



# 纸张右边的空白

□ 吴素贞

未被写出来的部分才是诗。所以,我喜欢端着纸张右边的空白,像一幅画的留白,像星空中浩渺的未知。诗歌从不丈量一张纸的宽度,有时甚至只是一个字,但后面空白部分却包罗万象,可以是宇宙、饥饿、群群、暴风雨、沉睡的吉普赛人,更可以是诗歌本身。而我真正认识诗歌,是写作多年以后。就像我童年躺在草坪上看星空,它所带给我的启示,与多年后我写下星空所表达的诗意,我觉得前者更为神性,而写诗,往往就是在追求这样的神性,它代表着作品中的美学、哲学、情感自由以及灵性和独特性,也是个人提纯自然、生命、生活经验的能力。一个成熟的诗人应该具备这样的独特性和能力。

一首诗的产生,其间的经历有时是电光火石,瞬间形成;有时却是长久的孕育,犹如分娩,这期间会有阵痛,矛盾,天折,再诞生,但诗人总是那个相信柏油路面能开出玫瑰的人。好的诗歌应该像一条河流,是多声部的,有时间长久沉淀的声音,有人捣米做饭的声音,有水草飘摇、激动人心的波浪起伏,也有我们静默停驻的一生。时间在一首诗里很小,而一切又在时间之中,犹如海德格尔的存在与时间,每首诗都有自己的历史语境,充满了哲学魅力和形而上。当我明白写诗是直抵事物本质的时候,我突破了创作瓶颈,我们给一事物重新命名,赋予它新的内涵,同时也揭示它的本质。诗歌除了是语言、经验,是个人与万物取得联系、获得通往诗歌圣殿的阶梯外,更重要的是能重塑语言系统,反哺生命。于我个人而言,每一首诗的创作都是一次野心的实现,每个诗人都应该有写好一首诗的决心,有为自己设置难度写作的练习,更应该有突破语言禁忌的胆量,甚至暗喜于这种“违禁”的快乐。这样独特的生命体验无时无刻地唤醒生命知觉,让精神明亮。

最近一直在读沈德潜的《古诗源》,想了解诗的来源以及我写诗的去路。但越读越发现古人对纸张的留白更为朴素精深。有意思的是他们留白在左,古今两种对纸张不同的认知,书写习惯会带来诗歌的什么区别?从第一首《击壤歌》开始,诗歌就以现代诗为主,直抵事件的核心,毫无枝蔓,寥寥数字,于千年来依然形神兼具,铿锵有力。沈德潜在序言里说,诗至唐为极盛,然诗之盛非诗之源。唐以前之诗,昆仑以降之水也。所以在《古诗源》里我听到昆仑源头之水的歌声。古人开口即是诗,也是叙事的一种需求,我们可以向古典学习审美,去吸收远古诗人的精神高度,语言境界,我们应该在写诗的同时对古典以深深的敬意。《落叶哀蝉曲》讲的是汉武帝帝初思一顾倾城、再顾倾人国的李夫人,其中哀婉凄凉之美,借助周围落叶听壁等景物来表达,是很早的借物抒情。美国诗人庞德将其改写成现代诗《刘彻》,尤其是最后落叶一句被称为意向叠加法的典范,成为美国诗史上一个有名的典故。两个不同语言、不同国籍、不同文化背景、不同时代的诗人,因为一首诗发生了深刻的碰撞,消弭了国界,诗意已远远超越了写诗人的本意,一首诗留给大家谈的空间也是一首好诗的特质。

《论语》里有许多精彩的讨论,比如诗歌所表现的是整个人格的活动;诗之好,在于有力。我特别喜欢。按我个人理解,“整个人格的活动”乃是一个人的精神气象,写诗与个人境界密不可分,每个诗人写出的诗都应该带着他自己的脾气,信仰。脾气越明显,辨识度越高,诗歌越成熟;我把一首诗的“有力”理解为张力。语言的张力,意境的张力,自我扩大乃至无我的张力,既有容纳也有放射,是寂寞心也是创世。这么多年,我为什么一直在坚持写诗?有时候也总是叩问自己。心灵的回应是行走尘世最美的应和。我一直认为诗歌在教我生活,而不是我在写诗。要写得像李杜,像艾略特,济慈、叶芝,更多的是忘记自己是诗人,以诗人以外的身份去感受,是诗歌带着自己冲破个人屏障,打开这有限的世界,让我们对一首诗的期待永不磨灭。

人与诗最后应该是一个怎样的状态?英国当代诗人西格夫里·萨松曾写过不朽的一行诗:心有猛虎,细嗅蔷薇。我喜欢这样极致震撼中不可言说的平衡。强大与弱小,狂放与安宁,动荡与静谧都有了最好的状态,我们与诗歌若保持了这样猛虎细嗅蔷薇的平衡,所有的诗都应具备浑然天成了吧。最近我总在脑海里回忆这样的场景:星空下,望不到边际的浪浪翻浪,它们朝我涌来,栖息在稻穗上的星星,银色的光与稻子金色的光交汇成一种动态的意识流,奇诡而浩瀚,我站在那里,忽生悲喜,我的爱也由此变得隐秘而伟大,这个状态近乎完美,即抵达了诗歌的完美。即使它一直是未被我写出的,一直在纸张右边的空白里。

# 从舞台到银幕

## ——浅谈戏曲电影融合和发展之道

□ 董孟遥

前些日子,4K全景声戏曲电影《白蛇传·情》重映。西湖相遇、水漫金山……那个家喻户晓的故事,以戏曲电影的形式重焕“青春”,吸引了近60万观众走进影院,而该片也创下了中国戏曲片最高票房纪录。

戏曲电影堪称中国电影之父。国内最早期的许多电影都以经典戏曲剧目为内容,如《青石山》《艳阳楼》《林冲夜奔》《三娘教子》等。1905年由北京丰泰照相馆拍摄的电影《定军山》被公认为是中国最早的戏曲电影,也是中国第一部电影。

在百年发展中,戏曲电影的称谓经历了“舞台记录电影”“舞台艺术纪录片”“戏曲故事片”“戏曲艺术片”等诸多变化。这些变化,恰好说明了戏曲电影中“戏曲”和“电影”两大元素相互融合的演变,经历了从舞台记录到故事讲述,再到艺术表现的发展过程,与中国电影从无到有、由弱到强、自稚拙到纯熟的发展过程基本契合。

戏曲电影是传统戏曲艺术与现代电影技术结合、碰撞后的产物,二者相互作用、相互促进、共同建构,在电影艺术的发展与探索中不断融合、改进,致力于“戏曲味+电影感”的精彩呈现。中国电影金鸡奖和华表奖自成立便分别设置了最佳戏曲片和优秀戏曲片的单项奖项,这也证明了戏曲电影是电影艺术中一个不可分割、不容忽视的分项,也是现代人精神文化生活的重要组成部分。高小健在《中国戏曲电影史》中,如此定义戏曲电影:“戏曲电影是用电影艺术形式对中国戏曲艺术进行创造性银幕再现,既对戏曲艺术特有的表演形态进行记录,又使电影与戏曲两种美学形态达到某种有意义的融合的中国独特的电影片种。”如其所言,戏曲是戏曲电影表现的中心对象,电影更多的是物质载体,为戏曲艺术服务,再现戏曲表演艺术美感、展示古老戏曲独特魅力。

戏曲电影以京剧剧目为前驱,涉及了京剧、评剧、昆曲、越剧、粤剧、豫剧、赣剧、蒲剧、淮剧、黄梅戏、龙江剧、皮影戏、梨园戏、河北梆子等国内绝大多数戏曲剧种,且主要剧种的各种流派及其代表艺术家、代表剧目,大都囊括在内,题材丰富全面:古典传统题材、现实生活题材、革命历史题材和新编历史题材等都有精彩作品。

戏曲电影早期尚处于探索阶段,经验、技术都相对缺乏和薄弱,叙事容量有限,故事题材一般就近取材自传统经典戏曲剧目,偏向于原汁原味地记录和展现戏曲舞台的演出样貌。但区别于舞台上戏曲艺术的简约浓缩、注重抒情,戏曲电影在选景、表演和叙事上开始重视真实可感、细腻可表、尚神重韵的表演技巧和美学追求。据梅兰芳《我的电影生活》记载,由其导演的昆曲电影《春香闹学》中,春香在花园嬉游一幕就由以往舞台上的虚拟性变为真实性,将舞台演出的暗场变为电影中的明场,使得电影的画面丰富立体许多;其主演

的京剧电影《黛玉葬花》,也是在真实花园里取景,表演“葬花”时,不再像以前程式化地担着花锄和花囊走圆场,而是改成缓缓向前走,偶尔停顿一下,演唱时则“加强面部寂寞伤感的表情”,注重演员表情、表演和人物情感体验的真实性。又如1940年上映的京剧《三娘教子》采用了写实与写意相间的内景,道具上使用了真实的织布机,机位和角度也实现了一定范围内的调度。这些拍摄实践为戏曲电影表现技巧和叙事能力的提高做出了贡献,体现了早期戏曲电影的成果。加之这些戏曲电影的主演自带知名度,如京剧《借东风》由叶盛兰、马连良、裘盛戎主演;秦腔《火焰驹》由陈妙华、李应贞主演;豫剧《穆桂英挂帅》由马金凤、王桂云主演;评剧《三勘蝴蝶梦》由王鸿瑞、鲜灵霞主演;而江西的几部赣剧电影《珍珠记》《还魂记》《梁祝姻缘》等也都是由知名赣剧表演艺术家潘凤霞、童庆初联袂主演……演员本身的声誉度使得影片的传播相对便捷容易,在一定程度上帮助戏曲电影这个新生事物慢慢站稳了脚跟,传播了中国戏曲文化。

随着电影技术的进步和发展,戏曲电影的主创团队有意识地在原有的戏曲表演基础上,更多地融入电影技法,在镜头分切、取景、造景、灯光处理、场面调度等方面对戏曲舞台演出进行再加工和处理,以此符合银幕化展现,再现戏曲艺术美感。在此过程中,戏曲电影的“电影”元素和特点逐渐丰富,多角度、全方位地表现戏曲的“唱念做打”和演员的“手眼身法步”。从最早的记录性戏曲电影,到以原创的《木兰传奇》《生死擂》等为代表的电影化戏曲,再到以电影技巧和现代技术充分展现戏曲元素的《霸王别姬》《贞观盛事》《南越宫词》等现代戏曲艺术片,戏曲电影不仅在内容上追求故事情节和思想境界的不断升华和创新,如《廉吏于成龙》《赞颂廉政精神》《挑山女人》展示女性的伟大,《响九霄》反映戏曲改革的艰辛和魄力,《兰梅记》讲述生活的磨合与智慧,还在艺术手法、呈现方式上考虑了视听效果的大幅综合提升。主创们往往以传统戏曲美学理念托底,既遵循戏曲“诗化”“美化”“情化”的创作准则,又适应电影的特点,娴熟运用现代电影新技术、新技法对戏曲演出进行创造性转化和创新性发展,努力弥补镜框式舞台观赏的视觉盲点,让观众发现演员更多的表演细节,打造一种以实补虚、以虚虚实、虚实相生的艺术妙境。

在黄梅戏《天仙配》中,导演石挥巧妙利用前景与背景的衬托手法,让仙女飘浮在山峦之间,营造了一种“仙女下凡”、翩然若仙的动感和奇观化的影像效果。豫剧《清风亭》中老母贺氏在痛斥张继保后撞死在清风亭前,此时导演运用影射特效加成,雷声将清风亭劈倒,黄沙弥漫,极力渲染了贺氏对张继保由期盼到失望到悲愤的情绪转折,使得影片能达到舞台上所无法完成的效果,让观众深深共情。更多电影技法开始融入

影片中,镜头的长短、远近、前后、上下、正反、虚实等变换会根据剧情的发展灵活运用,尤其近景、特写镜头的大量使用,突出了主要人物角色的表演、性格特征,有效烘托了环境和情绪氛围。以2009年同时荣获第13届中国电影华表奖优秀戏曲片和第27届中国电影金鸡奖最佳戏曲片的京剧《廉吏于成龙》为例,它的舞台布景介于写实写意之间,表演上尊重戏曲的夸张性和虚拟性,但又适当减少程式性。影片中还灵活运用长镜头、特写、仰拍、俯拍、虚焦等技法,多角度、多景别丰富画面,如于成龙与康亲王斗酒一节,空中翻飞的酒杯特写体现二人争斗场景之激烈急迫,又通过镜头的扭转、倾斜,生动表现人物醉酒之态。整部电影在画面构图、场面调度、人物特写、光影投射、场景隐喻等艺术手法上都有一定的创新,而且开篇和结尾独具匠心,采用间离手法把灯具和琴师巧妙嵌入其间,将戏曲的故事背景和人物再现的现代物事相结合,跳出情境外又不脱情境中,突出影片虚实结合的写意氛围。

闪回、倒叙、幻觉、蒙太奇等电影技法也是戏曲电影常用的艺术手法之一。如秦腔《锁麟囊》中薛湘灵守着卢家公子玩耍,想念自家麟儿,画面便闪回她与儿子曾经类似的对话场景;越剧《红楼梦》中黛玉将死,思及宝玉,宝玉便以幻觉镜头出现在银屏前;越剧《五女拜寿》中用交叉蒙太奇表现了父母寒酸对待小女儿女婿与大宴其他四对女儿女婿的鲜明对比。此外,现代的VR、3D、全息投影、4K和8K超清等技术被越来越多地运用到戏曲电影中来。京剧《霸王别姬》首次使用3D技术,凸显了传统戏曲服装的唯美精致,在视觉上增加了场景变化和空间纵深感,兼顾戏曲虚拟性与电影艺术逼真性,改变了传统戏曲的常规体验感,吸引了众多年轻观众和外国观众;京剧《贞观盛事》使用3D全景声进行拍摄,引入全套声音制作系统,360度的电影镜头使得舞台精美绚丽,观众视野全面新颖,同时对演员的表演也提出了更高的要求。粤剧《白蛇传·情》则充分发挥了VR技术的优势,以虚拟合成的水墨风格贯通电影,又保留传统美学的简约、留白等神韵,将现实画面与水墨画完美结合在一起,将许仙与白娘子在碧波荡漾的西湖相遇之情渲染得淋漓尽致;粤剧《南越宫词》也是采用了虚拟技术,讲述了一段大气恢宏的民族融合的传奇故事。

中国戏曲电影在经历了跨媒介转换后,通过剧本改编、虚实结合、实景布置、拍摄手法、后期剪辑等诸多探索后逐渐成长,是极具中国特色的一种特殊的电影类型。以电影载体表现戏曲之美,虽然戏曲电影所呈现出来的表演方式在目前的学术界仍然颇有争议,但毫无疑问它丰富了中国的电影类型,是中国特色的民族美学精神的探索成果,更是中国乃至世界文化史和艺术史上一种独特的艺术形态。



# 在青春的赛道上绽放光芒

## ——电视剧《大山的女儿》观后

□ 谢雨欣



电视剧《大山的女儿》剧照

“天上云在相聚,云朵酿成吉祥雨。雨落地上润万物,天上云在相聚。”

近日,脱贫攻坚题材电视剧《大山的女儿》在央视热播,剧中所展现的“时代楷模”黄文秀的青春选择和感人事迹引发社会热议,激励着广大青年。

在故事情节上,《大山的女儿》贴近时代,全方位展现青年选择逐梦之路后的坚定与执着,奋斗与担当。

第一集,面对选择,黄文秀的独白发人深省——“很多人很奇怪,我为什么会从繁华的首都,到这个小山村来扶贫。”的确,身披名校光环,手握名企的面试合格通知,黄文秀本可以远离家乡、远离贫穷,但当她看到广西选调生的宣讲通知,想起求学期间国家给予的帮助,她陷入了沉思。面对人生的岔路口,男友劝她“现实一点”,父亲也担心她会后悔,而她给出的回答是:“很多人从农村走了出去就不想再回去了,但总有人要回去的,我就是那个要回去的人。”于是,她决然返回家乡,选择将自己所学带到需要的地方。

随着百坭村脱贫攻坚工作的深入,黄文秀开始面对一系列难题,如何选择方向,化解矛盾,克服困难,成了

推动情节发展的主要内容。种植业、畜牧业、农产品加工,黄文秀结合贫困户的实际情况,为他们选择了适合的产业。找专家、找贷款、修公路、做直播,这些脱贫方案背后的眼界也超越了重峦叠嶂。一年后,在大家的努力下,百坭村的88户贫困户顺利脱贫。

周末,暴雨倾盆,黄文秀离开了刚刚出院的父亲,从家中老房奔赴百坭村。那里,有她惦念的水渠拨款和公路改造,而她年轻的生命也因山洪,永远定格在大山之中。舍小家为大家,黄文秀将青春挥洒在扶贫道路上。她的人生选择,带给人们温暖和感动。

在人物塑造上,《大山的女儿》主要展现了“七一勋章”获得者、“时代楷模”黄文秀的典型形象,同时表现了一系列在时代大潮中成长、变化的人物群像。

“30岁,壮族,广西壮族自治区百色市乐业县新化镇百坭村第一书记”,这是黄文秀身上最为人们熟知的“标签”。她身上,有着初生牛犊不怕虎的勇气和冲劲,明明是一个刚考完驾照、倒车都需要别人指导的新手,为了走访村民,开车跑遍了崎岖的山路。最珍贵的是,电视剧通过大量的生活细节,呈现了主人公以心交心的真诚。黄文秀小时候,母亲为了给她攒学费卖掉了嫁妆簪子,工作之后,她打了只银手镯送给母亲,弥补了心中的遗憾。这个感恩与回馈的亲情故事,让观众感受到了这个年轻女孩的细腻和体贴。也正是“家事”与“真情”的合理铺垫,让黄文秀这个形象变得真实可感,鲜活立体。

与《觉醒年代》《山海情》等优秀的主旋律电视剧一

样,《大山的女儿》以展现人物群像见长。剧中的其他扶贫干部,并不是黄文秀成长过程中的点缀,他们皆有星月般的光芒。比如,村支书农战山转业后来到百坭村,之后一直坚守于此,银行经理钱正来评价他:“跟驴一样倔,不接受任何新鲜事物。”随着剧情发展,观众逐渐理解了农战山的固执——如果扶贫干部两年历练结束离开村庄,政策不能延续。作为驻村干部,他要一直对村民负责。与黄文秀接触后,农战山渐渐被她的热情感染,戴上了党徽,干起了实事,利用当地经验,积极支持黄文秀的工作。相较于黄文秀的敢闯敢干,农战山的选择是另一种担当。

从创作本身来看,《大山的女儿》堪称一部影视化的青春叙事诗,在表现形式上为更多主旋律电视剧提供了有益的借鉴。

30集的《大山的女儿》,在紧凑的篇幅中展现出故事情节、人物成长,着实不易。可贵的是,电视剧在细节中用心,还原了许多黄文秀当年的工作场景:素雅而不失妍丽的壮族服饰,感人而真诚的民族歌舞,漫山遍野的砂糖橘树和蜂箱……这些情景交融的视觉呈现蕴含着浓厚的诗意,使该剧在丰富的情节、立体的人物、有力的叙事之外增添了广阔多元的社会空间,兼具抒情特质,点染出层次鲜明的生活原色。

电视剧《大山的女儿》将时代的责任与坚守同青春的担当和奉献结合起来,谱写了一曲动人的新时代“青春之歌”。我们可以期待,将有更多的黄文秀们回到家乡、走进大山,在青春的赛道上绽放光芒。

第178期

本版邮箱:perft@qq.com  
本版电话:0791-86849413