》

■黄 斌

2016年是建党95周年，也是红军长征胜利80周年。在今年首都的京剧舞台上，经典版与青春实验版《党的女儿》接连上演。经典版由北京京剧院据同名红色经典歌剧移植——背靠阎肃等人所编创的故事和唱词，又有彭丽媛、孙丽英等人的精彩演绎可供借鉴，主创团队更囊括了导演陈霖苍、唱腔设计朱绍玉、主演王蓉蓉等业界大拿，谓其经典版是众望所归。而国家京剧院推出的青春实验版却剑走偏锋，不仅对故事进行了改编，而且全部由成长中的青年演员（第五届青研班学员）联合出演。青春实验版所呈现的青春是一种何样的风韵？所进行的实验是一种怎样新奇的探索？作为经典版的“对台戏”，青春实验版又有怎样独特的味与道？这些问题是我们在评价该剧时必须正视的。

革命故事的时代书写

青春实验版的演员皆是成长中的青年演员，这容易让人误以为所谓的青春实验版就是青年演员的教学剧目。其实不然。编剧李莉在其创作谈中说，她在改编《党的女儿》时，尤其注重贴近和关照现代人的观剧心理与观剧习惯，为的就是要吸引青年观众，因而青春实验版的青春所指向的，正是受众的年轻化与剧作故事的现代性。

众所周知，对于演剧而言，观演关系是最重要的一对矛盾关系；戏是演给观众看的，没有观众，演剧也就没有了意义。然而，时代在变，观众也在变。在革命激情飞扬的年代，简单的情绪渲染就能让观众动容。在当今这个资讯时

代，戏曲在影视剧等现代娱乐样式的挤压下，日益边缘化，如何让年轻观众走进剧场，已经成为一个时代难题。此外，还有故事题材与艺术样式的难题：用形式感极强的京剧来给生长在和平年代的年轻观众演绎老一辈的革命故事，他们对京剧的鉴赏力有限，他们对斗争的艰苦卓绝也缺乏足够的想象，难有感同身受的苦难经验。如何才能吸引他们走进剧场，如何才能与他们形成时代的共鸣？

也就是说，当2014年国家京剧院开始策划这个项目并找到李莉改编《党的女儿》时，青春的定位并不是基于与经典版争胜的权宜之计或剑走偏锋，而是出于对时代命题的回应。因此，只要理解了该剧在青春定位上的良苦用心，自然也就能够接受该剧大胆实验的改编原则了。因为，艺术创作中有一句俗语：“讲什么不重要，重要的是怎么讲。”在改编中，对革命故事的讲述方式进行实验，帮助当代青年找到打开京剧革命故事的正确方式，这也是一个时代命题。

有了关于青春的、实验的认识，编剧李莉在保持人物和故事走向不变的情况下，以田玉梅为主线，以桂英与七叔公为副线，以娟妹为燃点，以马家辉为陪衬，进行了新的改写。例如，经典版一开场就明确交代了田玉梅之所以没有牺牲，是因为张书记在行刑枪响的那一刻替她挡了子弹，后面的故事就可以顺理成章地铺写玉梅继续展开革命斗争的情节了。而青春实验版中，田玉梅之所以幸存，则是因为孙团长故意设置了一个放长线钓大鱼的阴谋。这一阴

谋的引入,形成了一个极具张力的戏剧情境,制造了一个总悬念,接下来田玉梅在面对马家辉的栽赃诬蔑时,如何自证清白,如何瓦解阴谋,就成了一个个戏钩子,让人欲罢不能。除了这个阴谋之外,青春实验版还巧妙地设置了一份上级党组织成员的名单来揭示人物关系,推动剧情发展。借助这份名单,马家辉与孙团长各怀鬼胎、相互利用的关系得到了淋漓尽致刻画,也引出了桂英与马家辉抢夺名单而牺牲的升华性结局。这些戏剧性装置的添加,貌似简单却有奇效,有助于故事的戏剧性推进,从而确保剧情发展的外在高潮与情感宣泄的内在高潮相互呼应,加强故事的感染力。

李莉在她的创作谈中提到,该剧最大的变化是更注重故事的讲述,情节更复杂曲折,显然在这点上她是成功的。通过这些戏剧性装置的巧妙运用,我们可以看出她对影视工业语境下的现代剧手法的娴熟掌握。王国维曾用“以歌舞演故事”来概括中国戏曲,这一认识揭示了歌舞与故事这两个要素的统一性,同时也隐含着两个要素的矛盾性。因为以歌舞作为表现的介质,势必给故事的叙述带来一定的拘囿,而中国戏曲的美学特质是长于直剖心肝式的抒情,拙于复杂故事的情节再现。虽然戏曲的剧作法与影视工业语境下的现代剧作法有一定的差异,但二者之间实有诸多融通的可能。当代的青年观众看戏虽少,但影视剧并不少看,更熟悉现代剧作法所编织的故事。因此,将现代剧作法引入戏曲故事的改写中,增加戏曲故事的吸引力,这种实验是值得试一试的。

当然,该剧在故事的改编上,仍有一些地方是可以进一步打磨的。例如,田玉梅的女儿娟妹作为全剧的燃点,利用得还不够充分。在剧中,桂英和玉梅先后对娟妹说她就是党的女儿,既然如此反复强调,自然有其深刻的寓意与作用,但在结尾娟妹的下落处没有做很好的交代和强化,使得这种精神的传承性没有得到进一步的宣扬。在某种意义上来说,作为革命后代的娟妹与当下的年轻人是很好的对应体,既然该剧立足于青春,那就应该好好地借题发挥才是,将之等闲放过,可惜了。在未来进一步的打磨中,若能紧扣娟妹,加入一些有益于青年领悟主题的戏或唱词,这一革命故事的青春特质将更为凸显。

英烈人物的人性塑造

戏曲艺术的感染力,需要借助舞台形象的塑造来实现,革命故事的讲述自然也离不开英烈人物的塑造。受样板戏的影响,以往戏曲舞台上的革命英烈偏于高大全,英雄色彩太足,人间烟火气不够,所以我们在舞台上看到了很多英烈的形象符号,却极少能触摸到他们的内心世界。由此,如何将英烈人物的类型写丰富,内心写丰盈,也就成为革命题材在时代讲述中的一个重要命题。在这一点上,青春实验版做出了积极的回应,并进行了有益的探索。

在经典版中,马家辉是出于对权势的觊觎而在革命遭遇挫败时出卖了组织,桂英则是因懦弱的性格而不敢进行揭发和抗争。这样的处理方式对革命阵营中灰色的犹豫者(桂英)与黑色的背叛者(马家辉)而言,是失之简单的。尤其是桂英这种介于黑白之间的中间色人物,在革命队伍中并不少见,但在革命题材的戏曲舞台上却极少见到。而恰恰是桂英这样的人物,对当下的青年去感悟和理解英烈形象,具有重要作用。因为每个人的成长都会遭遇苦难,在面对困境时,都会怀疑、犹豫、动摇、痛苦,有了这些相通的人性体验,理解与感悟就有了无限的可能。正是基于这样的认识,青春实验版对马家辉与桂英夫妇进行了新的塑造。

首先,马家辉背叛革命,不单是因为个性上对权势的贪婪,同时也是为了救护有孕在身的妻子。与之相应,桂英的犹豫与动摇,除了有性格因素之外,也加入了小我的夫妻之爱与大我的革命之爱的两难抉择。经过这一特殊的处理,马家辉与桂英夫妇二人内心世界的层次感,较之经典版就更鲜明、更丰富了。在接下来的剧情中,桂英在玉梅的帮助下,借助信仰的力量,理清了小我之爱与大我之爱的关系,醒悟过来并继续战斗下去。而马家辉却丧失了信仰,面对妻子桂英的劝说,屡屡以夫妻之爱为借口,为自己的贪欲遮羞,终于走上毁灭之途。他们夫妇俩的心路历程都是从人性的焦虑开始的,最终分别走向了庸俗与伟大的两极,这是经典版所未充分展开的。尤其是桂英的心路历程,她的转变正是现代剧作法中所谓的人物弧光的完美呈现;而她与马家辉一同坠崖保全了党小组成员名单的壮烈,则与现代剧作法中所谓的蝶变相契合。桂英不再是一个扁平的类型人物,而是一个有个性的圆形人物。

除了桂英外,李莉在京剧《浴火黎明》中也塑造了一个先沉沦后重拾信仰的范文华。有意思的是,该剧也2014年左右开始立项,也在今年作为上海京剧院纪念建党与长征胜利的献礼剧上演。在革命的斗争历程中,不只有信仰坚定的红色人物,也不只有助纣为虐的黑色人物,还有大量的曾经犹豫与动摇的中间色人物,这是以往的红色经典所忽视的。在两部重写红色经典的剧作中,李莉都如此重视革命英烈中的中间色,这是一种非常有价值的突破。

由此,我们可以看出,以丰富的人性来充实英烈的形象,是革命题材戏曲塑造人物的重要途径。当然,这种人性的丰富并不是随意添加或改造的。例如,既定的故事框架使主线人物田玉梅的形象无法像桂英那样进行大改动,只能通过增加困难与考验的方式来进行细部的丰富,否则就有可能坠入颠覆与解构的深渊。时下不少现代戏曲,以表现人性的丰富性为由,对历史人物进行逆向改写,导致人物形象崩坍,滑向历史虚无主义。就这一点而言,青春实验版对玉梅形象的处理方式也是值得借鉴的。

当然,除了从正面丰富英烈人物的人性从而实现新的塑造外,还可以从反面借助敌人形象的成功塑造来实现英烈人物的映衬式塑造。在剧作法中,主人公与对手是互相对立又相互成立的关系,只有当对手也是强手的时候,主角才有可能成为强中手,主角的胜利才来得珍贵。在这点上,青春实验版有所尝试,但未能探索出成功规律,颇有些遗憾。例如,剧中对孙团长这一人物的塑造,存在高开低走的问题。孙团长一开始设计了一个放长线钓大鱼的阴谋,他不只是要摧毁杜鹃坡的八人党小组,更要找到党小组藏匿的粮食和盐,同时还想歼灭游击队,并捣毁更上一级的党组织。这样一个动机明确又狡诈的人物,与田玉梅形成了一对很好的矛盾关系,本应该很出戏的。但在随后的剧情处理中,孙团长在找粮食和诱捕游击队等问题上,颇有些纯粹的呆而蠢,对其刚愎自用、外强中干等性格特征的刻画有些潦草。在革命题材的剧作中,反面人物的塑造一直是短板,这一短板的存在使得正面人物的刻画缺少足够的支持与映衬。就这一点而言,该剧在未来的打磨中,沿着刚愎自用的方向去加强孙团长的塑造,既是非常必要,也是非常有价值的。

舞台蒙太奇的争议呈现

蒙太奇通常用于讨论电影,其实中国戏曲在时空的转换上也有自己独特的蒙太奇手法。从最简单的打背躬,到一条马鞭、几句唱词就走过了千山万水,这些都是中国戏曲基于舞台自由时空的探索而累积的蒙太奇财富。随着现代技术的进步,这种探索有了新的发展契机。

该剧的舞台由一个横亘舞台中央的台阶切分为前、中、后三大块表现空间。前场类似于电影的特写镜头,用于动作的细致描述与内心的深入展示。中间的台阶则相当于镜头的中景,用于事件的叙述与场面的营造。后场是若干高台,类似于镜头的远景,用于背景介绍。借助声、光、电的帮助,这三个表演场区在实现蒙太奇式的时空组合与转换上,是极为便利的。例如,在孙团长与副官的押解下,桂英需要在与马家辉抢夺党小组成员名单时一同坠崖才能保护党组织,这种场面要在舞台巧妙表现是不容易的。对此,该剧的舞台处理是,在舞台的前区,桂英突然抢夺马家辉手中的党组成员名单,孙团长与副官不知所措地呆立一旁,随即灯光切换到后区的高台上,由此孙团长与副官的距离被拉开了,桂英与马家辉抢夺与坠崖的表现也就自然了。整个过程中,抢、呆、摔等一系列动作表现得如此生动,节奏感如此强,正是得益于舞台蒙太奇的灵活运用。这样的蒙太奇与传统戏曲舞台上的蒙太奇是有区别的,影视特征浓厚,现代感强,便于青年观众欣赏与接受。

当然,作为初排的改编戏,我们可以轻易找到该剧诸多细节上的不足。例如,台上满是密集树立的柱子所带来的压迫感,人海战术所营造的大场面所导致的舞台的凝滞……这样的舞美设计和舞台调度与传统的戏曲舞台相去甚远。此外,剧中人物的对话基本弃用了传统的京剧念白,咬字吐音多用话剧对白的发音方法,对台词的逻辑重音尤为强调。如此种种,自然会招致“话剧加唱”的诟病。这些都是该剧在以后的打磨中需要加以改进的。

作者单位:广西师范学院