

—
戏曲的美学传承与转换
—



剧本“荒”还是剧本“慌”

颜全毅

近几年来,戏剧界,特别是戏曲行业“剧本荒”的说法甚是流行,许多媒体甚至业界人士都再三发声强调:戏剧剧本数量稀少、作品参差不齐,编剧人员青黄不接。这些声音似乎表明剧本荒芜问题已经迫在眉睫,需要全社会重视作品创作,培养更多编剧人才。重视与培养自然十分紧要,但关于“剧本荒”的一些说法并未切中当下戏剧创作的肯綮所在,就笔者目力所及,眼下戏剧,特别是戏曲编剧人数与剧本创作相对数量并非太少,与当前戏曲舞台的实际需要相比也没有巨大差额,不断扩招的艺术院校相关专业还源源不断培养出编剧专业后备人才。所谓剧本荒,更多是剧本上演难、获奖难、出精品难、供需对应难等等,这其中,更值得注意的是排演剧目的功利性目标与戏曲创作艺术特性之间的协调难;创作主体对于剧本所承担的功能目标,时间、速度与剧本创作沉淀、过程的两难;对成名剧作家涸泽而渔、青年创作者渴望成长之间的人才使用与培养两难。可以说,剧本荒的实质是剧本“慌”,处在上述难题语境,戏剧创作因而呈现出来的一种慌乱和无措心态。

剧本慌首先慌在命题的急功近利上。剧本固然是为舞台表演而服务,但归根结底也是一种文学创作,文学创作是一种生命体验和情感积累,需要有灵感的促发;戏曲创作又有其特殊性,剧种声腔作为剧本的呈现方式,演员作为剧本的呈现主体,三者之间至少需要有的熟悉关联,能形成默契力量则是成功的基石,因而,戏曲创作选题和文本良性起因应是作者的文学灵感以及和剧种、演员的熟悉默契。回望以往,民国时期京剧创作大抵是这种路数,编剧、剧种、演员有深厚的渊源关系;显然,这样的创作关系在当前的戏剧创作环境中逐渐变得少见,更多是选题在前,“点将式”的作者遴选,剧目创作的主管方和院团以“押宝”心态选择编剧,剧本创作更多是技巧性而非感怀而作。实事求是地说,“命题作文”并非坏事,也向来是戏剧创作常见模式之一,也见有不乏优秀作品的出现,但太过频繁和几乎成为绝对选择的命题写作样式,常使编剧更多激发了技巧对于剧本创作的能动,难免缺乏潜入生活和生命情感的深入与细致,带来创作意识上的“慌”,编剧频频流于技巧层面上的熟能生巧,却难能在深入采风考查中寻找到每一个题材的个性符号;更有甚者,过于自信的创作心态,对剧种特色风范、演员的阵容和个性都未做虚心细致的体味了解,也未对题材做深入开掘,全凭技巧和经验驾轻就熟,这就使得作品缺乏个性与特色,容易流于一般和粗糙。当然,在当前戏剧创作环境中,相比起来,一度创作还往往是投入精力时间最多,因为剧本立项总要经过层层论证、研讨、修改,编剧也需要有一定的题材熟悉度和材料掌握才能应付裕如,二度上,许多导演、音乐甚至连最基本的采风、交流都免去,全凭自己的感觉和经验任意挥洒,这样出来的剧目自然更为局促和重复,许多导演作品的相似度实在令人瞠目。

其次,剧目生产心态和过程之“慌”。许多作品不是顺时顺势

的产物,更不是市场中几经淘洗锤炼的作品,不少匆忙上马,一旦没有获得理想成绩与反响便急急收兵,导致打磨修改的机会很少,使得花了许多物力财力精力、原本有可能留下的剧目,仍旧以粗糙的面目黯然消失,这无疑是剧目生产的一个浪费。剧目创作和一般诗歌、文学等纯文本创作不同,更是一个集结导演、表演、音乐、美术各方面力量的综合艺术,一项短板很可能导致一出优秀作品在舞台呈现上功亏一篑,因而,许多编剧费尽心思、反复推敲的剧本,因为呈现的不够理想,丧失了进一步精致化的可能。而从历史来看,即使如京剧大师杨小楼、梅兰芳、程砚秋等人,也并非每一出新戏都遽尔成功,杨小楼整理的《灞桥挑袍》《楚汉争》因剧本原因不甚理想,演出很少,《野猪林》《霸王别姬》却是经过一次次反复打磨,才成为经典。梅兰芳、程砚秋的《宇宙锋》《贵妃醉酒》和《锁麟囊》等,也有在舞台上不断修改完善的过程。当今新戏创作往往在前期编剧过程中反复修改,但这样的修改都是编剧一人之力,真正立到台上,才能看出不足,如果不给出“台上见”的时间和反复打磨的过程,能够成为保留剧目的作品自然少之又少。

当然,大多业界人士也知道,当下许多地方戏曲剧种离市场挺远,新剧目创作难与票房和观众口碑挂钩,说白了,更多是为“节”和“奖”而生而兴。良性的“节”和“奖”确实为创作的繁荣推波助澜、意义重大。问题在于,当许多原创剧目不是来源于院团有效的艺术积累,经过观众再三检阅,而只是现行体制下政绩的快速反映,在主管领导当政期内,常常要在很短的时间里快速成型、快速上台的作品。这样的剧目打造背景,注定剧目生产基础的“急切”心态,快速或者一次成型成为精品自然是最佳选择。于是乎顺理成章,为了保证(至少从主管领导和投资方来说)剧目能有一定的艺术水准,或是能有更大的获奖可能与美誉度,主管方或投资方通常会选择行业大腕与知名编剧,不敢也没时间去培育、打磨

有一定风险性的年轻或本地编剧的作品。显然,更多并非经过长时间思考蕴育和淘洗甄别、而是在短时指定创作的快餐剧本搬上了舞台,参加了难得的各种汇演机会,这种剧目生产时间上的“慌”,使得精品更难。

由着以上两点,产生了剧目创作生态环境上的“慌”,主要表现在两个方面,一个是本土编剧与全国性著名编剧选择的两难;一个是青年编剧的着慌和流失。前者的两难说难也不难,戏剧创作其实并无“金牌编剧”这一说法,优秀作品来自才华和积累,题材开掘和生活积累显然是其中重中之重,一个优秀编剧穷其一生或许只有几部作品蜚声剧坛,称得上精品,而一些本土编剧可能一辈子默默无闻,却能以一部植根个体生活经历的剧目绽放出极大光彩,例如湖北十堰的忽红叶,当年就以反映农村生活的《丑嫂》带给剧坛十分惊喜,剧中饱含的艺术浓度,是剧作家大半辈子人生感悟的体现。地方剧目生产应该依赖本土创作,但也确实存在一些本土编剧眼界不够开阔、创作思维老化的问题,引进奋战一线的知名编剧,其实也是开拓思路、有所借鉴的意味,是否会对本土编剧的培养产生负面影响,也是一个“度”的把握问题。

但年轻编剧的成长问题显然急迫焦虑许多,一个戏曲编剧的成长过程往往是漫长的,需要有“不慌不忙”的知识积淀与不断实验的丰富经验,在与舞台、剧种、演员的密切接触中,逐渐了解掌握创作要领。整个创作环境如此慌忙,年轻编剧的成长空间因而更为逼仄,机会如此渺茫,未来是否能提供年轻人可供期许的成长空间,只怕很难直面。而在剧团不断向企业改制的环境下,正式进入剧团从事创作或为创作蓄积的机会极少,连基本生存都成为问题,谈何坚守,如何坚守?作为中国戏曲学院戏文系教师,我们以培养戏曲编剧为己任,但面对现实,也不敢轻易鼓励年轻学生死守行业。现在能够继续守在戏曲编剧行业的年轻学生,都是有

着强烈执着的爱好,不甘心放弃。我有一个年轻学生,坚决回到了家乡的剧团,一年多来帮着剧团年轻演员整理改编和创作小型剧本,为剧团排演的大戏充当编剧助手、在现场辅助导演工作,其才华和能力深得剧团上下肯定,但剧团极其有限的编制只能先给演员和乐队,这位学生迄今没能解决编制,一个月靠临时工一千八工资养活自己,他只能考虑,如果在剧团再看不到前景,只好和大多同学一样,回到北京,从事网站或影视编辑工作。确实,如果我们社会一直没有机会和机制去解决,年轻戏剧编剧没有成长发展空间,导致他们对未来真正的慌张绝望,剧本“慌”会变成真正的剧本“荒”。

如果只有模仿,戏曲终会怎样?

——就“张火丁现象”与傅谨先生商榷

张之薇

在今天这个时代,戏曲式微,所以话题极少,能真正把这个圈子搅动,并让人兴奋异常的人和事更是凤毛麟角,而张火丁却称得上是戏曲圈一个令人亢奋的话题。这不仅是由于作为一名京剧旦角,但凡有她登台的戏票都能迅速售罄,甚至黄牛票都能炒出数十倍的高价,而且由她搬演的戏,虽然以传统戏居多,竟然也不乏收获无数戏迷们的狂热追捧。早已被大众艺术边缘化的戏曲,而且还是所谓的与当下时代疏离的经典老戏,只要假以“张火丁”这么一个金字招牌,立马拥有了必胜的市场保证,不仅不是票卖不出去,而且还是以最快的速度售罄,这着实让众多戏曲圈内人匪夷所思,也不由令人恍惚:戏曲到底是真的衰微了,还是我们的戏曲没有把准观众的脉,或是舞台上演的戏不是观众真正想看的戏? 这些问题的确值得我们思考。但要命的是,一些理论家却从这并非具有普遍性的“张火丁现象”生发出去,偏激地把对经典传统戏的模仿和重复视为戏曲发展的正道,反之,则把创新精神视为当下戏曲发展的畏途。

一、京剧的历史是由无数极具创新精神的伶人书写的

且不说，张火丁的表演到底是不是对经典老戏的模仿和重复，到底是不是对程派艺术原封不动地继承。先说中国戏曲，或者说以京剧为代表的戏曲艺术，在它的发展历史上似乎谁也不会，同时也不敢这么武断地给“创新”判了死刑。因为无论是从京剧孕育萌芽的阶段还是京剧成熟繁荣的时期，吸纳与变化都是它赢得观众、赢得市场的关键，而京剧的历史，一言以蔽之，也可以说是由无数极具创新精神的伶人写就的。

前有魏长生，这个在京剧真正形成之前无法被人忽视的秦腔花旦魁首，为了把女人的俏和妖展现在戏台上，除了大胆改革足底的跷功，还把从前旦角以网子盖头的“包头”改为了梳水头，也就是用假发梳成了一个坠髻，并以云鬓珠翠装饰，这种装饰在今天的戏曲舞台上已是司空见惯，但是在乾隆年间却无疑是大大的创新，并引得京城花旦争相仿效。中有谭鑫培，这个京剧历史上首被称派的创始人，逆老生行的洪钟大吕而上，打破行当界限、创造新声，将青衣、老旦、花脸行当的唱法，以及昆曲的咬字方法都被他拿来融化在了自己的唱法中。他的标新立异使得当时投向他的唾沫星子从没少过，但是就是这种清醇流利、余音绕梁的新式老生腔，成就了“满城争说叫天儿”的地位。后又有梅兰芳，这个早年被无数新文人围绕的旦角，在新旧思想撞击的大背景下也曾着意革新，更留下了众多时装新戏、古装新戏等异于传统剧目的作品。也就是说，无论是在装扮上，还是在唱腔上，抑或是在剧目的内涵上，在京剧发展的不同阶段，都经历了伶人们顺应时代的变革和创新。也可以说，没有一位永载史册的京剧名伶是靠模仿或重复而成就自己的，这在过去是如此，现在是如此，未来也必然是如此。

那么为什么到了今天,就可以有理论家如此高调地标榜模仿和否定创新精神呢?我要说,这只能算是今天这个时代的悲哀,但这绝非是值得宣扬的真理。若是搁到程派初创的那个旦角繁华的民国季,面对市面上你追我赶的新戏编排,程砚秋也如是标榜自己,那恐怕跻身“四大名旦”之列是永世无缘了。谁都知道,程砚秋的嗓子由于变声期没变好,遂独辟蹊径,打破旦行旧制,把旦角的高音和脆音向宽和厚发展,创立独具特色的“鬼音”;谁都知道,程砚秋曾经专门赴欧洲考察西方音乐,无论是发声方法还是唱腔设计,甚至是唱词都有向西方音乐借鉴之处,最终成为了他在后来唱腔编创中的营养源泉;谁都知道,“模仿”这个词在程砚秋看来绝对不是后辈继承程派技艺的上佳之选。

二、京剧的“传统”究竟是什么?

实际上,在今天这个年代,戏曲作为边缘艺术,风光不再的现实无可否认,而戏曲界的创作者们就像被豢养的动物般早已失去了求生的技能,他们也失去了在老祖宗留下的玩意儿面前创造它和超越它的能力,于是一些走极端的理论家们觉得退而求其次,能够模仿和重复好前人就已经很好了,仿佛前人、老戏就约等于传统。听起来,这话似乎有些道理,甚至很能俘获一批戏迷的心,但是细究起来却发现问题很大。

首先,持此言论的都是立志要宗法传统的,而持这般言论的理论家也毫不讳言自己是保守主义者,因为据说他们对“传统”充满敬畏。但是,我想问的是,传统究竟是什么?可以简单而模糊地界定为旧戏吗,或者是过去的名角儿演的传统戏?那些让今天戏迷们高山仰止的传统老戏或经典老戏又是怎么来的呢?

实际上,事物一旦降生就走在了“变”的路上,也走在了变成

“旧”的路上,京剧当然也不例外。所谓京剧的传统不是今天有今天的传统,明天有明天的传统,而是像人的骨骼一样,世代代生长在伶人心中的,这根骨就是京剧中的“三级韵”和“身段论”。“三级韵”管的是唱念,“身段论”管的是做打,这些均属于京剧这门艺术形式的规律法则,而京剧的延续、生长也正是由这些颠簸不破的规律构成的。不过,京剧不是只有骨,它也是有肉的,或许正是因为有了肉对骨的充盈,才有了京剧的美妙和博大精深。它的“肉”就是角儿们在艺术法则中注入自己的风格和个性,注入了自己的体验和创造。京剧流派纷呈的原因大抵如此。所以,所谓“宗法传统”说出来是件多么可笑的事情,如果真的京剧历史上伶人都标榜自己只宗法传统,那么结果很容易想象,就是京剧演员们仿佛是一个模子刻出来,舞台上只有干瘪的程式,不仅看不到演员的个性,也看不到演员所塑造的人物,于是形式也失去了意味。这时传统倒是有了,可也只剩下传统了,京剧还能有它的魅力吗?这里我们又提出一个问题,京剧是仅有形式就可以了吗?虽然在今天,很多专家也是持如此观点,代表性的是武汉大学的邹元江教授,曾以梅兰芳的“表情”为切入点对此曾经有过慷慨激昂的长篇论文。虽然,此问题并不属于本文探讨范围,但我以为如果仅有形式,没有意味,没有意境,京剧绝不会出现数个高峰。

那么,京剧的传统究竟应该如何对待才是正确的呢?真的是复制和模仿吗?京剧历史上的大家很多,无一不是海纳百川,并专注于将“传统”拿来为我所用的。杨小楼、尚和玉同是师从俞菊笙,然尚和玉却在之后的声名远远没有杨小楼响亮;余叔岩和王又宸也是同宗谭鑫培,而王又宸在京剧的历史上能被人记起的机会也是少之又少;梅兰芳与王琴侗均在陈德霖“六大弟子”之列,王琴侗在嗓音条件更是深得陈老夫子赏识,而王琴侗在京剧旦角中的地位却根本没法和梅兰芳比,这究竟是因为什么呢?无他,一言以蔽

之,都是模仿惹的祸。说的更明确些,就是缺乏自己的独创性。从上面的例子看得出,伶人如果没有创造性,一味模仿别人,后果将多么可怕!对于京剧艺术来说,在像与不像之间权衡,也许某种继承基础上的太过相像反而会葬送一个伶人成为大师的可能性,就更别提百家争鸣,开宗立派了,最终的结果是也无法推动京剧艺术向前发展。

所以,创造性地继承传统是句金句,创造的意义决不能抹杀。“传统”在过去科班出身的京剧伶人中都是刻在他们心中的,只是有些人把它当成了不容撼动的铁律,而有些人则把它变成了可随自己需要变化的金箍棒,匠人和大师的区别恐怕就在于此。正如子舆在《京剧老照片》中所说的:“匠的手是自己的,心是别人的,所以技术再高,描摹得再像,活儿做得精细,还是个匠人。而家则不同,有时他的手或许是别人的,但心永远是自己的,所以无论他随意举手也好,任意投足也罢,表达的都是自己的思想”。这就带出了京剧表演的几个境界的问题。下级表演,只演程式,对人物仅仅进行类型化的表现;中等表演,只是追求演好剧本中的人物性格;而上乘表演则是能够把人物性格与程式技艺结合,再通过自己的体验运用个性化的条件进行创造的表演。显然,京剧的上乘表演是一场心与技的最佳融合。这就要求在表演的过程中,如何能够从人人皆烂熟的一招一式中表现出伶人自己的“表情”,才是最重要。这个“表情”则是伶人将技艺与剧中人物性格结合后的个性化表现,而非如邹元江教授所说梅兰芳的“表情”是沾染了西方思潮之后的话剧表演方法。

三、“应不应该创新”和“如何创新”是两个问题

其实,除了“五四”新文化运动时对京剧的“新旧”之争外,在

京剧的历史上从来没有像今天这样把“新”与“旧”分得如此泾渭分明。不同的是,“五四”时新文人嫌弃的是“旧”,推崇的是“新”;而如今,在一些理论家看来,“旧”总归是好的,正宗的,甚至上升到了对“旧”的模仿与复制都比“新”高级;而所有“新”的自然就是低级的,经不住时间考验的。而实际上,在京剧发展的历史长河中“旧”并不一定意味着就是传统,“新”也并不一定就意味着打破传统的。清朝光绪年,老生腔相对于程长庚的洪钟大吕来说,谭鑫培略带甘甜的“柔靡之音”就是新,而到了民国初年,相对于老生谭鑫培,那拥有无数倾慕者的旦角梅兰芳就是新的。一代有一代之“旧”,一代有一代之“新”,新陈代谢规律不能避免。但“新”与“旧”从来就不是衡量伶人优劣的标准,相反倒是模仿和创新始终是让伶人们高下自现的试金石。然而,今天,难道一切都颠倒了?

当然,理论家坚持认为文化需要的是保守,而不是“创新”,可能是被流行在今天我国戏曲舞台上胆子过大的“创新”给伤着了。但是不能因此而混淆“应不应该创新”和“如何创新”两个问题。回答前一个问题,一定是肯定的,毋庸置疑的,因为京剧,乃至于戏曲发展的历史就是创新的历史,改革的历史。而回答后一个问题就成了值得每一个当代戏曲人思考的重点。

在谈这个问题前,我们首先需要厘清创新主体的问题,也就是什么样的人才能担负得起京剧创新这个任务。今天这个时代与曾经京剧鼎盛的时代完全不同,今天是个谁都能谈几句京剧,但谁都对京剧的规律所知甚少的年代。所以,与民国时围绕在名伶周围的众多文人献计献策实践京剧不同,创新,这个技术活儿现如今并不是什么人都可以承担的,更不是一些光说不练的理论家所能够承担的。值得信赖的人,恐怕必须是戏曲艺术创作一线的艺术家的,尤其是对“场上”的规律极为熟稔的人,特别是能够通晓并有能力进行剧本创作与舞台创作的艺术家的。他们之所以能够在

创新不至于丧失京剧本体,是基于他们对传统有效地继承,对其他剧种和艺术有效地借鉴融化、对戏曲人物深入通透的理解和对时代审美变化的敏锐感知。无法回避的问题是,这样的人现在真的是越来越少了,不仅如此,更令人尴尬的是,在我们戏曲创作人中还有些本来拥有一身的手艺却对自己的手艺自卑而摇摆的人。这是今天戏曲,也是今天京剧的现状,但并不能因此就否定了创新这回事。面对京剧这门古老艺术,我们需要检讨的是,今天我们究竟应该如何,在尊重它一以贯之的吸纳、包容的本来特质下,去创造它,发展它,让今天的我们依然能够穿越几百年的光阴而能够发现它的美好,缔造它的经典性,而不是奉行文化保守主义,使创新成为今天戏曲发展的禁忌。

四、多师之徒张火丁果真只有忠实继承吗

再回到文章开头的张火丁,我们可以大胆假设,像张火丁这样出色,并已具盛名的演员,她既有对舞台的熟悉程度,又有对艺术的极致要求,假如周围拥有像梅兰芳时代那样极具传统文化素养和京剧艺术素养的多个而非一个捧角家们,那么张火丁必定是发扬程派艺术当之无愧的人选。可惜的是,张火丁目前不具备这样的条件。

与民国时期,名旦们在舞台技艺的精研之余,他们还对琴棋书画等文人修养方面也是多多研习不同,今天的戏曲演员多面临文化知识欠缺的尴尬,就更别提文人修养的境界了,民国时的名伶们得益于在他们的周围簇拥着一大批深谙其道的文人,可今天这个社会的文人们不仅已难有旧文人的学养,甚至连对戏曲艺术的本体和规律或许都模棱两可,所以即使有文人充当名伶们的顾问,对名伶们进行指点,演员也应该谨慎地听,文人也应该谨慎地

说,否则,可能就会错误百出,不仅误导了演员,也误导了观众。像张火丁这样的演员,一定是渴求有文人给她指点的,可惜的是,她的文学顾问傅谨先生给她定下的基调似乎有悖一个戏曲名伶正常的发展规律。那就是“忠实地继承”,“原汁原味地继承”,所谓“老戏老演”,不谈超越,只谈模仿。如果一个还没有达到一定高度的演员正走在学程派的路上,那么她谈忠实地继承或许并没有什么问题,但是对一位业已成名的演员来说,始终在强调她的继承,甚至是模仿地继承,那或许就显得缺乏进一步发展的可能性。因为,无论是对于京剧的发展来说,还是对于一个演员的发展来说,传统永远只是他们的必经之途,是丰厚的滋养,是桥梁,是过程,而非终极目标。任何一位演员只有能做到创造性地继承才能发挥其更大的意义和价值,才能在戏曲史上留名,否则,也许就是沧海一粟。所以,对于张火丁来说,如果真的止步于继承和模仿,那将是件多么遗憾和可悲的事情。

然而,张火丁果真如她自己和她的文学顾问所说,没有创造吗?其实只要仔细研究一下她的程派成长史,就可以轻易地否定此种说法。和京剧历史上很多大家一样,张火丁也是多师之徒,她少年时学习过评戏,15岁改学京剧,以梅派、张派起家,启蒙老师王兰香,后又师从渠天凰,张芝兰、李近秋等;后由于她对程派的喜爱,向程派第三代弟子李文敏,也是程砚秋门下重要弟子赵荣琛的弟子学习程派重要剧目,奠定了扎实的程派基础。但是,张火丁似乎最为著名的老师还是赵荣琛,1993年,张火丁正式拜在了赵荣琛门下,成为关门弟子,得其亲授。赵荣琛去世后,张火丁又南下拜在了程派著名演员新艳秋门下,后来还曾向程派名家李蔷华、王吟秋学过戏,像这样的多师之徒,不知如果要“忠实地继承”该如何继承,该继承谁?是继承她的师爷程砚秋,还是继承她的师傅赵荣琛,还是其他谁呢?因为这些程派艺术的传承人绝非一个

模子,完全一致。一个并非悟性很差的多师之徒,必然是综合的,融会贯通的、博采广纳的,而绝非固步自封、亦步亦趋的,又怎能丝毫没有自己的创造呢?至于张火丁是否能够在名声上还是在技艺上超越她的诸位老师们,则只能留待时间来评判了。不过,如果她依旧一味标榜自己没有超越,只有继承,而她也果然是这么做的,恐怕她也真的不会有超越的那一天了。

京剧研究专家刘曾复先生曾经说过:京剧艺术从“大老板”程长庚,到后来谭鑫培、杨小楼、王瑶卿、余叔岩、梅兰芳等诸位前辈,他们的一生,走的都是继承创新的路,有关他们的历史经验需要认真研究,认真学习,从中对京剧的历史优越性和局限性得出正确的认识并总结经验,对今天的京剧无疑大有益处。我就拿这句话作结,也与今天的理论家们共勉。

2015年7月3日

单位:中国艺术研究院戏曲研究所

当下的传统是改良的传统

——中国戏曲当下传统来路回顾与讨论

蒋晗玉

改良,是指去掉事物的某些缺点或不适应的地方,以达到更适合要求或改善的目的,它不是革命,不是推倒重来。英文improve与其义对应。传统,是指世代相传、从历史沿传下来的思想、文化、道德、风俗、艺术、制度以及行为方式等。对人们的社会行为有无形的影响和控制作用。传统是历史发展继承性的表现,在阶级社会里,传统具有阶级性和民族性,积极地传统对社会发展起促进作用,保守和落后的传统对社会的进步和变革起阻碍作用。戏曲艺术的传统也不例外。标题所说的“当下的传统”是指戏曲艺术,我们当下具有历史发展继承性的,在传承中的直接来源部分。而“改良的传统”此处所指有二。一指这种当下可直接传承的传统,它们都是不断发展、改善、演进的传统;另指清末民初的戏剧改良以来的戏曲发展、改良、创新、创造所积累的传统,是我们当下传统继承的主要直接来源。

提出这个问题有什么意义呢?当下我们依然还有很多人认为戏曲应该保持“原汁原味”“原封不动”的传统,反对创新、创造与突破、发展。他们不知道他们所说的传统,就是不断演进、改良的

传统。所以对戏曲的来路,戏曲的历史,戏曲的成长、发展阶段的时代性、条件性、规律性、发展性、创造性有所了解,才可能对戏曲传统的当下状态有更清晰的认识。建言献策,开方把脉才可能更清楚病因,前行规划才可能拿捏得更准确。对传统的清晰、清醒认识,可以帮助我们在对待戏曲传统继承,对待发展创新,避免模糊与耗散的争论是很有必要的。如此才能达到知来路,明去路的目的。

一、中国戏剧演剧场地状态粗略回顾

我们知道中国戏曲从巫优结合祭祀化表演到宫廷歌舞演艺,以及百戏,角抵戏,参军戏等等,基本都是在非专业场地的戏剧雏形状态的表演。至宋有勾栏瓦肆的专门演出场地和连续性商业演出,但这种商业演出虽然有象《目连救母》连演数天的戏,但是与近代商业剧场演出还是有区别的。金代金院本戏剧基本在教坊演出,教坊不是什么人都可以进去看戏的,当然它也有百戏的民间演出,也有专门的临时性或长期性的专门舞台。元杂剧主要演出形式主要三种:勾栏演出、庙会演出、流动演出。

明代戏曲演出职业化进一步加强,除了宫廷演出、广场式演出(庙会、搭彩棚、水上戏台等演出,还包括“清唱”如苏州虎丘中秋千人石的赏月赛曲大会的习俗等),再有就是家班演出这种新的形式。当然商业性的会馆演出、酒馆茶园内营业性戏园演出也很繁盛,这有别于元代的勾栏演出方式。明清以来还出现票友演剧现象,串戏成风。

清代地方戏勃兴,各声腔地方戏的流动演出地域范围越来越大,声腔的交融影响也原来越广。花雅之争以及乾隆五十年的禁演昆弋之外戏曲,特别是秦腔的演出、乾隆五十五年的徽班进京

等等,这些都从各个方面折射地方戏的流动演出的繁荣。这种交融与流动商业化演剧在民间大热,引发了宫廷主脑(咸丰、慈禧)好乱弹、抑雅部,刺激了京剧的成形、成熟。宫廷演剧,外班进宫演剧,堂会与会馆、戏楼演剧在京极盛的演剧状态,促进了京剧的大发展。后上海的戏园演剧又大兴。叶长海、张福海著《插图本中国戏剧史》(412页)说:“从1867年第一家京戏园满庭芳开业,到1917年贵仙茶园的关闭,在这50年里,上海一地建有京戏园百家之多。”需要注意的是,这些都是以茶园剧场演出为主。

我国第一座近代化的剧场是光绪三十四年(1908)在上海南市落成的新舞台,这是中国戏剧走进近代形态的演出场所的开始。当下我们的戏曲演出,绝大多数是在这样的镜框式、近代剧场中演出的,而不是前面讲的那些古代的剧场形式。这种演出场所的改良,影响波及全国,伴随着戏曲的改良走到现在,开创了新的时代。这必然对演出内容、形式以及观众群的扩大、变化产生巨大影响,从而推动戏剧发展。我们当下戏曲的剧场演出传统,主要就是在这种近代剧场的舞台与观演状态中确立的演出传统。戏曲舞台普遍性地有了更多的灯光、舞美、机关布景,有更大的空间调度,更多的表现技术与手段。所以那种认为戏曲只应该是“一桌二椅”,只应该是戏楼、厅堂“红氍毹”上的极简主义的表演艺术是狭隘的。

中国古代戏台建筑最高水平并具有典范意义的是清宫演剧场所。其中除了与民间戏台形制相近的普通戏台外,还有一种三层结构的大戏楼(故宫宁寿宫“畅音阁大戏楼”、颐和园“德和园大戏楼”等),它们有四个表演区,可在多层台面上同时演出。这些戏台都有巨型机关,表现复杂的内容,如天上,地下,人间等不同空间。宫廷大戏特定的内容,皇家独有场地演出的剧目,天下无两。我们来看看慈禧建造的颐和园内的德和园三层大戏楼。大戏楼由

与之相连的两层扮戏楼、熙乐殿、看戏廊及庆善堂组成前后三进院落,占地面积3851平方米。

戏楼高21米,每层面北各显三间,间宽5.6米。下层戏台宽17米,中层台宽12米。下层戏台后有三间仙楼,仙楼与戏楼之间连接着四座仙桥。下层戏台正中挖一眼深10.1米,上口直径1.1米,井底直径2.08米的砖水井。戏台四角各挖四个一米见方,深1.28米的水池,与五口井相对应。中层有五个通道口,上层装五部滑车。演戏时上下配合,可以表演水法、戏法、大切末及神佛的上下。全部工程耗费白银71万两。(侯希三《戏楼戏馆》文物出版社2003年9月第一版第11—12页)

所以,中国戏曲不见得都是极简主义,其写意空灵的美学诉求,与封建自然经济、演出服务对象、流动演出形式等都有关联。大型、奇观化刺激、更繁复绚烂的舞台诉求并不是没有。走入近代化的剧场演出,在后面提到的海派京剧的机关布景舞台呈现特点中,我们可以看到,戏曲可以不排除这些。虽然这中间会走弯路有偏离,但是我们对当下戏曲舞台的一些大舞美、大制作也不能一概而论地加以斥责,一味地排斥。关键是内容与形式的完美结合,关键是勇敢、恰当、为艺术的进行运用、开创、创意,由此推进戏曲审美的时代进步。中国戏曲的美学理论架构不是停滞不前的,中国戏曲的戏剧观必然是与时俱进的。以梅兰芳为代表的中国戏曲演剧体系是近代化的,有继承有发展的体系,需要不断总结,“扬弃”与发展。问题只是我们是不是有人才,有付出,敢探索,能思辨,走正道。

百年来的近代化戏曲剧场演出的实践,是我们当下戏曲创作、演出的传统。这个传统需要我们总结,反思,扬弃。当然这中间

还包含戏曲原来所没有的导演艺术的总结。这也是一个需要系统梳理,很好总结的大问题。我们回不去那种单靠演员就能创排的时代了,因为演员已经不是原来的演员。导演不懂戏就导戏的状态,话剧导演导戏曲的状态,是复杂的,更多是非艺术的问题。

二、清末民初的戏曲改良运动,革新、探索、开创,大胆走进戏曲近代化

20世纪初,中国戏剧的近代化进程开始,中国戏剧踏上了变革之路,变革成为主旋律。传统戏曲以生、旦、净、末、丑为基本行当的表演体制,以曲联体或板腔体为主要形式的音乐体制,以分场及空间不固定为主要原则的戏曲文学体制和以“随意赋形”为基本观念的舞美体制,在长期的流传中日趋稳定,并走向凝固,于是对现代生活内容便产生了一种极强的反作用力、约束力与排斥性。清末以来的戏剧改良,与救亡图存,改造和重建中国,与以改良与革命为政治号召的政治背景相关联。戏剧改良运动依据时代文化背景与文化精神,以方兴未艾大发展的京剧为代表,以戏剧启迪民智、改造社会为工具与手段,在中西文化交汇点的上海付诸舞台实践。

首先,梁启超、蔡元培、柳亚子等在思想、理论上提出了戏剧改良的主张,与之相呼应,是大批贯彻戏剧改良理论精神的戏剧新作问世。有关关注现实,表现戊戌变法与革命党反清斗争的;有讴歌古代民族英雄,激发反清情绪的;有表现国家沦亡,倡导救亡图存的;有反对帝国主义,控诉侵华罪行的;有描写国外资产阶级民主革命,宣传独立自强的。这些多为案头之剧,以发表为主。但是这些作品在戏剧文学的题材上,打破禁忌,反映现实,古今中外为我所用。这是戏曲表现现实题材,外国题材的先声。

汪笑侬是最早把戏剧改良推上舞台实践的戏剧家。他酷爱京剧,弃官下海,转益多师,采各家各剧之长自成一家,唱、念、做、打无不精通,一生扮演上百个角色,倾心社会改革,致力戏剧改良,大量创排新戏。改编传奇《党人碑》为京剧连台本戏悼念戊戌六君子;创作《博浪锥》《张汶祥刺马》《汉皋宦海》《瓜种兰因》《苦旅行》表现清朝官场黑暗,以及反帝爱国思想的新剧。

新舞台落成后,参与创办新舞台的领袖与艺术中坚潘月樵、夏月珊、夏月润兄弟等,很早就编演京剧时装新戏,现实题材,外国名著改编,一系列的新剧目。这个舞台吸引欧阳予倩、刘艺舟、王钟声、陈秋风、汪优游等诸多新剧家搬演新剧,在表演上也进行革新尝试。时装剧打破成规,革除水袖、耍髯等传统程式,表演模仿话剧,贴近现实生活,舞台运用新的技术手段,作出了有益的尝试。1912年孙中山批准创立上海伶界联合会的申请,并题赠“现身说法”匾额,4月又亲至新舞台观剧,为表彰编演新剧宣传革命,题写“警世钟”三字赠给新舞台。上海的戏剧改良运动开展得更加有声有色,并在全国产生广泛、深刻的影响。

辛亥革命前,北京虽有梆子名伶田际云等从事改良戏剧,但很有局限。革命后改良风气始开。梅兰芳先后排演一系列时装戏,轰动京、津。谭鑫培亲自创办女科班“崇雅社”,广东有“优天影”等一批称为“志士班”的戏剧改良团体,四川有“戏曲改良公会”创排新剧供川剧戏班演出,陕西创办秦腔改良团体“易俗社”,从1912年成立到1919年,创作并上演新戏近两百种,并造就了一批新的演剧观念的演员,如刘箴俗等;形成于1900年之际的评剧,以一种新剧种朝气蓬勃的姿态,参加到戏剧改良运动。它的创始人、杰出的评剧戏剧家成兆才,跟着评剧班社流动于关内外,边演出,边创作,一生为评剧创作了一百零二个剧本,大批直接表现现实生活的戏剧作品,如《杨三姐告状》《杜十娘》《桃花庵》《马寡妇开店》等

极具平民意识,表达平民思想感情的崭新戏剧深受北方一带老百姓的喜爱,成就突出,确定了这一剧种的艺术根基。

戏曲改良,在形式上基本跳不出传统的窠臼,这是古典戏剧向现代戏剧迈进、转型时期的必然现象。只要是戏曲,它就摆脱不了程式化的传统戏剧观念。这与当时出现的没有唱腔,只有念白与动作的文明戏不同,文明戏是中国话剧的雏形与早期阶段。这里需要注意的是,中国话剧的起步是在中国戏曲改良之后或同步演进的,他们有共同的关注社会、关注时代、教化宣传等共同点。中国戏曲的改革、改良精神,是时代要求,是来自内在需要的,既遵循传统,又锐意探索的。中国戏曲的改良、发展,不是靠话剧来提供思路的,话剧当时也还摸不清自我发展的头脑。

需要特别引起注意的是,戏曲的改良运动对中国戏曲的主题近代化、现实性关照、表现生活问题、政治性的导入等方面,开创了中国戏曲的思想性上的新传统。

三、京剧改良后的大发展、大繁荣

经过辛亥革命与戏剧改良运动的洗礼,京剧进入一个高度繁荣的时期。出现了代表京剧古典主义的以北京为中心的“京派”与代表京剧近代化的“海派”。两者对京剧都有改革、创造与发展,只是各有侧重点和特色,它们铸就了京剧当下传统的绝大部分内容。

看似保守的“京派”并没有停滞,其创造、发展没有停歇。梅兰芳是代表性人物,但是,在他之前谭鑫培、王瑶卿这两位戏剧大师就开启了创造时代的到来。谭鑫培集众家之长,取其精华,补其不足,在京剧老生的表演艺术上,承前启后,继往开来。谭的唱腔不但集程长庚、余三胜、张二奎、王九龄、卢胜奎、冯瑞祥等唱法之大

成,而且广泛吸取了青衣、老旦、花脸各行的唱法以及昆曲、梆子和大鼓的音调,巧妙地融于老生唱腔中而不露痕迹,又能统一于自己的独特风格之中,自成一家,成为京剧史上第一个老生流派——谭派的创始人。

王瑶卿亦是中国京剧历史上承前启后大改革家。他对表演的人物,从唱、念、做、打到服装、扮相、身段等都大胆创新,创造了介于青衣与花旦之间的新行当“花衫”;废除了武旦花旦必须“踩跷”的陋习。王瑶卿善创新腔,他创的腔既柔和、婉转,又能突出剧中人物的思想感情。后常演的传统剧目中一些旦角戏,几乎都有他编创的新腔。在梅兰芳、程砚秋、荀慧生初期上演的新剧中,王瑶卿根据他们各自的嗓音特点,帮助编创了许多不同风格的唱腔。王瑶卿突破京剧程式的创新,对后来京剧唱腔的音乐变化和剧本唱词的句法编写,起到了很大的启发和推动作用。在京剧舞台上,作为称得起自我作古、独立门户的一家流派,是从王瑶卿开始的。旦角唱大轴,他是第一个;旦角挂头牌,他也是第一个;旦角创流派,他又是第一个。

梅兰芳创造的梅派艺术风格与特点,主要体现的是革新精神。他在唱、念、做、舞、音乐、服装、扮相和剧目等各个方面进行了全面、系统的创新和发展,达到了完美的境界,成为中国京剧、中国戏曲的代表性人物。四大名旦的其他三位,生行的余叔岩的“余派”、言菊朋的“言派”、高庆奎的“高派”、马连良的“马派”,武生中的杨小楼“杨派”无不是因创新才形成自己的风格流派的。同时他们又都是转益多师,在具有扎实传统根底上的创新与发展,他们的艺术大树都是有本之木的继往开来而枝繁叶茂,参天屹立的。

另外一个方面,民国的建立,封建腐朽的宫廷演剧、堂会演剧状态被更多民众参与的近代化剧场观剧取代。观众群的扩大是推动京剧走向繁荣与成熟的基础。京剧高端艺人由追求皇室青睐到

转向把大众作为主体,寻求文化娱乐市场的票房价值为目标。禁女伶的定制被打破,民初继津、沪之后,北京舞台女伶出现。同时,女性观众纷纷走进剧场,更扩大了观众群,而且女性的观演参与和审美情趣等对演剧内容与设计等也产生了巨大影响。比如男旦的一些原有的传统中的蹀躞以及扭捏作态的程式都在改变、净化或更进一步地适应近代剧场文明与审美。

“海派”京剧对京剧舞台的发展、创造初期主要有三个方面:真刀真枪、连台本戏和机关布景。真刀真枪的武打上场的刺激与能演数月甚至数年的连台本戏在茶园剧场时期就已经出现,一百多家茶园剧场的商业演出的竞争性由此可见。随着新舞台等近代京剧剧场的出现,机关布景也开始风靡上海滩。“海派”京剧对中国戏曲的三大民间演剧的创意,彰显了上海京剧界应对时代巨变与激烈商业竞争,而采取的积极改革传统京剧的创新精神。他们试图建立新的审美观念,试图在一个舞台更大,技术可能,观众更多,商业竞争更激烈的近代剧场中,对京剧写意戏剧观念发起挑战与革新。精神是可嘉的,探索是有益的,经验是可取的。这为我们京剧在近代舞台上的改编、创作新剧目,开辟了道路,树立了新的传统。诚然海派的革新中有很多缺点与不足,光怪陆离制造噱头,为商业性所左右等等,都是显而易见的。我们当下对戏曲的大舞美、大制作的争论,很多都不是从内容与形式相结合的必要性出发。一味否定与一味求时尚,简单迎合世俗审美需要,盲目西化等都是不对的。

海派京剧对京剧艺术的贡献自然还有很多。在此之前,海派京剧就是在海纳百川,吸收改良,为我所用,而逐渐形成其艺术特色与艺术传统。清末的上海舞台,随着徽、昆和梆子各剧一部分艺人改演京剧,这些剧种中某些固有的技艺特长,不断移植转化为京剧表演艺术的一个个新的组成部分。如在唱腔音乐方面,原先,

京剧以【西皮】、【二簧】为唱腔主体,后以王鸿寿为代表的徽班名角带着他们的看家戏转向京剧舞台,自此以【吹腔】、【高拨子】、徽调【二簧】、【西皮】为唱腔主体的优秀的传统戏成了京剧海派(早期多称南派)的一大特色。秦腔(山陕梆子)和直隶梆子艺人如李春来、李桂春等,将大批梆子剧目移植为京剧,该剧种中诸如“耍眼珠”、“甩水发”、“帽翅功”、“髯口功”等传统绝技亦随之被沿袭运用,从而丰富和提高了京剧的艺术表现功能。周凤林、邱阿增、姜善珍等昆班名伶改演京剧后,将昆曲优美的舞蹈身段、运腔技巧等表演程式技法移植到京剧中来,从而使上海京剧表演艺术融合了各地方剧种的长处,逐渐形成观众喜闻乐见的上海京剧表演特色。

戏曲改良运动以来,如我们前面谈到的,一些受西方戏剧观念影响的上海京剧艺人,以汪笑侬、潘月樵、夏氏兄弟、冯子和、欧阳予倩等为代表,采用写实化的表演方法,排演了大批反映民主革命思想的新戏,表演艺术由传统的典雅庄重,趋向追求生活化、性格化。之后又出现了周信芳、赵如泉、常春恒、林树森、盖叫天、郑法祥、张翼鹏以及南方四大名旦、江南名净、江南名丑等一批海派表演艺术代表人物,在舞台综合艺术等方面有了一系列创新,他们继承了前辈的优良传统,在刻画人物、表现剧情、丰富程式、接近生活上,使海派表演艺术发展到一个新阶段。

在这期间,京派来沪演出,使京派艺人强烈感受到上海戏剧近代化的新鲜空气与革新精神,刺激他们有振作创新之举。如梅兰芳首次来沪演出就有感言,“启发我有新的改革的企图。”以梅兰芳为代表的京派艺人不断加大革新力度与步伐,京剧的改革之风逐渐吹遍北京戏剧界。同时,鼎新创作,新创剧目,新腔新韵的南北交流,为中国京剧的大发展、大繁荣贡献巨大。京剧的当下传统不都是从这一辈的改良、探索、积淀后留下的吗?我们说京剧的

传统,还回得到这之前吗? 也有必要回到这不可能回去的之前吗? 这些传统我们很好地总结与继承了吗?

四、清末民初新剧种涌现,老地方戏和昆曲的绝续都蕴含着革新改良

晚清至民国以来有大量的新剧种涌现,如:越剧、沪剧、甬剧、扬剧、黄梅戏、淮剧、吕剧、评剧、锡剧、拉场戏、楚剧、五音戏、花鼓戏、泗州戏、二人台、武安平调、高安丝弦、苏滩等等。这些新剧种脱胎于民间歌舞与说唱艺术,这些历史悠久、民间歌舞、说唱艺术孕育了灿烂的民族戏剧,滋生了诸多不同声腔的剧种。它们大多形态短小,是城市的发展,市场的需求、艺人的不断创造、发展、丰富,才逐渐演变成大型剧种的;是从由演二小戏、三小戏,演变成演多人物和行当的大戏;是由演生活小戏到变成演具有广阔社会、历史、现实内容的大戏;是创作、创造、演进、革新、积累而逐渐成形的,传统在开创与发展革新中一路走来,没有所谓停歇的传统。

其他具有更久远历史的地方戏,如:晋剧、蒲剧、上党戏、湘剧、川剧、赣剧、桂剧、邕剧、粤剧、闽剧、婺剧、滇剧等在这个时间段也都在革新、创造、改良以适应近代化。

当历史进入清代中叶,随着各地方戏曲剧种的兴起,随着时代审美心理和观众审美情趣的变迁,昆曲在竞争中开始渐趋衰落。作为剧种兴盛标志的职业戏班,从当时政治文化中心的北京城退出,并由北向南全面萎缩,日益减少。到了清末民初,具有姑苏风范的正宗昆曲戏班,仅在苏州存有一个约30余人的全福班,他们时聚时散,断断续续于苏州、杭州、嘉兴、湖州一带的城镇、乡村演出,艺人们在风雨飘摇中艰难度日,惨淡维系着昆曲艺术的

一脉香火。20世纪20年代初,为挽救和延续这一古老剧种的艺术生命,苏州名曲家张紫东、贝晋眉、徐镜清,还有实业家穆藕初,著名人士吴梅、汪鼎丞等人,出资在江苏省苏州市桃花坞的五亩园,创办了一所以传承昆曲艺术为宗旨,专业培养昆剧演员的戏曲科班“昆剧传习所”。与旧戏班采用收徒授艺的演员培养方式不同,昆剧传习所是一所新型的学堂式科班,学生们除了学习戏艺,还要学文化,学武术,兼学乐器。聘请的教师都是清代末叶在苏、沪地区享有盛名的“全福班”后期艺人和学有专长的知名人士。所招收的50名学生在取艺名时,都在姓名中嵌一个“传”字,这就是后来人们所称的“传字辈”演员。“传字辈”演员学艺五年,学有传统折子戏四百余出,其中不少明清传奇名剧。昆剧传习所培养学员仅此一期,却实实在在地为昆曲的传承和发展培养了整整一代、个个成材的艺术家群体,为昆曲艺术的存亡继绝保留下了星星火种。50余年来,昆剧传习所“传字辈”演员在继承和发展昆曲艺术方面做出了杰出贡献。1956年周传瑛、王传淞主演了经过整理改编的昆剧《十五贯》,曾以“一出戏救活一个剧种”而轰动海内外。各地昆剧院团纷纷成立,至今上海、浙江、江苏等地活跃在戏曲舞台上的众多昆剧演员,都是在“传字辈”艺人的培养下成长起来的新一代艺术家,昆剧艺术在经过近百年的低迷后,又获重生。

昆曲在求生绝续的过程中,最大的革新与开创就是昆曲戏剧教育的革新与开创。没有这个开创性办学与教育创新,昆曲就有可能无法以活体传承下去。昆曲可继承的活体传统,就是从他们这来的。昆曲的革新与发展也是伴随着它数百年的发展之路,它可继承的体量巨大深广。今人在尽可能的继承基础上,也不是不可以进行新的探索。传字辈就有很多革新改良的地方,如《十五贯》至少在剧本上就是对《双熊记》的裁剪组合与推陈出新。

五、新中国成立后的两次戏改

新中国成立以来,戏曲作为重要宣传工具,在排演现代戏上进行了大量探索与实践,创作了巨量作品,其中不乏一批经典。这几十年的道路中,也开创了很多传统。传统戏方面在1949—1957年间第一次戏曲变革的主要内容和最后成果是传统剧目的“推陈出新”。“改戏”是在“改人”“改制”基础上进行的。虽然这次改革充满了各种不同思想和观念(“移步不换形”、“反历史主义”等)以及不同具体做法(“禁”与“放”等)的矛盾和斗争,也存在着“左”倾教条主义和庸俗社会学的干扰,但“改戏”在不长的时间里仍然取得了令人鼓舞的成果。首先,在剧目方面,进行了去芜存菁的筛选,使一些放肆展示凶杀色情、露骨宣扬封建迷信观念和封建伦理道德的剧目被清理出舞台,从而使原来混乱不堪的戏曲舞台得到初步的净化。其次,对上演剧目思想内容的抑浊扬清,使传统剧目的面貌为之一新。另外,这个时期大批话剧工作者加盟戏曲队伍和现代戏剧理论在戏曲界的传播,给戏曲融入了新的基因,为改变戏曲普遍存在的人物形象“脸谱化”、类型化、理念化以及情节结构拖沓、松散和随意现象,克服戏曲过分重视形式美而忽视内容美的审美倾向发挥了积极作用,传统剧目的整体艺术水平由此获得较大程度的提高。京剧《白蛇传》、越剧《梁山伯与祝英台》,昆曲《十五贯》等精品剧目便是这个时期传统剧目推陈出新的典范。

这个时期在对待传统剧目进行推陈出新的同时,全国各地并未忽视对传统剧目的挖掘工作。据中国戏曲研究院统计,仅1956年6月第一次全国剧目工作会议后的一年间,全国便记录了14632个剧目,加工整理了4223个,使这一年剧目的上演数达到了10520个。

1958—1976年间,中国戏曲发生了第二次重大变革。这次变革的主要成就在于京剧现代戏的重大突破。它促使现代戏作为戏曲的一种新样式而得到观众的承认,并最终确立了自己戏曲舞台上的地位。革命现代京剧在政治干预力量下创排,在增强内容的革命性的同时,对戏曲的传统形式进行了大胆谨慎而全面的革新。革命现代京剧对传统形式的变革表现在以下几个方面:第一,吸收融合话剧的写实现念,采用写实布景,从而打破了“随意赋形”的传统舞美体制;第二,随着写实布景的采用,使话剧的分场、分幕制得以在戏曲中施行,使戏曲情节的集中性得以增强,从而使原来以时空不固定为原则的文学体制发生重大变革;第三,依照生活的本来面目,真实地刻画人物,并突出他们各不相同的鲜明个性,使生、旦、净、丑等行当不得不打破,脸谱不得不取消。这种现代人物的描写方法与写实布景相结合,自然不能不引起对程式化动作的重新选择或创造,从而使传统的表演体制被彻底突破;第四,为了更好地表现现代人的感受、情绪和个性,歌剧和交响乐的引进,新唱腔、新板式和人物主题音乐被创造出来,原来“千部一腔”的音乐体制也由此发生了重大的变化。革命现代京剧内容与形式的相互作用和重大突破,不仅使中国戏曲发生了一次重大变革,也使中国人传统的戏曲审美观念发生了一场革命。

但是这个时期“京剧革命”存在的问题,也恰恰是话剧观念的引入,虽然增强了戏曲的写实性和现代性,但未能很好地把握“虚”、“实”的合度与二者之间的有机融合,所以难以完全避免“话剧加唱”的弊病。特别是由于江青的插手和政治的介入,使京剧现代戏迅速“样板化”并一统天下,这不仅违反了“百花齐放,推陈出新”的戏改方针,也使京剧现代戏在文革中沿着“三突出”的荒谬原则走向极端和僵化。

六、结语

回顾中国戏曲的来路,针对当下的情况,艺术的政治化诉求减弱,为人民的艺术,为民族文化的弘扬,为适应文化艺术的有机市场化的诉求越来越明确。文艺体制的改革下,新的时代、新的媒体、新的传播方式等给戏曲艺术的传承与发展带来机遇与挑战。当下对于戏曲的改革、创新重心在人才上。传承有序、全面继承的人才大量匮乏的状态是有目共睹的。继承是戏曲的当务之急,这必须从戏曲教育、培养、舞台实践上建立新的机制和方案。我们回顾以上戏曲革新、改良、发展、开创的成果,没有哪个时期是可以离开真正的传承有序的戏曲人的。我们当下的戏曲的创新,有很多是非戏曲专业人士在参与、把持,以长官意识、文化政绩工程意识,获奖意识在左右。观演脱节,观演没有很好地互动、刺激,没有真正走到戏曲艺术为人民的正确道路上来。这也违背了马克思主义艺术生产论的一些原理与原则。

笔者认为,当下中国戏曲事业必须分清传统工作与创作发展工作的区别,分区域对待实施。戏曲传承教育、传统经典剧目的恢复排演应该是一个区域,从事的人应该是戏曲传承的深厚者。他们如果更多地被拿去创排新剧,不能在教学与传统剧目上下功夫,培养人,恢复剧,则戏曲传承就会有大问题。传统剧目的演出同样是需要创新与改良精神的,是可以开创艺术风格的。这需要在体制上、资金上、演出上给与重点扶持。要让这些人在教学、演传统戏上有奔头,在有余力的情况下才去排新戏。

除此之外,我们要放手戏曲新剧的排演,他们或靠近传统或远离传统,糅杂传统,或中西结合。他们的创作队伍主要应该是次传统深厚继承戏曲人员,别的戏剧品种的人员和戏曲教育的非保

留传统继承精英学生等组成。

我们回顾戏剧改良以来建立的中国戏曲传统,一个方面是知道来路,一个方面是从现有人员中知道家底,再有就是发现人力未尽,没有及时抢救发掘保护的部分。传统是我们的本钱。本钱没了,大发展就是幻梦。我们回顾传统来路中的探索实践,是要从中总结、思辨、借鉴;我们领悟传统来路中不断革新、改良的精神,是要把这种精神的知应变、求创新、精益求精、尊重传统、尊重观众等思想发扬光大。同时,我们不断地回顾、总结,才有可能让中国戏曲的史论、理论、评论与戏曲的创作、演出、实践有机结合,互相促进,继往开来,走向戏曲艺术生生不息的发展之路上去。

(作者单位:湖南省艺术研究院)

戏曲传承的现代生态逻辑

——兼谈“继承与创新”之辩

—

几年前,同行之间交流戏曲的采访,说倘若不知道问什么问题,问继承和创新那一定是没错的。本是一句玩笑话,未想竟歪打到了当下的某些事实——戏曲到底要不要创新?继承和创新,到底是什么关系?这些理论界早已有过清晰论述的问题,至今仍常被引为话题。这种认识上的犹疑和不确定性,让“如何继承与创新”陷入尴尬的构建缺失之中。因此,很有必要给予梳理、辨析,然后脱身出来,全神贯注做好理论构建与实践。

需要厘清的是,有的争议可能是出于策略性的选择,意图通过不免矫枉过正的强调,来凸显继承或创新在当下孰重孰轻、孰先孰后。与此同时,有的人以继承传统为托辞,不尽人力,不去或缺乏能力去激活戏曲;或者,以创新为幌子,掩饰对戏曲本体的无知。无妄替“伪继承”和“伪创新”两个李鬼打架,恐怕也是现实。

继承与创新,它们的辩证关系,从理论到实践,都不是问题,也早已被解决,但却长期、持续地聚讼不断。它们的聚焦点,自然

是戏曲传承的困境,比如剧种消亡、剧目传承不续、剧院生存困难、演员青黄不接、观众“白发人”多于“黑发人”等。不难看出,很多问题已然涉及社会学、人类学的层面,不单是艺术本体问题。不少争议,无非是不同视角和视野的结果,标准不一样,难免相互“隔空练拳”,并非绝然对立。倘若能有效整合不同视角所获得的理论逻辑,形成戏曲传承的现代方法,情况会清晰很多。

着眼于此,很有必要了解一下当前戏曲传承困境的实质。朱恒夫教授指出,城市化和现代化对戏曲命运产生了巨大的影响,并归纳出五个方面:一是戏曲的节奏跟不上时代的节奏;二是套房居所与发达的传媒、通信抑制了人们走进剧场的欲望;三是种类丰富的物质产品,养成了人们喜爱繁富而不喜单调的心理;四是农村有艺术才能的中青年基本上进城务工,瓦解了自娱自乐的戏曲演出传统与减少了戏曲的主要观众,五是自由、民主、人权等观念与戏曲所表现的思想格格不入。^①这主要还是从环境和接受层面出发作出的判断。在我看来,当前戏曲传承面临的最核心、最根本的问题,更与戏曲得以实现生长、传续和良性生态的机制——从民间获得滋养又传唱于民间——呈现断裂有关。

在有关继承与创新的长期争论之中,确立美学标准已逐渐为学界所认识。前不久,季国平先生在《人民日报》撰文,指出强调中国戏曲美学的必要性:“我们要认真总结在以表演为中心的戏剧艺术中,戏曲演绎世界的独特的美学原则和赋予戏曲演出个性、艺术特色的内在规制:诸如成套的基本功法,贯融的歌舞形态,鲜明的节奏特点,程式化的表演方式,行当的角色分工,流派的表演风格,兼容体验与表现的美学追求,结合程式与技术的独特体验

^① 朱恒夫:《城市化进程中戏曲传承与发展研究》,上海世纪出版集团2013年版,第22—24页。

方式等。”^①应该说,这是摆脱某些无休止、无意义的争论的必要步骤。与此同时,从修复断裂的过程中总结可供动态实践的逻辑方法,恐怕也不能少。所谓活态传承,不单是传承“鱼”,更在于传承“渔”。

二

为了说明这个问题,我想从一个有关继承与创新的争论说起。前不久,傅谨先生多年前刊发的一篇旧文《向“创新”泼一瓢冷水》再度引发争论。文中称“文化需要保守,不需要创新”,认为“戏曲创新多半只是一种对传统不知不懂的掩饰”。^②我能够理解其立论的语境和用意——创新过于泛滥、过于简单粗暴的戏曲现状,以及为确保有序传承的本钱可能不续的担忧而作出的策略性选择,但他的观点,我不敢苟同。

传统并非固定的概念,它一直是持续变化的。爱德华·希尔斯在《论传统》中说:“一种范型要被延传和继承多长时间,才能作为一个持续的实体被看作是传统呢?我们不可能对这一问题作出令人满意的回答。”^③对此,雷蒙·威廉斯有一个形象的比喻——时间的自动扶梯。在他对西方田园诗歌的考察中认为,“学者们对时间的认定就像是自动扶梯一样,开始向前移动”,英格兰农村消失以致引起文学怀旧的时间,从哈代、乔治·艾略特到托马斯·莫尔一

① 季国平:《强调中国戏曲美学的必要性》,《人民日报》2015年7月28日第14版。

② 傅谨:《向‘创新’泼一瓢冷水——一个保守主义者的自言自语》,载《文艺争鸣》,2001年第1期。

③ 爱德华·希尔斯:《论传统》,傅铿,吕乐译,上海人民出版社2014年版,第15页。

直回溯到维吉尔所在的古罗马时代,人们总是习惯“把那些‘过去的好日子’当作手杖,来敲打现在”。^①从宋元杂剧、明传奇到花雅之争,“世之腔调,每三十年一变,由元迄今,不知经几变更矣”,传统的阵地在哪里?守什么?

即便以最邻近的沿袭为依据,“原汁原味”继承在实践中并不可能,只是理想的状态。自第一次全国戏曲普查以来,短短几十年间,戏曲从360多个剧种衰减到了280多个剧种。一些表演艺术家,比如蔡正仁先生提到过,俞振飞先生那一代会200多出戏,他这一代只会100多出,再往后,会几十出的就很难得了。时代在变化,人的精神气质、审美感官都在变化,以戏曲传承之难,原封不动的继承往往越守越少。从“非遗”的角度讲,“保守”不仅必要而且意义重大,但作为戏曲发展的指针,难免矫枉过正。

傅谨先生在文中说,“人们需要在不断的重复中,理解一种作品,接受一种情感,学会一种生活。只有不断地重复,才能使那些具有创新价值的作品所包容着的独特的内涵,得以充分阐发,得以成为人类生活与情感新的组成部分”,“创新、传播、社会习行化三个不可或缺的阶段,构成了完成的行为模式化过程”,“发展不仅仅由行为的创新决定,从生物到人类文化的发展,还需要某种积累,发展的过程,也就是将创新转化为传统的过程”。这是社会发展的事实,也是规律。创新,从来都是根源于传统,又沉积为传统,好比草木生于大地,又枯荣于大地。消化创新成果,是传统厚载的基础。

或许,出于对创新泛滥甚至浮躁“社会习行化”的担忧,傅谨先生以杜甫对自身可能的重复、杜甫之后无数的模仿以及历史上

^① 雷蒙·威廉斯:《城市与乡村》,韩子满,刘戈,徐珊珊译,商务印书馆2013年版,第11页至15页。

其他的重复和模仿为例,试图说明保守才是历史的主流。以相对个体化的创新,和已“传播、社会习化”的重复、模仿相对比,显然混淆了它们之间的职能关系;以量化的行为和成果来佐证“要不要创新”,不仅科学性有待商榷,也忽视了蕴藉于无数重复、模仿中的创新冲动。人的本能,趋逸恶劳;哪怕最简单的锯木,拉锯时都会想办法省点劲。无数念头的叠加,积量变而质变,才有了后来的电锯发明。可在漫长的劳动过程中,人们往往只见重复的拉锯,却忽视了这些念头。杜甫写那么多诗,后人那么多重复、模仿,难道真的是简单重复吗?我看不是的。取法其上,并不意味着机械的“重复和模仿”,否则不断得乎其中、其下,恐怕早已等而下之。“重复和模仿”之所以能推动发展,恰是因为它始终蕴藉着创新的内在冲动。

三

自有戏曲以来,从南戏引入弦索配器,整饬的套曲里加“滚调”,而后演化为流水板;至于花雅之争,乃至近代以来谭鑫培、梅兰芳的创新创造,再如样板戏《智取威虎山》中杨子荣的骑马舞糅合传统“趟马”和芭蕾的动作,都可见戏曲新陈代谢的脉络。又如,阿甲先生在《伟大的时代,必然产生崭新的戏曲》中提醒:“仍须注意粗暴和保守两种错误倾向……‘推陈出新’就是要使每一朵花又都有新陈代谢的发展过程。”^①上个世纪90年代,张庚先生谈到戏曲的现代化时也说:“必须认识到,戏曲现代化的目的是要把我国的戏曲文化,从传统遗产清理到新戏曲的创造看成一个总体,

^① 阿甲:《阿甲论戏曲表导演艺术》,文化艺术出版社2014年版,第82—83页。

看成一个互相关联的事情。”^①

本质上讲,继承与创新不过是一体两面,于继承中挖掘创新的冲动,或于创新中感知继承的急迫,本是各自延伸手臂的应有之义。有的继承,不辨好坏或人物、剧场的适应性,动辄说这不能动那不能动。比如,人物的程式动作,倘若西装革履,却仍要蟒袍披挂似的叉开腿坐以示庄严,显然不合现代的礼仪礼貌。有的创新,往往想当然。比如,有的人并不懂戏曲的美学原则和规律,把舞台弄得满满当当,演员走个圆场都转不开;不考虑虚拟和写实的和谐,粗暴随意地把现代舞搬上戏曲舞台,美其名曰“创新”。傅谨先生引用盖叫天的二公子张二鹏先生的话说:“创新多容易啊,越是身上没玩意儿的人越能创新,除了创新啥都不会。”我深以为然。但是,各打一巴掌不是我的本意。

对于继承与创新的辩证关系,无论是史实还是理论,都已有充分的注解。我无意再置喙详述,借傅谨先生引出的话题,也是旨在商榷——哪怕是善意的、策略选择性质的保守或继承,除了有“非遗”保护的价值和意义,对戏曲的发展恐怕缺乏生肌活血、活态传续的功能。戏曲发展,不光是为生存,还要有尊严地被接受、有生命力地得发展。它的生命力在哪里?在持续健康、互动良好的观演关系中。强调继承,夯实基础,使经验丰富起来,本钱足,保护非遗足矣,若论发展,其观照的视野毕竟有限。各打一巴掌,无非是想追问:相关争论持续存在的根源是什么?我以为,是因缺乏理论方法。

这里包括两个层面的意思:一是对戏曲的艺术样式和美学资源缺乏系统性的认识。在很长的历史时期,戏曲“厥体颇卑,作者勿贵”,其理论笼罩于传统诗学之下,即便有王世贞、徐渭、王骥

^① 张庚:《张庚戏曲论著选辑》,文化艺术出版社2014年版,第146页。

德、吕天成、李渔等卓有建树的论述,但相对于西方的名理思维、演绎思维,我们的思维方法多为实践理性、归纳思维,因此难免经验之谈的散论较多,逻辑体系尚待健全。以王国维为先导,特别是在以张庚、阿甲为代表的几代戏曲人的努力之下,戏曲学有了很大的进步。长于经验而短于推演的认识论,在社会激烈转型、文化多元发展的时代语境中,在因应新情况、新问题之时,难免捉襟见肘。二是对戏曲生成、生长乃至成熟为现有样式的机制缺乏总结和提炼,以致在并不缺少美学认识的情况下,依然不能找到动态实践的科学方法。这两个层面,相辅相成,缺一不可。

很多时候,有关继承和创新的争论,其实是认识论和方法论之间的争论。前者的先天缺陷,容易造成各以经验为据(哪怕有的经验很有限)的混乱局面。所以,构建中国戏曲的美学标准和价值评价体系,意义重大。理论需要系统化,使之可以推演,让必然有限且可能传承不续的经验发挥出更大的作用。后者呢?由于我们主要是从经验而来,即所谓实践理性。这个方法,必然要从戏曲自身生成、生长和成熟的经验里去捕捉。换言之,必须考察、梳理现代社会变迁中,文化生态、创演实践、接受环境等要素,整合戏曲的美学资源、民间土壤和当代变量之间的关系。知其如何来,才知其如何去。

四

那么,戏曲是如何来的?或者说,它现有的特点是怎么形成的呢?戏曲是农耕社会的产物,它带有的农耕文明色彩已不必多说。但是,无论社会如何变迁,文明、文化传统的基本逻辑、基本要素是不变的。比如,人作为个体要温饱、要娱乐、要交流、要尊严和价值体现等;在社会集体的层面,则表现为不同阶层和阶级立场的

中国戏曲如何走向未来

040

秩序诉求,从而衍化出各种各样的价值信仰、伦理道德等。戏曲在农耕社会的存在,有几点值得注意。

首先,滋养培育戏曲成长的民间文化依然保存得较为完整、丰富。我们知道,戏曲起自民间,它的情趣情调、风格样式,与不同地域的方言以及民歌小曲等说唱艺术有很大的关系。比如《文心雕龙·乐府》中说:“涂山歌于‘侯人’,始为南音;有娥谣乎‘飞燕’,始为北声。”浙江温州地区的“村坊小曲”“里巷歌谣”与宋词结合,乃有南曲戏文的产生。很多所谓声腔,本就是地方上的小曲。曾永义在《戏曲源流新论》中说:“小戏经由歌舞、小型曲艺、杂技、宗教仪式等四条径路形成以后,有的再继续发展,终于脱胎换骨而蜕变为大戏。”又说:“标示‘戏曲形成’的‘南戏北剧’,莫不经由小戏吸收说唱文学壮大而形成。”^①由于过去人口的流动、集中非常有限,民间原生的文化资源没有被破坏,因此戏曲可以源源不断地获得滋养,此起彼伏,迭代相传。

其次,形成观演关系的经济社会条件尚不发达。大致表现在哪里呢?一是民间娱乐文化相对贫瘠、单一,老百姓的文化水平不高,选择余地不多,因此形成了相对稳定的、接受语境相似的观众群体。比如,老百姓的接受基础,往往是历史讲书、家长里短;他们习见的道德伦常是婚变,他们遭遇不公的诉求是出现“清官”,他们崇拜的是类似关公之义、诸葛之智的草根信仰。二是演出尚难真正地市场化,传统宗法制度仍是演出的主要依托。比如,以村社、宗族为单位,从娱神到娱人,逢农闲或节日,组织看戏。三是剧场条件、舞台技术简陋,为表演提供了很大空间,同时也限制了某些表达。

再次,戏曲长期存在于封建社会秩序中,地位卑下,无论是创

^① 曾永义:《戏曲源流新论》,文化艺术出版社2001年版,第48—49页。

演条件还是艺人的生活,都有很大的随机性。戏曲的程式动作到底是如何提炼和抽象出来的,已难考证,模仿生活当是无疑,比如《踏摇娘》模拟歌哭。由于它跟武术、杂技等的渊源,因此融入了许多此类元素。历代伶人多为江湖艺人,走州闯府,受演出场地的局限,因应变化和观众需求,适时调整演出方式,从而有以桨代舟、以旗当车、扎靠、勾脸等创造,这是能够理解的。艺人们不得不考虑自身“走州闯府”和演出择地而安的方便。如今人们强调戏曲的虚拟、写意,其中自然有传统美学的影响,恐怕与民间的自然选择也不无关系。

最后,戏曲发展始终贯穿着一条官—民、士—民互动的线索。它起自民间,主要从业者往往又是处于失序状态的江湖艺人,因此呈现出蓬勃的生命力;同时,它顽强的生命力、广泛的受众群、参与社会秩序构建的意识形态价值,也引起了统治者和文人士大夫的注意,从而不断地被规范、提炼,在美学品格上得到提升。其中的取舍、妥协、互动、磨合,特别是与儒释道为主体的传统文化及其美学精神的交融,是很有案例性质的。

提到戏曲,现在人们常说“国粹”,仿佛它和传统文化主体观念是天然一致的。其实,这与事实是有差距的。戏剧之于中国,起源与西方大致相似,但直到宋代才成熟,很大程度上,跟其受到儒家礼乐传统和诗文传统的抑制有关。儒家的主体观念,是由内而外、由仁及礼以构建理想社会秩序的。士农工商,伶人是被“斥为俳优”的。士大夫阶层和精英知识分子,自然有诗文唱和;民间的精神文化生活,只好自寻生长、野花绽放。戏曲成熟之后,历代屡有禁戏,视之诲淫诲盗。其极端者,如清光绪二十九年(1874)山西阳曲的地方官呈禀上级有关禁演诞妄悖逆戏文的文书,直指民众受戏文蛊惑,“作乱犯上之流,指为好汉,以劫狱戕官为任侠,以抗

兵踞地为顺天”。^①可以看出,官-民、士-民在意识形态或文化取向上的背反。然而,文人士大夫对自在民间的发现、诗词格律对戏曲的影响以及民众趣味的变化,它们构成了戏曲生成、生长和成熟的重要互动,搏动着民族审美心理和风尚习俗的情感逻辑和思维定式。在戏曲受多元文化冲击的当下,参鉴价值易见。

这些方面,已涉及到社会学、人类学、民俗学等诸多领域,也是探讨戏曲传承发展需要关注的几个要素。每一点,都是庞大的、需要以专著的体量才能充分论述的复杂话题。这里只能作抛砖引玉,不过是为提请注意,找到方法。如果说目前戏曲独特的语汇、风格、个性和美学原则是历史沉淀的结果,蕴含其中的生成、生长逻辑,就是我们应对当代社会变迁的思路和方法。标准在戏里,方法却在戏外,因为戏曲不是独立的、超然的样式,它的传承是以维系观演关系为基础、折射社会文化和审美心理变迁的。

五

历代伶人以独特的智慧和丰富的创演实践,蕴育出当代戏曲“百花园”。与此同时,他们也用实践告诉我们,戏曲是因变而传的。他们给当代留下了“鱼”和“渔”。这个“鱼”,不妨理解为“戏曲演绎世界的独特的美学原则和赋予戏曲演出个性、艺术特色的内在规制”以及具体的创演积累;那么“渔”呢?就是它们生成、生长的动态逻辑,就是“戏外的方法”。相对而言,如今研究“鱼”的多,研究“渔”的少。不过,通过对戏曲存在各要素的大致梳理,与现代社会的情况互为观照,或能带来某些启发。

^① 王利器辑录:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第155页。

当下戏曲面临的困境及其继承与创新,不仅仅因为“一代有一代之文学”,更因为整个社会的经济、政治、文化全方位地从农耕文明逐渐向工业文明过渡。经济上,标准化作业、大规模生产成为主要生产方式;政治上,民主化、法制化成为主要诉求;文化上,主流文化、精英文化与通俗化、娱乐化的消费文化多元并茂。对于戏曲来说,它所依托的文化生态、创演实践和接受环境诸要素,都发生了深刻的、革命性的转变。戏曲发展已不单纯地延续农耕文明轨迹,而是有了足以对它产生深刻影响的当代变量因素。如何把它们整合到戏曲生成、生长的动态逻辑中,以致形成新的适应性,可谓全新的课题。

首先,伴随城市化和现代化的进程,戏曲需要在文化生态变迁链条上重新找到自己的位置、找到新的滋养。不单是一些戏曲剧种在消亡,如山西的平陆花鼓戏、河东道情,河南的大弦戏、落腔等,均已濒临灭绝;而且,许多曲艺门类,如甘肃的秦川平腔、弦子书等,已然失传。有的并不是传承与否的问题,更主要的是,许多民间的说唱形式,已经不再成为风尚。在广东潮汕的客家山区,至少在我幼时的记忆里,20世纪80年代,田间地头还常能听到客家山歌,甚至婚俗中还有人做“四句”(类似绝句的即兴诗歌形式),如今这样的风尚习俗已然不见。如何重新找到戏曲在文化生态变迁链条上的位置?找到民间风尚习俗转移的去处,比如婚丧嫁娶中的歌乐运用,银幕荧屏、流行歌曲、通俗读物中以新的样貌再生出现的民间歌谣、故事、原生态舞蹈等。普及戏曲,让人们能够欣赏戏曲之美,固然没错;但我们同时也应该注意到,民间说唱等“简易版”“雏形版”戏曲也有熏陶审美、普及知识的功能,而且更容易被学会、传唱和融入老百姓的风尚习俗,与他们的生活息息相关,反过来又能滋养戏曲。失去滋养,就成涸泽之鱼了。

其次,文化多元发展,村社文化逐渐向剧场文化转移,戏曲从

内容到形式都需要作相应的现代转换。这个“现代转换”，不是冒然、断然地割裂与传统的关系，而是遵循传统的文化脉络、人的心理取向，重新确立戏曲在新环境下的适应性。一方面，受益于文化启蒙、现代教育，又遭遇受多元文化冲击，人的文化水平、知识观念、审美取向不可能还囿于过去戏曲表现的“忠孝节义”。朱恒夫教授说：“套房居所与发达的传媒、通讯抑制了人们走进剧场的欲望。”更根本的，是改变了人的生活方式，比如“家长里短”已被分割为一个个独立的家庭。哪怕在农村，因为青壮群体大规模进城打工，“家长里短”式的农耕伦理关系，也被城市所抽离和同化。就算目前戏曲在农村仍有广阔的天地，隐藏其中的危机也是严峻的——有戏曲欣赏习惯的老一辈人逐渐离去，缺乏戏曲熏陶的年轻一代接续不上，村社文化逐渐瓦解，到哪里去找观众？另一方面，现代剧场建设蓬勃兴起，使得戏曲演出的条件有了极大的改善。现代剧场空间和声光电舞台技术，让传统的戏曲演出方式和手段得到了丰富，同时也对其虚拟、写意的美学原则带来了“写实”冲击。或许，我们可以认为，“一桌二椅”的戏曲演出方式，是农耕社会有限条件下自然选择的结果。在坚守戏曲虚拟、写意的美学原则基础上，重新评估“一桌二椅”的内涵，使戏曲在现代剧场中得到充盈的展示，我想非常必要。特别是在创造新程式、发展新唱腔之时，起码要兼顾现实生活、现代剧场和戏曲美学等多重要素。

再次，个体、随机的创演实践被分工明确的现代创演模式取代，戏曲传承需要从农耕文明向工业文明进行有序转移。从过去常常“走州闯府”“一身多职”的俳优、伶人到现代分工明确的戏曲编剧、导演、演员的戏曲创演体制变迁，是工业文明标准化作业、大规模生产在戏曲传承主体的直接投射。从戏曲人才培养的家班体制、学馆体制到现代戏曲教育体系的构建，其结果延伸至整个

创演体制的变迁，无不蕴含着工业文明对农耕文明的替代痕迹。近年来，理论界、教育界有一些诟病，认为现代教育规模化的戏曲人才培养方式不符合戏曲自身的要求，戏曲还是需要“专才特培”。在实践中，像中国戏曲学院多年来连续采取学校和院团联合培养的方式，开展多剧种教学。还有最近上海昆剧团启动学馆制，既以团带班复归口授心传，又整合艺术资源。这些探索，稳妥有序。不过，我不禁想起西方音乐剧的诞生历程。19世纪中后期，西方歌剧逐渐发展出一种小歌剧、轻歌剧的形式，其共同特点是词曲通俗易懂、剧情一目了然。传到美国之后，由美国本土的黑人和白人互相配合演出，创造出的滑稽剧深受人们喜爱，至20世纪20年代，音乐剧诞生。^①它的诞生，不无古典歌剧在遭受工业文明冲击而作出选择的味道，特别是它对通俗歌曲、流行舞蹈的兼收并蓄，对中国传统戏曲不无启发。我曾与创作过音乐剧《一流大学从澡堂抓起》的主创有过交流，获知其音乐、舞蹈创作的每一个步骤都像工业流水作业分工一样，都有严格的标准和对位。举这个例子，不是否定传统戏曲原有的人才培养机制和创演体制，而是在戏曲创演主体院团化、创作分工明确的语境下，希望能够探寻另外一种可能性，即更加符合工业文明特点的发展模式。不同剧种有各自不同的情况，探索不可能一蹴而就，甚至可能也像西方保留古典歌剧，又发展新的音乐剧，多头并举，并非不可。

最后，多元文化冲击之下，戏曲传承需要呼应主体诉求，融合发展。何为现代主体诉求？用主流话语说，是实现中华民族伟大复兴的中国梦。转换为个体话语，是吃饱穿暖、居者有其屋，是人的尊严得保障、价值得体现。在此前提下，不管如何多元文化冲击，任它东南西北风，任何文化或艺术样式都能得到广大受众的接

^① 黄炜：《浅析西方音乐剧的形成与发展》，《北方音乐》2014年第15期。

纳、喜爱。但这不是教化,而是立足于此,根据老百姓的价值判断和审美心理,反映他们的情感心理、生活情趣。过去戏曲为什么那么多婚变戏、“清官”戏?说唱艺术中为什么那么多“朴刀杆棒”“江湖义气”?因为它们要么是老百姓的生活,要么是老百姓的诉求和隐性的反抗。我想,像武侠文化、网络文化或其他的流行文化,它们固然良莠不齐,把它们纳入戏曲的视野,从而体现出戏曲与多元文化的互动,就很有必要。短期内,或许很难看出成效;长期看,就很可能给戏曲沉淀、积累下可贵的经验。这几年,像越剧《江南好人》《甄嬛》《鹿鼎记》等,就进行了尝试。虽有失败的,但像《鹿鼎记》融合扬州小调、武侠文化的做法,情趣很饱满,有的武打段落写意盎然,甚至有提炼为程式的可能性,就很好。

戏曲要滋养,方能持续存活;戏曲要适应,方能被接受;戏曲要转移,方能顺适形势;戏曲要开放,方能融合发展。它们构成一个不断丰富和完善的现代生态逻辑,即戏曲生成、生长和成熟的若干要素在现代社会重新对位,在民族思维定式和审美心理取向的规制下,寻找戏曲传承发展的科学路径。它们是“戏外的方法”,不是继承或创新的策略取向。当然,这里只是引出一个话题,论述是很有限的,只希望能够对戏曲传承有所启发。

(作者单位:中国艺术报社)

从戏曲的“表情”谈起

——兼谈现当代戏曲评论话语构建

罗 丽

摘要:戏曲学建立之初确实受到西方学术思想的启发,难免受到西方戏剧理论的影响。一个世纪以来,戏曲研究所取得的巨大成果,是众多学者们以西方艺术史观为基点,通过重新的梳理整合而成的戏曲理论体系,它难以脱离西方戏剧理论背景。张庚建立的中国戏曲研究体系,实际上是现代戏剧理论家在中国古典戏曲理论资源的基础上,借鉴西方现代戏剧理论,总结现代戏曲实践经验而创建的。其中最值得注意的是,现在时下指导戏曲理论研究和评论的,是现当代戏曲理论,不能直接等同于古典戏曲理论,而是以现代的表达方式、结合百年戏曲实践经验的理论总结、吸收借鉴外国戏剧理论建立起来的经历过现代转换的戏曲理论。

客观地说,把戏曲作为一门独立的现代学科进行研究始于王国维。在这门学科建立之初确实受到西方学术思想的启发,难免受到西方戏剧理论的影响。一个世纪以来,戏曲研究所取得的巨大成果,是众多学者们以西方艺术史观为基点,通过重新的梳理

整合而成的戏曲理论体系。就戏曲这一学科的建立和发展历程而言,确实难以脱离西方戏剧理论背景。近年,在对传统戏曲进行研究评论时,常常会产生以西方戏剧理论评判中国古典戏曲的错位,因此,谈及古典戏曲审美形态时,如何真正回到中国古典戏曲理论中进行有效的论证成为了焦点。

一、从戏曲的“表情”谈起

六年前,邹元江先生的《梅兰芳的“表情”与“京剧精神”》一文从梅兰芳重视“表情”切入,认为梅在不同历史时期对“京剧精神”(推及戏曲美学精神)的表述,不是对其表演艺术经验的完整总结,而是受他人影响替他人表述,而梅兰芳并不真正理解京剧的美学精神。邹元江先生以此得出“‘以梅兰芳为代表的京剧精神’实际上是一个特定历史时代戏曲美学思想泛西方化、泛斯坦尼化的产物”^①这样的结论。

(一) 何谓“表情”?

邹先生认为,促使梅兰芳对“表情”重视的,是一群留学归来的知识分子。“齐如山的充满西方戏剧思维的百十来封信件,冯幼伟对《宇宙锋》充满西方戏剧思维的‘称道’”,这一切“非但没有让梅兰芳意识到建立在西方戏剧摹仿意义上的‘表情’说与中国戏曲艺术的表演观相抵牾,反而更强化了梅兰芳对‘表情’的理解”。^②

何谓“表情”?笔者认为是指戏曲演员在进行角色创造时的内

^① 邹元江:《梅兰芳的“表情”与“京剧精神”》,《文艺研究》(北京)2009年第二期,第105页。

^② 邹元江:《梅兰芳的“表情”与“京剧精神”》,《文艺研究》(北京)2009年第二期,第99页。

心体验。那么,梅兰芳的表演该不该有“表情”?如果可以,那他是否应该重视这种体验呢?然而,是不是重视了“表情”,以“设身处地”的方法进行角色创造便是受西方戏剧观的影响,便是斯坦尼的体验论呢?事实上,在古典戏曲理论中,有大量关于戏曲演员应该重视角色创造时的舞台体验的论述。明清两代的戏曲理论家李渔、潘之恒、黄幡绰在各自论述表演时,均一再强调了内心体验的重要性。

清代戏曲理论家李渔在《闲情偶记》的“演习部”中,有多段关于对演员进行表演训练的论述:“场上之态,不得不由勉强,虽由勉强,却又类乎自然。此演习之功不可少也。”也就是说,演员的表演是以非自然的状态对生活形态的模仿,并以此达到表演的自然,这样一来,便需要演员不断地演练,这既是技术化的体现,同时也需要情感体验。

明代潘之恒的《鸾啸小品》则从“度、思、步、呼、叹”等五个方面谈论演员表演的内部和外部技巧。其中,“度”与“思”讲的是表演艺术内在的心理技术,“步”“呼”“叹”三者是对戏曲演员“念、做”外部技巧的要求。这里的“思”指向表演艺术演员创造脚色的心理依据,“西施之捧心也,思也,非病也。仙度得之,字字皆出于思。虽有善病者,亦莫能仿佛其捧心之妍。嗟乎!西施之颦于里也,里人颦乎哉!”在潘之恒看来,戏曲演员就应该重视角色创造时的舞台体验,演员的一切表演动作都应是内心的流露。

清代黄幡绰的《梨园原》作为中国古典戏曲理论史上唯一的一部表演艺术理论专著,对戏曲表演艺术的心理技术——体验和形态技术——四功五法均有深入的论述。他主张“凡男女角色,既妆何等人,即何等人自居,喜怒哀乐,离合悲欢,皆须出于己衷。”认为唯有如此,方能“使看者动情”,产生艺术感染力。戏曲艺术就是通过唱、做、念、打等艺术手段,创造出真实感人的艺术形象。为

了使表演艺术达到“真如真实在望”的境界,要求演员对其所扮演的角色的内心世界有深切的感情体验。黄幡绰认为,首先必须通过对所扮演人物的内心世界的把握,演员才能进一步获得展现人物外部动作的可能。否则,缺乏对角色内心世界的深刻了解,必然难以产生真实的感情体验,那么舞台上的表演何以达到真实感人的效果呢?

不难从以上李渔、潘之恒、黄幡绰等人的论述中看到,戏曲表演艺术不可能脱离一切表演艺术所共有的基本规律——体验。在中国戏曲这里,体验和技术是不矛盾的。一方面既重视演员技艺的外在表现,注意表演艺术的形态美,另一方面也重视演员对角色的内心体验,要求演员通过真切的声态、情态、动态表现出来。故此,从笔者看来,梅兰芳对“表情”的重视,并非如邹先生所言,单纯是受到别人的影响。戏曲中本来便有重视“表情”、重视体验的传统。梅兰芳固然并非戏曲美学家,但作为一位出色的表演艺术家,其对戏曲美学的体悟实在不应受到全盘否认。正因为有着对传统戏曲美学的深刻体会,梅兰芳才感受到传统戏《宇宙锋》在“表情”上的不完善,才引起他一次次琢磨这出戏的兴致。

大量古典戏曲论著可以证实,早在梅兰芳及众多留洋归来的知识分子在接触西方戏剧以前,戏曲的表演便把演员塑造角色时内心体验放在相当重要的位置上。对于“表情”的重要性,《梨园原》中也特别强调到:“凡演之戏,面目须分出喜、怒、哀、乐等状;而面目一板,则一切情状俱难发挥”。这样一来,黄幡绰实际上已经把面目的“表情”看作是演员表现一切情状的关键所在。于是,戏曲又怎么能少了“表情”与体验呢?如此一来,邹先生对梅兰芳“重‘表情’是受西方戏剧观念影响”的叙述便难以成立了。

（二）“表情”与技巧

重视“表情”，并不意味着戏曲表演艺术便不需要技巧。正如梅兰芳所说：“对于舞台上的艺术，一向是采取平衡发展的方式，不主张强调出某一部分的特点来的”。^①邹先生文章中引用钱穆先生的话以求证“京剧精神”在于“能纯粹运用艺术技巧来表现人生……一切如唱工、身段、脸谱、台步，无不超脱凌空，不落现实”。^②事实上，戏曲表演重视对技巧的运用这一点，梅兰芳及多位戏曲理论家从来没有否认过。上文提及的李渔、潘之恒、黄幡绰等戏曲理论家均一直在强调戏曲表演是外在技术与内在体验的结合，而并非只是“纯粹”的技巧运用。

黄幡绰在《梨园原》中，一方面强调心理技术的重要性，要求演员体验角色的感情“皆须出于己衷”，而“使看者触目动情”；另一方面也对演员在外部形体的表现技艺上，要准确地摹拟角色，做到“传神形似”，“宛若古人一样”。潘之恒在《鸾啸小品》中论述：“故能痴者而后能情，能情者而后能写其情。”“能写其情”意味着演员需要懂得唤起自己感情的那种规律。“能痴”、“能情”是先决条件，“能写”则需要通晓舞台艺术的创作规律和演员技巧。

“舞台艺术，是直接靠演员的形体、思想、情感来创造的”。“演员除去他是一个艺术家之外，同时又是角色创造的手段和材料。这里当演员的就必须具有两门本领，一门是具体体验生活的本领，一门是具体表达生活的本领。前者要从生活出发，后者要从技

① 梅兰芳：《舞台生活四十年》，《梅兰芳全集》壹，河北教育出版社2001，第161页。

② 邹元江：〈梅兰芳的“表情”与“京剧精神”〉，《文艺研究》（北京）2009年第二期，第98页。

术入手”。^①斯坦尼演剧体系是典型的写实型演剧体系,演员创造人物时的思维特征是“体验”性思维。斯坦尼强调的是演员和角色完全一样,去体验人物的思想、行为和动作,并一一通过手段体现出来。在创造角色时,演员内部的体验在前,外部的体现在后,更强调体验的“真”。体验是心理的,体现是形体的。演员在表演时便与角色合二为一,“忘我”地达到心理和形体、内部和外部的交融。

中国戏曲的表演体系和斯坦尼演剧体系相比,确有不同。既要“设身处地”,要求演员化为剧中人,按照角色的身份、性格等去进行内心体验;也要“手为势,镜为影”地进行“对镜自观”的身段设计,要求演员按照戏曲表演程式赋予自身形式化的表现形态。最后,戏曲演员要在演出时达到“有我与无我”、“入乎其内”与“出乎其外”的结合,内外两者同样重要。阿甲在谈到戏曲表演时,也曾这样论述:“体验和表现各以其复杂的形式交织在一起,依表演的需要而出现复杂的转化。有的戏体验多一点,有的戏表现多一点。”^②

戏曲演员从来就都清醒地意识到:他是在扮演角色,这是一种艺术创作,并非与现实中的情感等同,这便是所谓的“跳进跳出”。潘之恒以“具情痴而为幻、为荡,若莫知其所以然者”论述戏曲表演。其中,这里的“若”字,便道出了戏曲演员在舞台上那种“真中有假”、“假中有真”、“真真假假”的内心创造状态。

就表现的外部手段而言,戏曲演员既通过展示角色在特定情境中的心理内涵以获得戏剧性,又在舞蹈化的表演动作中展现韵律和抽象意味。“通过特殊的表演手段,让这些日常生活中最为常

① 阿甲:《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实》,李春熹选编《阿甲戏剧论集》,中国戏剧出版社,2005,第150页。

② 阿甲:《论中国戏曲导演》,《戏曲表演规律再探》,中国戏剧出版社,1990年,第61页。

见的动作也具有‘戏感’,也能够让观众感到是在‘看戏’,演员就不能仅仅局限于摹仿日常生活中喂鸡和做针线的行为方式,他必须在这种摹仿的基础上超越摹仿,体现出表演性,并且还需要通过这种具有特定表演性的超越,刻意表现出国剧表演与日常生活中的动作之间的不同。”^①

中西戏剧演剧体系之间存在差异,并不代表两者完全对立。正如前文所述,戏曲表演艺术亦需要体验,而西方戏剧也并非只有斯坦尼体系一种。更何况,上溯古希腊戏剧,下启布莱希特,西方戏剧的表演体系也是多种多样的,此处只是以斯坦尼演剧体系一派作为代表。再者,斯坦尼演剧体系也并非单单只依靠演员的内心体验,而毫不需要外在的表现技术。事实上,中西方演剧体系均需要内在体验和外在表现,只是在程度和表现状态上存在差异。

诚然,邹先生文章的一些观点还是值得深思的。诚如,“梅兰芳无疑是一个杰出的表演艺术家,但这并不能保证他就是一个成熟的戏曲美学理论家。”在梅兰芳这位杰出表演艺术家的演出中,确实比较集中地体现了中国戏曲体系的许多特点。梅兰芳甚至不愧为中国戏曲表演美学的集大成者,但这并不代表梅兰芳本人的论述便是对中国戏曲表演美学的总结。故在“征引梅兰芳的言谈来论证‘京剧精神’时”^②确实应该有所鉴别。但是,在邹先生不断指出梅兰芳及众多留洋知识分子是使用西方理论话语去解释古典戏曲的理论问题、甚至以此建立戏曲理论体系之时,邹先生自己实际也正使用着这样一套泛西方化的理论话语,甚至没有回到古典戏曲理论去解释中国古典戏曲的表演美学。

① 傅谨:《中国戏剧艺术论》,山西教育出版社,2000年,第197页。

② 邹元江:《梅兰芳的“表情”与“京剧精神”》,《文艺研究》(北京)2009年第二期,第96页。

中国戏曲如何走向未来

054

然而,不得不警惕的现实是:古典戏曲和现当代戏曲虽一脉相承却又绝不完全一致,在戏剧观念和审美形态等诸多方面均已不同。这不由得追问,古典戏曲和现代戏曲特质是否一致?如果两者并不一致,那么现代戏曲研究评论的理论话语体系到底是怎样的?是以古典戏曲理论自成一派的,还是在古典戏曲理论基础上与借鉴西方戏剧理论而成的呢?这就涉及到现当代戏曲评论话语构建的问题。

二、现当代戏曲评论话语构建

(一) 现代戏曲理论体系的构建

毋庸置疑,中国现当代戏曲理论是在西方戏剧理论的碰撞和交融中形成的,而王国维便是承前启后、创立现代学科意义上戏曲学的重要人物。从古代戏曲理论到现代戏曲理论,他运用考证方法完成的戏曲史学开山之作《宋元戏曲史》,并以“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”对戏曲形态作出简练而准确的概括。在理论话语的运用上,王国维明显感觉到古典戏曲理论的文言表达已经与现时代提倡的白话文脱离,需要引进“新学语”,创造用现代语言表述的理论。他说:“我国夙无之学,言语之不足岂待论哉!……言语者,思想之代表也,故新思想之输入,即新言语输入之意味也。”^①

而囿于政治形态的影响和禁锢,很长一段时间以来,用马克思主义观点和方法含混不加区分地对待传统的古典戏曲或现当代戏曲剧目,或一切照搬西方文艺理论和斯坦尼斯拉夫斯基体系的评价标准观照戏曲,都是评论界值得反思和厘清的。就中国戏

^① 王国维:《论新学语之输入》,《王国维文集》第三卷,中国文史出版社1997年版,第41页。

曲而言,自身的评价话语体系既微弱又稀薄,对戏曲审美形态或古典戏曲理论也缺少系统的梳理总结,直到张庚借鉴外国戏剧理论建立起现代戏曲理论框架,确立在戏曲资料——戏曲志书集成——戏曲史——戏曲理论——戏曲批评这样五个层面上,才使得戏曲基础理论的总体推进和戏曲学科在学术本质意义上的突破,其完成标志着彻底结束了远自宋代、近自王国维以来中国戏曲研究分散,缺乏整体理论架构,缺少系统的评论话语的状态。

张庚建立的中国戏曲研究体系,是现代戏剧理论家在中国古典戏曲理论资源的基础上,借鉴西方现代戏剧理论,总结现代戏曲实践经验而创建的。其中最值得注意的是,时下指导戏曲理论研究和评论的是现当代戏曲理论,不能直接等同于古典戏曲理论,而是以现代的表达方式、结合戏曲实践经验的理论总结、吸收借鉴外国戏剧理论建立起来的经历过现代转换的戏曲理论。

王骥德的《曲律》和李渔的《闲情偶寄》,是中国古典戏曲的集大成者。王骥德把戏曲看成是歌唱的诗,并有严格的规范的理论基础上所建立的“曲学”框架。李渔不只把戏曲看成可唱之诗,更把它看成在舞台上演出之戏,建立起了“剧学”的理论框架。中国古典戏曲理论有自己的理论话语,如“本色”“当行”“化工”“意境”“传奇”“机趣”“雅俗”,以及谈及创作时的“立主脑、减头绪、脱窠臼、密针线”,评价作品分“神、妙、能、具”各品等。这些古典戏曲的用语在今天依旧有生命力,但仍需要进行表达上的现代转换才能真正用于现代的戏曲评论。

五四运动时期,对西方戏剧理论的译介和研究,使得“主题”“情节”“戏剧性”“动作性”“冲突”“高潮”“悲剧”“喜剧”“潜台词”“人民性”“现实主义”“典型环境”“典型性格”等外来词语进入到现代戏曲理论和评论话语中来,丰富了中国古典。但必须清晰地意识到这些新的表述方式背后,存在着戏剧观念及审美差异上

内涵和外延的差异,不能以西方戏剧的话语生搬硬套到戏曲评论中。

除继承古典戏曲理论精华及借鉴外国戏剧理论之外,立足于戏曲在现代转型中的实践并及时进行经验总结,才能推动现代戏曲理论以及评论话语的完善。1949年以后,中国戏曲的创作实践发展得很快,提出“百花齐放、推陈出新”的方针,并在整理改编传统戏、新编历史戏和现代戏创作上都有新的开拓,随着进入剧场演出后戏曲舞台技术条件和演出方式的变化,也必然带来现代戏曲在审美原则上的变化。来自于戏曲演出实践的巨大变化,单单凭借古典理论和外国理论是无法应对现代戏曲的理论发展和评论需求的,张庚的“剧诗说”等一批新的现代戏曲理论,正是在新的戏曲艺术实践中总结而来。

(二) 现当代戏曲评论话语的构建

张庚认为:“在文艺里最重要的表现形式是评论,如果一个人能把评论写好,写出的评论被创作艺术的人承认,那你就是把艺术理论真正搞通了……评论应当是最高级的。”^①然而,当前进行现当代戏曲评论时,用何种话语、以何种基调进行评论,仍是值得重视的问题。

针对时下不少评论者仍然以单一的现实主义戏剧观念来进行戏曲批评等问题,在进行现当代戏曲评论时,更应该彰显古典戏曲美学精神,挖掘古典戏曲理论的生命力,结合新的戏曲实践来阐发古典戏曲理论。评论者应该清晰地认识到:古典戏曲理论是现当代戏曲理论运用和发展的立足点,古典戏曲理论在现当代

^① 张庚:《关于艺术研究的体系》,《张庚文录》(第五卷),湖南文艺出版社2003年版,第339-340页。

的艺术实践中仍然具有价值。反过来,对于西方戏剧理论的研究也需要注意,西方戏剧理论风格流派众多,需要关注外国戏剧的最新发展,对新的趋势和探索,应敏感而宽容,不要只抱着“现实主义”和“斯坦尼演剧体系”不放。

对于现当代戏曲评论的话语,应努力激活古典戏曲理论中具有传统审美意蕴的用词,例如“机趣”“神、妙、能、具”等。而对于古典戏曲理论与西方戏剧理论中共有的用词,也应仔细分析体会其中不同,乃至微妙的差异。以“情节”为例。古典戏曲理论中,“情节”多指剧情节奏。明末冯梦龙在《墨憨斋定本传奇》的总评及眉批中,常常提到“情节”,用以指情感运动的节奏,实际上亦即是指剧情的发展节奏,因为情感运动本身就是剧情发展的动因。冯梦龙主张情节要紧密,“情节关锁,紧密无痕”(《洒雪堂》总评);但情节又不可太直,“传奇情节恶其直遂”(《永团圆》眉批);情节要有头绪呼应,“末折草草一面,殊欠情节,得此折预先领出头绪,末折不费词说矣”(《永团圆》眉批);情节关键处不可草草,“情节大关系处,必不可少”(《酒家佣》眉批);“《看录》是极妙情节,胸中应有许多宛转,自非一曲可草草而尽”(《永团圆》眉批)。^①

而在西方经典戏剧理论中,亚里士多德则认为“情节”是“第一要素,并且可以说是悲剧的灵魂”。他在《诗学》里提出的定义,一向是大部分对情节讨论的基础。亚里士多德称情节是“对一种活动的模仿”,也是“对事件的安排”。被模仿的活动应该是“一个整体”,就是说,它应有开端、中间和结局。所谓开端,指它本身不因因果必然性由任何事物引起,而是在它之后某些事物自然出现或发生;所谓中间,指它接着某种事物出现,然后另外的事物又接

^① 齐森华、陈多、叶长海主编,《中国曲学大辞典》,杭州:浙江教育出版社1997年版,第898页。

着它发生;而结局则指它接着另外的事物出现,不论是因为必然性还是作为一种规则,但它之后再无事情发生。亚里士多德指出,情节应有“统一性”,它应该模仿一个完整的活动,各部分在结构上融洽一致,如果去掉或替代其中某一部分,整体就会脱节和破坏。他不喜欢插曲式的情节,因为在这样的情节里,行为互相接替而无可能或必然的前后顺序或前后关联。对亚里士多德来说,因果关系是情节的一个基本特征。他认为,作家“应该首先勾划出(情节的)整个轮廓,然后补充插曲并扩展细节”。^①通过以上比较可以得知,词语的内涵和外延是与戏剧观念相联系的。因此,评论现当代戏曲作品就不应笼统地用西方的词语来评判,当然也不应生硬地排斥外来词语。

张庚在谈及《牡丹亭》的文学成就时曾说:“现在的文坛不是兴意识流吗?大家认为这是洋人的发明创造。觉得中国人写的东西,没有心理技术。其实,《牡丹亭》里就有心理技术,而且很高明。‘游园惊梦’的手法是什么?就是意识流嘛!杜丽娘对爱情的热望,对美好年华逝去的眷恋,因虚度青春的悲愁,由精神压抑而产生的苦闷……总之,能够说出来的感慨,不能说出来的情思,从热望追求,到咏叹憧憬,再到失落绝望,都很有层次地表达出来了。用斯坦尼斯拉夫斯基的话来说,就叫作三个单元一条贯穿线。”^②实际上,这位现代戏曲理论体系的建构者在进行戏曲评论时,便力图打通古典戏曲理论和西方戏剧理论的壁垒,寻求话语表达上的现代转换,以及评价用语的贯通。

张庚所进行的转换和贯通,仍然是以古典戏曲的理论及实践

① 乐黛云、叶朗、倪培耕主编,《世界诗学大辞典》,沈阳:春风文艺出版社,1993,第393页。

② 章诒和:《人生不朽是文章——戏剧家张庚之底色》,共识网:http://www.21ccom.net/articles/rwcq/article_2013070587033.html。

为根基的,并强调理论一定要付之于实践。章诒和回忆张庚曾语重心长地对她说过:“西方人由于长于理性分析和逻辑思维,所以很快能弄出一套理论来。你再看看它的实践,可能只有几出戏。而中国就恰恰相反,戏曲有近千年的历史,有庞大的剧种群,有数以万计的剧目,但理论总结很贫弱,且多是文人评点,散见之于序、跋。所以,我们的戏曲研究不是单独去搞一套理论,而是要把悠长又丰厚的实践提升到理论的高度。”^①

诚如以上所论述,戏曲评论话语的构建建立在古典戏曲理论与西方戏剧理论的碰撞与交融中,同时也是在现当代戏曲艺术实践的过程中同步发展和总结的,现在远远不可能盖棺定论,而应该是共同迈进。正如张庚所说:“好的评论可以鼓励创作者前进,好的评论也可以为一代剧场中的观众发现一位作家、演员、导演和其他的艺术家,从而开创个个时代的剧场风气……只有观众的愿望与要求才是真正左右一个时代戏剧面貌的力量。”^②而引领现当代戏曲前行的,绝不仅仅是戏曲艺术家和戏曲理论家,还有广大的戏曲观众。

① 同上章诒和:《人生不朽是文章——戏剧家张庚之底色》,共识网:http://www.21ccom.net/articles/rwcq/article_2013070587033.html.

② 张庚:《关于戏剧评论》,《张庚文录》(第四卷),湖南文艺出版社2003年版,第133-134页。

传神写意:中国戏曲的多元化发展路径

郑永为

中国戏曲以“虚拟性、节奏性、程式化”^①为美学特征,它以鞭代马,以桨代船,通过对源自生活的动作之模拟、凝练、提纯,用舞蹈化的程式化语言去表现生活。几百个剧种,几百年的演化,它“意主形从”^②,通过歌唱、伴奏、诗文、念白、舞蹈、武打以及充满装饰美感的人物造型,形成了一个多彩而丰富的写意性演剧体系。它沉淀着中国的艺术精神,凸显了中华民族的审美取向,不仅是中国艺术的集大成者,更是承载民族文化的重要载体。伴随经济全球化背景下文化的多元化,以及科学技术与文化艺术的深度融合,新的艺术理念、新的艺术载体、新的艺术形态的日新月异,戏曲如何参与当代社会的发展,不仅关乎戏曲自身的生存空间,也关乎中华传统美学精神的弘扬与传承这一重要命题。

中国戏曲,靠着戏曲人一代代的薪火相传、口传心授,各个时

① 焦菊隐:《中国戏曲艺术特征的探寻》,载《焦菊隐文集》(第四卷),文化艺术出版社1988年版,第267页。张庚,郭汉城:《中国戏曲通论》,上海文艺出版社1989年版,第147页。

② 陈多:《戏曲美学》,四川人民出版社2001年版,第87页。

代、各个地域的文化瑰宝争奇斗艳。它不仅是一部活的东方艺术发展史,也是一个彰显中华美学精神的博物馆。

一、古典戏曲不可忽略传承中华美学精神的宏远目标

京剧、昆曲等高度成熟且趋于完美的剧种是戏曲博物馆中的古典主义。它以诗为魂,歌为骨,追求写意传神的唯美品格,以象征性的、符号性的语言和“无声不歌,无动不舞”的艺术语言,营造了空灵典雅的东方意境。它们集中承载着中国戏曲的美学元素、审美法则、形式特征,是中华美学精神的物化和中国戏曲美学的标本。

京昆是经典,京昆是精华,它们之于中国戏曲的重要性,不仅在于自身的发展完善,更重要的是传承中国戏曲美学的基因。中国最古老的剧种——昆曲,有“百戏之祖”、“百戏之师”的美誉,晋剧、蒲剧、上党戏、湘剧、川剧、赣剧、桂剧、越剧、闽剧、邕剧和广东粤剧、闽剧、婺剧、滇剧等许多地方剧种都受到过昆剧的艺术滋养。“国粹”京剧,它体系严谨而庞大,流派众多,唱腔丰富,行当齐全,影响广泛。而许多形成较晚的地方剧种,在其走向成熟的进程中,剧中的行当、扮相甚至是念白,都大量借用了京剧的演剧体系。这一点,在评剧、吉剧等北方剧种的古装戏中表现得尤为明显。

昆曲产生于14世纪中叶的元朝末期,距今已有六百多年;京剧于一百多年前已经成熟,并在20世纪30年代达到了鼎盛时期。它们是古典的,却不仅仅是民俗,并且,从练功到表现,京昆都形成了严谨而庞大的演剧体系。这种体系由萌芽至成熟均处于农耕时代,与当代信息社会的生活节奏有着巨大的差异,期间亦经历了社会和文化的断裂,这成为了京昆走向当代难以逾越的鸿沟。局部的创新与原有的演剧体系难免发生冲突,创造一个当代化的演剧体系无异于推倒重来。正如一位名角在回答为何不拍现

代戏时所言：“我们小时练功都是高底靴，现代戏都穿草鞋了，演现代戏我们的功夫用不上”。

高度成熟并趋于凝固的古典戏曲，在面向当代的艺术创作中，往往落入“写实化”和“混搭化”两个思维误区。当代，戏曲由以戏台、厅堂为载体的广场艺术成为剧场艺术，从镜框式舞台到导演中心制，中国戏曲的创作体系已经发生了根本性的变化。在这个转化的过程中，形成了以现实主义表演体系为依托，点缀着传统戏曲符号的艺术倾向，并凸显为“话剧加唱”。尤其在现代戏的排演中，虚拟化表演不见了，取而代之的是生活化；写意精神消失了，取而代之的是写实技法；符号化的服装脸谱无法用，呈现的是个性化的原型。装饰性的唯美视觉变成了灰暗的现实场景，中国戏曲的本体特征无从寻觅。这一现象其后更深层的社会背景在于戏曲所承担的文化使命发生了变化，其审美价值日益被社会价值所替代，承载了过于繁重的社会文化职能。为了更好地反映现实生活，不由自主地接受了现实主义的叙事体系。戏曲的“写实化”倾向从根本上偏离了中华文化的审美逻辑，非但不能帮助古典戏曲突破当代化这一瓶颈，反而全方位降低了古典戏曲的审美质量。因此，古典戏曲应该坚守写意戏剧精神，重新梳理艺术与生活、艺术与社会的关系，要把戏曲承载中华美学精神的使命作为宏远目标，不拘泥于表现现实生活琐碎而具体的表象，更不应该为了再现生活而异化为写实戏剧的附庸品。戏曲的创作，源于对生活的模拟，但绝不是以写实语言对生活的再现，而是要在似与不似之间，经过高浓度的提炼与升华，形成富于民族气质和东方神韵的形式本体。“中国戏曲是以‘虚拟’为美学基础的写意戏剧体系。其创作方法是借生活物象以表达主观情思和意态，这种“虚拟”是主观对客观抽象认识的结果。它超出喜怒哀乐的具体感情而表现客观物象的内涵精神。因此它就要对客观的生活形态进行

变形、虚拟、夸张、美化、装饰,摆脱其真实性、固定性的束缚与限制。经过一番提炼、升华之后,它就绝不再拘泥于客观真实性的度量标准,更多的是表现一种节奏和精神的审美向度。”^①

高度成熟的古典戏曲很难与其他艺术融合,掺入任何异质的艺术元素都会显得生硬而琐碎。但在一个以“混搭”为时尚的时代,这种生硬与设计感相映成趣,却容易被当代观众接受。如台湾的当代传奇剧场直接把摇滚和京剧这两个颇具反差的概念同置一台,以叛逆者的姿态推出了传奇剧场摇滚京剧《荡寇志》。当代剧场(theatre)的概念来自于西方,他的创作是基于京剧这一概念的戏剧创意。^②舞台上,该剧整体的格调虽然依稀有京剧的装饰性美感,但更为浓厚的却是Cosplay的韵味,雪地靴、高跟鞋替代了高底靴,T台秀、毛袜、丝袜等时装化的服装演绎着当代化的京剧神髓,兔女郎,团体操,蹦床这些当代文化的符号也掺入其中。其主体叙事还是以京剧为经脉,但重金属的配器把舞台鼓噪得特别喧闹。当代传奇剧场的自我定位是当代戏剧团队,并没有将自己定位为“京剧团”。吴兴国先生更是坦承:“这不是京剧”。

如果戏曲创作是做菜,“混搭化”就是生冷的拼盘;如果戏曲创作是作画,“混搭化”则是拼贴的设计。这些颇具设计感的“混搭”舞台“秀”,虽然在青年观众群中渗入了京剧的元素,但其与戏曲的发展并无更深刻的关联。继《李尔王》之后,海派跨文化京剧《情殇钟楼》(上海京剧院)在多元文化和艺术元素的融合上无疑显得更内在。该剧融入了大量舞蹈语汇,塑造了一个热情似火的艾斯米拉达,也呈现了一个真实可信的卡西莫多。尤其是其不对称的勾脸更是令人印象深刻,这符合人物的性格和生理特征,继

① 关勇《论中国戏曲语言的诗意审美特征》《电影评介》,2010年7月5日。

② 晓溪:《语境的困境》《上海戏剧》杂志,2014年12期。

承了京剧的审美格调,亦是一种全新的创造。

二、新古典戏曲是传统与时代的交结点

创作与继承相辅相成,但却并非均衡地分布于各个层面。创造是编导的课题,继承是演员的功课,也是非物质文化遗产传承的需要。戏曲是“角”的艺术,无论怎么创新,“四功五法”、“手眼身法步”都是表演的基本功,就像现实主义戏剧或表现主义戏剧,对演员的要求并无本质区别。戏曲的大部分基本功是通用的,好“角”也常常有跨剧种的表演,比如秦腔演员演陇剧,京剧演员演桂剧等。但是对于编导而言,没有创造也就失去了存在的价值。戏剧样式可以凝固于那趋于完美的一瞬间,但戏剧却是活人演给活人看的,在艺术创作领域,古典戏曲依然是艺术创作的一部分,因而,新古典戏曲成为了创新与继承之间平衡的折中选择。

新古典戏曲是在古典戏曲的美学规范和题材约束下,通过文本更新和主题开掘,并运用当代的技术手段,对传统文化精神内涵的重新诠释,它仿古却不复古,具有端庄、雅致、时尚的审美特征。其在社会学领域反映为“都市化”,在艺术风格上凸显的则是“时尚化”。“时尚化”是表层的“当代化”,但其不动传统的形式与程式,不深度伤及古典戏曲本体,即亲近当代观众的审美,又不失传统艺术的精致典雅。新古典戏曲在一度创作中强调发掘古典题材的现实意义,并力争在情感上与当代观众产生共鸣。在二度创作中,其提倡借助当代科技赋戏曲以当代审美。其相当多的题材是反复挖掘的历史瞬间,众多的艺术形象也是屡经打磨。汉代才女蔡文姬、一代奸雄曹操、大秦将军王翦、西楚霸王项羽、汉刘邦、汉苏武、苏秦、秦香莲等,这一个个家喻户晓、耳熟能详的历史人物把戏曲舞台妆点成一个展示民族精神的画廊。

新古典戏曲注重堆积情感,发掘深藏的爱恨情仇,力争与当代都市观众达成深度的情感沟通。《建安轶事》(湖北省京剧院)以人物内心情感为线索,去表现和折射大的社会背景和时代景观。它独辟蹊径地截取了蔡文姬回到中原后与董祀的婚姻生活和续写《后汉书》的曲折,感情饱满地展示了一代才女的内心世界和至纯至善的东方美学,并成功地发掘了富有张力的情感线索,使其与当代人达成广泛的沟通和深度的共鸣,因而,迸发出了强大的情感张力。在舞台呈现上,舞美、灯光、服装、头饰都有鲜明的新古典设计特征。新古典戏曲善于通过主题的开掘,使古老的题材与当代的价值观产生共振。《将军道》(沈阳京剧院)就是一部赋予历史以当代意义的成功之作,是一部聚焦先秦的铁血史诗。它没有将焦点调教于金戈铁马的战争本身,却淋漓尽致地展现了人性、人心、人情,可谓一部展示了慷慨伟烈将军之道的心理大戏,成功地揭示了“一统六国”的君主与纵横万里的将军之间内心的猜疑、牵制、要挟,并恪守君臣之道终于成就千秋伟业的心路历程,并引申出“君臣和谐,共成大业”的现实意义。新古典戏曲普遍体现出了强烈的精品意识,尤其在二度创作中更是精雕细琢,舞台呈现精美、细腻,“声、光、电”追求完美均衡,给人们留下了一幕幕精彩绝伦的辉煌记忆。古老如《赵锦棠》通过对50多年前《朱痕记》的挖掘、整理和再造,以对传统的弘扬和时尚化的审美格调,创造了焕然一新的舞台效果,给人以全新的审美愉悦。

中国戏曲当代化的标志应该是生发于传统美学精神的当代化实践,不仅是技术的进步,也不仅是内容的更新,而应该是形式本体的再生和当代演剧体系的完善。新古典戏曲是中国戏曲当代化的有效途径,但不可忽略的是其成功的表现领域依然局限于古典题材,确切说是当代人面向当代观众,用古典手法对古典题材的重新解读。古典主义首先是为王权服务,极少表现普通百姓的生

活,其次它有严格的理性思维,这在戏曲中表现为严格庞杂的规矩,另外其崇尚古风,以承载古典神髓为荣。无论古典还是新古典,从根本上与现实生活就是有隔阂的。因此,新古典主义戏曲虽然是古典与当代的平衡点,却并非是从理论到实践的系统性升级换代。

戏曲无论如何发展,剧种的声腔是其赖以生存的核心元素,是不能也无法系统性更改的本体基因。“移步换形不走神”,我理解其“神”是戏曲的美学精神,“步”应该是当代的主题内容和生活题材,“形”则是指舞台的技术手段与表现系统。新古典戏曲虚移步而不换形,另一些戏曲现代戏“移步”却换成了“写实”之“形”,显然走了神。舞台上对比尤为强烈的是,京剧古装戏雍容华贵,现代戏却灰暗原始,它们俨然是两个剧种。这让我们意识到古典艺术的局限性,就像安格尔那圆滑而柔弱的笔触,怎能描绘出米勒笔下那农村生活的质感?正因为“换形”是一个庞大的系统工程,梅兰芳先生的“移步不换形”在今天看来依然具有现实意义。

古典戏曲如何在“不走神”的前提下“换形”是能否“移步”的关键所在,“换形”不是一个形象、一台戏的更新,而是一个视觉表现体系的建立,否则,就只有借助于对生活景物的简单模仿与再现,而无法升华出象征性、符号化与装饰美的舞台意象。古典戏曲人物形象更多是装饰设计与装饰绘画的结晶,具有强烈的符号性和象征性,同时,戏曲的扮相与服装具有类型化的特征,各种行当的艺术人物所处的时代、身份、地位、性格都体现形象上,戏班中有“宁穿破衣,不穿错衣”的规矩。北京故宫藏有抄本《穿戴提纲》两大册,记录了上千出戏众多角色的详细穿戴,这说明当时形象的设计是一个相互关联的系统性工程,是与现实平行,浓缩了整个社会的艺术体系。戏曲的视觉表现系统是独立于演员之外的舞台表现手段,是中国绘画和古典设计的产物,它直观地彰显了戏曲的舞台美学。古典戏曲的整个视觉界面,是符号化的、装饰性

的、设计感的,或者说整体是绘画性的,演员所表露出的躯体比例极小,表演更为重要的是驾驭这些符号,决定他们运动的节奏、方向、幅度。从各种脸谱、头饰到蟒、靠、褶、帔、衣各类服装,构成了一个庞大而复杂的视觉体系。这个体系通过类型化使演员在一个领域精益求精,营造了华丽唯美的戏剧舞台,并且也标准化了演出流程,还大大降低了演出成本。

三、借鉴科学的认识方法,吸纳同质的歌舞语言

当下的戏曲舞台,新编历史剧比现代戏的艺术质量高出很多,但地方戏表现当代生活却显得比京昆更加自如。尤其是半生不熟的百年剧种,声腔成熟,行当齐全,流派丰富,其本身亦在成长之中,它们是戏曲艺术中的现代主义。例如:成长于“田间地头”,“评古论今”、“介入现实”的评剧,其善于表现普通人的现实生活。近代,评剧既吸收了现实主义戏剧对人物的理解,又坚持“歌舞演故事”的中国舞台精神,走出了一条深度切入当代生活的现代戏曲创作道路。

评剧现代戏不是装着新酒的古瓷瓶,而是生长在当代的鲜活艺术。它不是对古代程式的刻舟求剑,而是中国演剧精神的当代化探索,是以歌舞化、虚拟化、程式化为特征的诗意表达;它不是西风东渐的混搭杂糅,而是生发于传统美学精神,整合当代艺术在诗歌、音乐、舞蹈、绘画领域最新成果的轮回与再生。以沈阳评剧院的现代戏排演为例,从《风流寡妇》到《我那呼兰河》,都是以话剧导演为核心的,因此,从某种意义上说,其现代戏的道路就是导演中心制的结果。整体而言,评剧对其他艺术语言的兼容并蓄是一个由话剧到歌剧、舞剧的过程,是一个由借鉴写实语言到回归东方审美的历程。当下,查明哲、张曼君对符号语言、肢体语言、

歌舞语言的应用,使评剧的审美格调得到了全方位的提升,与中国戏曲舞台美学更加协调贯通。

《我那呼兰河》是评剧走向当代的标志性作品。导演查明哲首先从尊重评剧本体艺术特色入手,植入时尚且现代的审美意识,在局部融入了与民族文化内涵更为接近的歌剧、舞剧等表现形式,创造出了空灵却极具象征意味的舞台空间,拓展了评剧的戏剧张力,赋予了评剧华丽、大气、清新的时尚风采,提升了评剧的审美品格。冯玉萍通过对现实主义戏剧人物塑造的独特领悟,和对人物命运的独到的感悟,营造出浓化至极的人生意味和情感征服,充分显示了其表演艺术的深厚功力。她以超凡的表现力,用唱、念、做、舞等极具评剧特征的戏曲形式语言,把戏剧的蕴涵开掘的接近极致,把人物的情感历程演绎得酣畅淋漓。她在表演中以人物的内心、情感为依托,表现出敏感的理解力和超群的表现能力。她努力降低着自己的“重心”,渐渐和人物融为一体,在舞台上塑造出坚实可信又光彩照人的艺术形象,更通过她过硬迷人的演唱魅力和深厚撼人的表演功力,散发出极为强烈的艺术感染力。在《我那呼兰河》中,对现实主义戏剧人物的理解与评剧的表现手段融化在了一起,内蕴与欣赏的满足结合成具有征服力的视听冲击,每一句念白,每一段演唱,都恰到好处地体现了评剧的风格、人物的性格、故事的进程,深深地印在人们的心中。《我那呼兰河》的成功,重要的是把话剧对人物的理解和拿捏融在了评剧语言之中,呈现出来的表演依然是戏曲的语言,歌剧、舞剧的元素与评剧融合得更为自然。另外,音乐创作中,徐占海先生把歌剧的雄浑和戏曲的宛转结合得恰到好处,增加了音乐的厚度和冲击力。

戏曲是中华文化的载体,也是世界文化的瑰宝。它应该根植华夏,飘香世界,因此,与世界当代艺术语汇的交融是不可避免的,世界文化的相互交流借鉴也是不可阻挡的。当代,伴随从现实

主义走向表现主义的过度,西方艺术戏曲东方文化的神髓,越来越注重精神性。只有以中华美学精神为主干,师夷之长为我所用,借助当代最新科技成果,博采世界诗性语言,中国戏曲才能生长于世界艺术之林。但戏曲片面强调叙事能力,大量采用写实语言却是一个误区,它应该汲取的是歌剧、舞剧、音乐剧、肢体剧以及当代的表现艺术,这才是具有时代感并与其相容的元素。其实,我们吸纳世界的艺术精华,同时,我们的艺术精华也在融入世界。美国加州州立圣塔·芭芭拉州际大道芭蕾舞团日前来华演出,18个人的团队把整个舞台演绎得丰盈饱满,空灵的舞台、虚幻的灯光、唯美的布景,唯一的道具竟然是“一桌二椅”。

西方的艺术发端于亚里斯多德的“摹仿说”,建立在对事物科学的认知基础之上,似晶莹剔透的钻石,以再现生活为其早期艺术追求,具有“写实性”。东方的艺术,是客观事物在主观之上的映像,关注审美主体的内心感受,似朦胧多意的美玉,以表现主观感受为宗旨,具有“写意性”。评剧现代戏的发展,很大程度上在于吸收了现实主义的认识方法,又吸纳了当代的世界歌舞精华,但同时,在艺术表现上它也要坚持民族艺术的写意性。

依然是《我那呼兰河》,单纯就艺术效果而言,那条容纳8吨水的写实河流堪称一绝,但将其置于中华美学的大视角之下考量,就难免感觉其破坏了中国戏曲空灵、虚拟的审美属性。因此,现代派戏曲亦不可以忽略写意传神的东方美学精神。传神写意不是舞台的堆砌,它可以是一束光、一缕烟,一处空白,一段停顿。回归民族的艺术精神,首先要继承先辈的艺术观和方法论,尊重传统的艺术追求和审美取向,而不是照搬传统的形式技巧。张扬戏曲的美学精神,坚持歌舞化、虚拟化、程式化的形式特征。对生活的反映不能只求形似,而要得意忘形,在似与不似之间追求传神写意,要以超然的姿态追求完美的形式感。题材可以是当代化的,甚至是世

界化的,也可以是神话的、幻想的、陌生化的,但它要承载中华美学和东方文化,就一定要坚持审美格调和美学精神的写意传神。

四、轻装上阵,探索戏曲音乐剧的当代路径

博大精深的中国戏曲有300多个剧种,方言与民歌则形成了各不相同的声腔体系,这是各个剧种的突出特征。东北地貌以平原居多,由于历史的原因,方言、民歌、舞蹈资源相对匮乏,其地方戏剧种大多源于曲艺,且念白、演唱大都采用普通话,程式化不足,歌舞化盛行。例如只有50多年历史的新生地方戏吉林松原满族新城戏,20世纪60年代由满族曲艺形式“八角鼓”而来,声腔特点并不鲜明,代表流派尚未形成,但其队伍建制完整,满族文化底蕴丰盈,发展速度十分惊人。近年来,满族新城戏《铁血女真》(松原市满族新城戏传承保护中心)曾获文华大奖,演员亦荣获“梅花奖”,《洪皓》等剧目两次入围“国家舞台艺术精品工程”30强,并获得全国精神文明“五个一”工程奖。就其舞台风格而言,通过对民族服饰的发掘整理,形成了靓丽、明快、鲜艳、丰富的舞台格调。同时,该团以年轻演员居多,舞台上亦歌亦舞,也具有鲜明的戏曲音乐剧风格。它们在古老的中国戏曲版图是新的生命,不必背负传统的沉重包袱,应该探索戏曲音乐剧的全新道路。

“就所使用的艺术手段来说,中国传统戏曲与西洋的音乐剧最为接近,都是借助音乐、舞蹈来讲述剧情,而且都以音乐为剧目的灵魂”^①。音乐剧是20世纪出现的一门新兴的综合舞台艺术,集歌、舞、剧为一体,是以歌舞演故事的艺术形态。其通俗、现代,可塑性强,表演题材广泛,在世界范围有广泛的接受群体。同时,其

^① 戴平主编:《戏曲美学教程》上海书店出版社2011年版,第308页。

灵活多样的组合方式,也便于其现代化发展与社会化生存。作为同样以歌舞演故事的中国戏曲,对戏曲音乐剧的探索无论从管理模式上,艺术形式上,舞台样式上,都具有重要的现实意义。因此,有一种声音要求“把戏曲的花芽嫁接到音乐剧的砧木上,让中国戏曲吸收现代艺术的营养,接触时代艺术的果实。”^②

音乐剧与中国戏曲最大的区别在于灵活与僵硬、时尚与古老、通俗与典雅。中国戏曲的程式化造成了音乐唱腔的单一刻板,常常是“一曲多用”,且节奏缓慢。而音乐剧却充满了活力,它不拘一格、异常灵活,根据戏剧情境和人物个性,通过音乐创作和配器,创造了多元、丰富的音乐形象。因此,借助音乐剧的创作与表现体系,也是弘扬中国戏曲精神的一种当代化途径,完全可能形成蕴含中华美学基因的戏曲音乐剧样式。徐晓钟先生曾经指出:“借鉴现代音乐剧的艺术形态,强化戏曲艺术的时代感,使得现代生活、现代观众传统与戏曲接轨,使其具有鲜明的现代性,毋庸置疑是非常有意义的,但是,关键在于:必须要以戏曲形式为侧重,能够保证不损害其自身魅力的前提下,去借鉴相关样式的优点,用来发展和丰富戏曲艺术,其目的是追求并创作出‘具有非常浓厚的民族风格、民族气派、民族情感特点的音乐剧’、‘具备典型现代艺术特点的音乐剧’。”^③由此可见,戏曲音乐剧是戏曲当代化的一个方向,也是其走向世界的一种可能。但是,对于一些相对成熟的剧种而言,涉足戏曲音乐剧领域面临着两难选择,难以回避扬弃与吸纳的徘徊与犹豫,但对于自身程式尚未形成的新生剧种,戏曲音乐剧却不失为扬长避短的明智选择。因此,新生剧种与

① 白欢龙:《为戏曲现代戏注入现代基因》《戏剧文学》2005年第10期。

② 廖向红:《音乐剧创作论》中国戏曲出版社2006年版,第141页。

其舍近求远,经过漫长的历史沉淀,逐渐走向成熟,莫不如勇立潮头,做戏曲音乐剧的探索者。

戏曲音乐剧对于中国戏曲的借鉴意义主要体现在三个方面。其一,作为一种全新的音乐和舞蹈创作,极大丰富中国戏曲的表现方式。更大限度地吸纳世界范围内的同质艺术元素,有助于弘扬中华美学精神。其二,作为20世纪出现的一门新兴的综合舞台艺术,音乐剧广泛地采用了高科技舞美技术,不断追求视觉效果和听觉效果的完美结合。戏曲音乐剧有助于中国戏曲当代演剧体系的转型与建立。其三,音乐剧在百年的发展进程中,形成了成功的组织方式和市场运作手段。如:制作人制度、资金运作、征集剧本、招聘演员等。戏曲音乐剧的探索,有助于中国戏曲体制与机制的现代化转型。所以,新生剧种要轻装上阵、大胆实验,勇于创新,根据剧目和角色及戏剧情境设计唱腔配器,以满族民族服装为依托完整舞台视觉审美体系,以民族舞蹈为素材,使其伴随时间和剧目的积累,逐渐形成其声腔、程式、流派,演化为当代具有代表性的戏曲剧种。这不仅是其自身艺术发展的成果,也是中国戏曲整体艺术形态发展的需要。

几百年的历程,几百台戏的规模,中国戏曲是一个体系严整,规模庞大的艺术体系。剧中的发展史由50年到800年,成熟度各有不同,同时,地域资源和文化基础又各不相同。此外,戏曲还牵涉到非物质文化的传承和艺术创作的空间等两个体系的切换问题。如果奢望一种艺术理念解决戏曲发展的整体问题,就难免陷入继承与创新的纠结之中。戏曲的百花园就应该是百花齐放,百家争鸣,百舸争流,因此,因地制宜、因戏制宜,多层次、多元化的综合发展,是传统与时代相互辉映的有效途径。

(作者单位:沈阳市艺术研究所)

多元文化视域下的“昆曲新美学”

张辰鸿

新世纪以来的国学热和消费文化的现象使昆曲重新回归现代人视野,并以《牡丹亭》等经典剧目的重构搬演,更赢得了以大学生和都市知识阶层为主的一批新观众。然而,我们若沉浸在以昆曲所代表的中国古典艺术远去的荣光中,据此认为昆曲等传统艺术完全可以适应现代社会的艺术审美需求,则是一种善良的错觉。我们应该认清如青春版《牡丹亭》、《1699桃花扇》、以及新编昆曲《春江花月夜》等剧目演出的成功,更多属于一种“文化现象”,有其自身复杂的商业成分与社会因素,往往仅局限于某一部作品,某一个制作版本,它无法代表昆曲艺术的整体型态,更无法为昆曲发展提供更多有参考价值和切实可行的样本。由此,建立“昆曲新美学”的观念是必要也是十分迫切的,只有将昆曲艺术的更大程度回复到审美需求而非泛社会化、泛历史化上,才能实现昆曲的良性传承与发展。“昆曲新美学”的提出,其原点仍是被不断论述的“经典性”与“现代性”,这也是当代戏曲生存发展始终必须面对的问题。而随着当代中国的日益全球化,“现代性”这一概念也就变得更加广义,更多体现在以文化自觉的态度审视传统艺

中国戏曲如何走向未来

074

术,对其由文化符号、象征意义、民族信仰等构成的体系予以尊重和认同,经典新演应植根于昆曲本体而顺向发展,从当代多元文化视角出发,探讨未来昆曲演出的种种可能性,从而构建起当代昆曲新美学。

一、建立昆曲新美学,首先要认清目前存在的几个问题

(一) 缺乏对昆曲史整体脉络的思维与把握

昆曲是由明清士人主持而经由几百年间从上到下各色人等合力打造的极致古典艺术,从案头到场上都渗透着明清江南文化的气韵。其中文人的审美固然占据着主导地位,但当它的舞台形态逐渐成熟后,一方面影响着整个时代的审美,另一方面这种典雅婉静的美学追求在长时间的定型过程中,又融合上了各个阶层人士的喜恶,还承载着不同时代的精神诉求,最后定型为我们看到的传统昆曲。同样是曾经风靡的剧目,其中的差别可谓千变万化,既有作者禀赋性情的体现,更有时代风尚发出的声音。明代“心学”的盛行孕育了《牡丹亭》;市民文化的兴起产生了苏州派的《占花魁》、《双熊梦》、《渔家乐》等作品;明清易代天翻地覆催生了历史格局双璧《长生殿》和《桃花扇》;清代打破了明代禁止戏曲扮演帝王后妃的禁忌,便有了悲凉的《千忠戮》和诙谐的《玉搔头》。昆曲在它全盛时期文学、表演向经典性发展的同时,内容又是具有“现代性”的,即非常关注当时的生活图景,比如同样是描写女性地位的剧目,在不同时期有着全然不同的表述重点:元明之交是《琵琶记》、《荆钗记》一类科举制引发的婚变故事,中晚明则发展出《娇红记》、《绿牡丹》这些“女学”兴盛背景下为才女张目的作品,有清一代则不但出现了《疗妒羹》这样人本思想影响之下的控

诉妻妾制度的悲情戏,甚至冒出了《怜香伴》、《乔影》这样具有女同色彩的异端之作。然而无论主题随时代如何变化,但久演不衰的剧目都没有脱离声腔缠绵,描情入微,载歌载舞等鲜明的昆曲本体特色。昆曲发展历史中的流变与不易,为当代的活态传承提供着启迪,当代人所面对的世界当然迥异于古代,但在情感、欲望等人类的永恒困境上依然会有很多相通之处,选择哪些剧目,进行怎样的现代剧场诠释才能打动当代观众,对当代昆曲新美学的建立起着至关重要的作用。

(二) 对昆曲的本体艺术特色认识不清,将之与其它戏曲并论,低估了昆曲文学和表演本应具有的现代价值

昆曲是在明清个性解放思潮下衍生的,其间充满了对个体生命的礼赞。在昆曲舞台上独立的个人成为描写与关注的主体,国家、社会仅仅充当了个体的大背景,追求个人幸福变得不再需要躲躲藏藏,而爱情作为最私人化的情感,充当了大量昆曲的主旨,造成“十部传奇九相思”的局面。昆曲的男女主人公们既向往着心灵的自由也渴求着肉体的欢愉,戏中文人气节、隐逸精神作为个人不甘附庸于皇权、金钱的表现固然受到褒扬,物质享受也得到适度的肯定。透过华丽的辞藻、美轮美奂的戏服道具、刻意渲染的优游富贵生活,舞台上构建的精致物质世界使昆曲的品格融于商业都市而远离乡土中国。正因为昆曲具备这种对生命个体的深情凝眸,对人生终极问题的上下求索,同时包裹着张爱玲式的现世享乐精神,它反而比晚出的“花部”更加现代,更能获得当代人发自内心的认同。

纵观昆曲流传至今的折子戏,经常搬演的剧目往往不是文学史的一流作品,而是那些能在表演上有“看点”的折子,其种类颇为丰富,既有文人化的爱情戏,也有世俗化的家庭伦理戏,还有大

量悲歌慷慨的历史戏,武打技巧高超的武戏等等。昆曲丰富的剧目和表演技巧影响着其它后起的剧种,无愧“百戏之祖”的声名,但这种全能的现象又造成了一种遮蔽,让人们往往将昆曲与京剧和其它地方戏并提,而忽略昆曲根本的特点。实则昆曲的全能因为历史上很长时期居于“官戏”的地位,它所兴起的时代并没有太多剧种与之竞争,为了满足观众欣赏口味的多样化,剧目也就囊括了各种题材,积累下大笔的表演财富。但当“花部”兴起后,昆曲在很多题材上明显不具备优势,放弃全本大戏而专攻细腻表演的折子戏正是昆曲面对新兴文化冲击下的自我调整。

今时今日,文化娱乐无论样式还是风格都更为多元化,昆曲要想在其中占有一席之地,就更要演出极具本体特点的剧目。作为传统剧目的传承演出,昆曲应该在现有基础上尽量挖掘、恢复乾嘉时期折子戏的多种剧目类型;但作为现代剧场整本演出,则不妨求精求专,从当代观众审美口味出发,选取昆曲剧目中比例最高,精品最多的“才子佳人戏”进行重构上演。而“才子佳人戏”也是最具备古典昆曲特色的,无法被京剧等其它剧种取代,其中的杰出者就其形式上的精致度和思想上的深刻鲜活来说,与世界上最经典的古典艺术相比也毫不逊色,足以担当得起现代多元文化中的重要一环。当然所谓的“才子佳人戏”也并非狭义的概念,比如江苏昆剧院石晓梅、胡锦芳演出的《桃花扇》,对原作进行适度剪裁,集中描写男女主人公几番离合错失的爱情遭遇,而相对压缩史可法、左良玉等人孤军奋战难挽乾坤的戏,仍能传达出“桃花扇底送南朝”的兴亡之慨。再如汤显祖的《南柯记》,由于原作寓言色彩浓厚,剧情抽象,舞台较难忠实表现,由台湾王嘉明导演,江苏昆剧院排演的《南柯记》则做出了有益的尝试,演出倾向于“才子佳人化”的处理,围绕“从情着到情尽”的过程,侧重描写男主人公淳于棼的夫妻恩爱生活,丧妻后的情欲迷乱,见到亡妻成

仙后的怅然若失等种种情感，而减少了朝堂权势倾轧的戏份，既增加了剧目可看性，亦不妨碍其人生如梦，世情如蚁的哲学思辨意味。

（三）集中排演名著，剧目选择缺乏可持续性

比起前几年昆曲舞台热衷复古，连续排演《张协状元》《小孙屠》《宦门子弟错立身》等绝迹舞台几百年的南戏剧目，近年来的经典重构本演出对“昆曲新美学”的构建有着更为积极的意义。重构本大多立足于舞台上久演不衰的经典剧目，在形式上复归昆曲的典雅细腻，舞台呈现则充满野心，较大篇幅地展现原作内容，试图复原昆曲全盛时期的风采。即使存在着种种不足，昆曲经典重构演出仍意义重大，对昆曲在当代的生存发展具有开拓性的价值。这批经典重构剧目不但在外部手段上富于新意，大胆尝试借助现代舞台技术辅助演出；更在艺术内核上向昆曲本体回归，彰显优雅缠绵隽永温润的“水磨腔”之美。但经典重构恰恰是一柄双刃剑，它固然借助名著效应迅速扩大了昆曲的影响，收到事半功倍的效果，却也在同时极大限制了昆曲的剧目选择范围。

青春版《牡丹亭》让人们意识到古老昆曲的巨大潜在价值，昆曲全本演出一时频繁起来，一些演出出于商业目的，一味复制白先勇版《牡丹亭》的成功路数，使经典重构呈现愈演愈烈的趋同之势。为了震撼观众几近履足的神经，主创者不约而同地选择重量级剧目、豪华大剧场演出，剧目名声要最响亮，主题要重大，内容要充满话题性。一时《西厢》、《琵琶》、“南洪北孔”名作纷呈，六大院团的老中青艺术家倾力出演，甚至在几年间每个经典名作都有了两个乃至多个的不同版本。只《牡丹亭》一剧有陈士争导演的美国林肯艺术中心版、上昆郭晓男导演版、白先勇制作的青春版、殿堂粮仓厅堂版，以及北昆2015新版等等；《长生殿》则有有顾笃璜

导演的复古版、上昆曹其敬导演的经典版；《桃花扇》有南京昆剧院排演的石晓梅、胡锦涛等演出的传承版和单雯、施夏明等演出的青春版《1699桃花扇》；《西厢记》有郭晓男导演北昆大都版和白先勇策划的苏昆《南西厢》；《琵琶记》北昆也先后排了不同几个版本，凡此种繁华过后，这些演出却为以后的昆曲演绎留下了不小的难题，毕竟超级经典的作品极为有限，古典昆曲的传承发展要生生不息，细水长流，不能仅靠三五个剧目几次大型演出，当这些公认的传世名作演完以后，昆曲还能依靠哪些戏留住挑剔的现代观众，成为昆曲传承不得不面对的问题。

二、加强剧目建设，构建昆曲新美

结合以上分析的几个问题，对于构建昆曲新美学来说，加强剧目建设乃是关键，尽管近年来这方面不乏好的尝试，但是仍未引起太多的注意与思考。

当大家都忙于排演一流名著之时，白先勇却选择了精致小巧的《玉簪记》作为他继《牡丹亭》之后的第二出昆曲制作，喧闹之中，《玉簪记》成为一个清新脱俗、异于其它的有益的存在，也许这部作品的意义要到很多年后才会被认识到，但它的价值并不在于演出如何成熟新颖，而在于为昆曲新演拓展了道路，让现代昆曲重构摆脱了唯名著论的怪圈，剧目选择回归舞台性与当代思维的结合。此版《玉簪记》萃取折子戏的精髓，场次精简集中，让观众能够更充分地观赏核心场次，在享受着“无声不歌无动不舞”的昆曲艺术美之余，为剧中青年男女口是心非的情感探询而会心微笑。发扬古典昆曲的现代意义，仍是《玉簪记》的宗旨所在，依旧是讴歌个性解放的主题，也许当代中国人的兴趣点已不再是对宗教禁欲的批判嘲讽，而是超越世俗成功的逆境中的爱情。男主角潘必

正科考落地无颜归家,只好寄居道观的沮丧心境,恐怕令经历过应试教育的当代青年心有戚戚焉,从而将该剧解读成一出爱情励志剧。

上昆的《邯郸记》同样是经典重构中一个有意义的作品,但与《玉簪记》依托于传统折子戏不同,它可依据的传统资源可谓少之又少,根据传字辈戏单,《邯郸记》传承下来的场次只有《扫花》《三醉》《云阳·法场》《仙缘》等有限的几折,其中《扫花》《三醉》又是以何仙姑、吕洞宾为主的戏,与主线关系不大,在重构本中被删除了。因此这一出展现在舞台上的《邯郸记》,更多是由资深演员根据昆曲表演特点发挥能动性“捏合”成戏的。与《玉簪记》青年演员在守成基础上有所创新不同,《邯郸记》的创造要多于继承,由于没更多传统要遵循,主角表现出了驾驭角色的综合素质和喷薄欲出的表演激情,使得这出原本就充满讽世色彩的明代作品显得如此前卫。可惜演出略显粗糙,过多依赖于文本内涵和演员的光彩,对昆曲程式表演继承不足,如能打磨得“昆味”更浓,将会使得该剧的传播认同范围大大增加。

相比国内,台湾昆曲专业人才稀缺,只有自发的小型班社进行少量演出,因条件所限演出规模较小,强调实验性,反倒酝酿出一批精致而充满新意的小剧场昆曲,其中,由“1/2Q剧团”演出的《情书》和《小船幻想曲》尤其具有借鉴价值。《情书》改编自明代袁于令的《西楼记》,以原作中常见于传统昆曲舞台的折子戏相串联,压缩合并为《楼会》、《拆书》、《空泊/错梦》、《尾声》四场,其中变动较多的是第三场,让《空泊》和《错梦》两场戏在舞台上场景交错同时呈现,男女主人公的情绪对比加强了戏剧性,令两人坚贞不渝却失之交臂的感情经历格外引人唏嘘。另外为了表现男主角于叔夜梦见恋人穆素徽移情别恋,恶语相向的荒唐梦境,特意采用闽南布袋木偶戏演绎这场“戏中戏”,增添了戏剧趣味。《小船幻想

曲》来源于清末女作家吴藻带有自叙传色彩的单折短剧《乔影》，原作较为冷门，改编也就拥有了更为自由的创作空间。改编将原作女主角赏玩男装自画像抒发豪情的情节改为换男装游湖顾影，由昆曲女小生扮演女主角，女舞蹈演员扮演水中倒影。女主角梦中读《离骚》，舞者戴面具化身屈原与之对饮，接着女主角思欲红颜相伴，舞者又化为红妆美人与之对舞，影子的设定令角色实现了性别置换下的自我审视，两种不同的艺术形式各展所长，共同完成着表演。

由这些演出可见昆曲传统剧目中蕴含着大量可供挖掘的题材，昆曲在发展中经由文本的不断重复，表演艺术得到强化、定型，也形成了固有的戏曲类型，但类型之下并不缺少对现实生活的折射。今人若具慧眼，将看似套路的戏码巧妙提炼，便可凸现出不俗的主题，为昆曲重构演出提供取之不竭的剧目资源。《燕子笺》《红梅记》之类描写一男二女的多角情爱纠葛与现代观众不乏共鸣，而像梦幻、神交等《西楼记》《红梨记》之类明清传奇中经常出现的内容皆可处理得富于现代意味。现代剧场昆曲演出应在肯定明清昆曲文学、艺术价值的同时，藉由现代戏剧的新表演元素、新舞台手段对古典作品予以丰富，进行以传统折子戏为基础的串联重构，藉由现代剧场艺术在传统和当下之间实现平等的美学对话，这也是昆曲新美学形成的核心所在。

（作者单位：天津师范大学）

在当代传播中“失真”的中国传统戏剧

沈 勇

从历史看，如果把一些传统戏剧现象与事件进行细致地剥离，我们就会发现，传统戏剧之所以流传近千年而不亡，并成为最能体现中华民族审美意识、最具有民族品格的艺术形式，离不开的就是传播。传统戏剧艺术的传播可以分为两条主线：一是，传统戏剧本体——“舞台传播”。“舞台传播”一直是传统戏剧最为重要，也最能体现传统戏剧本质的一种形式，也可以说是传统戏剧的“本源”，既是一种以舞台为介质的传播方式又是传统戏剧本身。这种传播主要体现为传统戏剧声腔的传播、传统戏剧表演的传播和传统戏剧剧目与舞美等在一个固定地方、固定时间面对面的即时传播。二是，传统戏剧借助传播媒介的“媒介传播”。“媒介传播”则是借助语言媒介、印刷媒介、电影、电视和广播及网络媒介等开展的传播方式。主要体现为演出戏单、报纸宣传、传统戏剧书籍（剧本和论著）、戏曲电影、戏曲电视剧、戏曲录音、戏曲“真人秀”以及戏曲网站等。这两种传播方式贯穿了整个传统戏剧的发展史，在相互的作用下推动着传统戏剧艺术的不断前行，书写下了传统戏剧壮丽的诗篇。

可惜的是,随着社会形态的变化、随着外来文化的冲击、随着传统戏剧的不断边缘化及传统戏剧“非物质文化遗产”^①概念的提出,越来越不自信的戏曲人在强烈的责任心与使命感的驱使下,对传统戏剧的两种传播方式进行了全方位的实验与探索。尽管在“戏曲的现代化发展”上取得了不俗的成效,但是问题也随之出现。当前,不管是作为传统戏剧本体剧场艺术的“舞台传播”,还是借助现代传播媒介的“媒介传播”,因为不能很好地把握传统戏剧内在的审美特质或者过分依赖现代媒介的传播等因素,在不断的“改革、创新”中传统戏剧逐步产生了一定程度的“变异”。今天的传统戏剧似乎变得离传统的本质特性越来越远了,而其“失真”度则相反地正在逐步加大。在舞台传播中如何把握传统戏剧之“艺术内质”、在用新媒介“包装”传统戏剧时,做到既不让它“失真”,又不“本末倒置”,这些都是中国传统戏剧在走向未来的过程中所必须认真面对的问题,也是本文试图探讨的话题。

一、体现在舞台传播中的“失真”

舞台传播,是最直接、最重要、最能体现传统戏剧本质特征的传播。正是在这样面对面的审美共同场域中,世人认识了传统戏剧,传统戏剧成为了国人的精神寓所。应该说现当代的传统戏剧舞台传播过程中的“失真”,主要是在传统戏剧本体进行自我完善、适应、提升过程之中出现的。这种“失真”主要表现在三个方面:

^① 这是一个大问题,关于“非遗”与戏曲的关系至今未能够引起学界足够的重视,作为“非遗”的戏曲与我们传统意义上认识的戏曲有极大的出入。此处不表。

（一）在近现代改革过程中，因过度强调传统戏剧舞台传播的思想性、政治性等功利因素，对传统戏剧的本体把握不准而造成的“失真”

在近现代一百多年来传统戏剧发展史上，“改革”可以说是最为主要的問題。其核心就是为了解决传统戏剧与现代、传统戏剧与观众的关系问题。可以看到从20世纪初传统戏剧受到西方剧论与新文化思潮的批判后，传统戏剧便一直处于“改革”的洪流之中。不管是梁启超等人“戏曲改良”的倡导，还是20世纪20年代“国剧运动”的兴起，到新中国成立后“戏曲（旧剧）改革”政策的实施，还是“文化大革命”的“京剧（戏曲）革命”与改革开放伴随思想解放运动的“多元探索”，传统戏剧经历了一个“从民间到官方、从潜隐向显豁、从自然更替到硬性推进、从权力约束到市场导向的演变过程”^①在这个过程中，尽管有以梅兰芳为代表的戏曲人“在物质上利用社会现代化所提供的条件，依靠着文化传统的‘心理惯性’、以世俗文化的姿态占据文化市场，而在精神上与‘现代化’、‘启蒙主义’保持着距离，只把功夫下在京剧本身的艺术上。”^②保持着对传统戏剧传统的坚守与传承；也有以田汉、欧阳予倩、焦菊隐为代表的新文化人对传统戏剧文学性的提升。应该说二三十年代的“戏曲改革”虽然对传统戏剧的“责难”不少，但是对传统戏剧本体性的探索发展与传承是具有创造性的。但是，在新中国成立后的60多年时间，由于意识形态的过度强化、由于缺乏文化的自信与自觉，传统戏剧的发展与传承遭受了较大程度的破坏，舞台

① 李伟：《二十世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局，2014年版，第1页。

② 董建：《中国戏剧现代化的艰难历程—20世纪中国戏剧回顾》，载《文学评论》，1998年，第1期。

的传播出现了局部的“失真”。从新中国成立之初的“戏曲改革运动”到“文化大革命”再到“新时期的戏改”，传统戏剧舞台传播的内容与形式一直在不断的“过滤”“适应”“重组”过程之中，其“失真”也主要体现在内容与形式上。

首先，是舞台传播内容的“失真”。由于新中国成立初期意识形态建设的需要，“过滤”掉了一大批经常演出、流传广、影响大的各剧种各流派各行当的代表作品，这些传统的老戏经过意识形态的“过滤”“净化”“去芜存菁”之后，不仅相貌与思想变了，甚至对骨架肌理也进行了重新整合。为了把传统戏剧改造成“以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器”^①，改人、改制、改戏都从不同维度指向了主流意识形态，并以其为归旨。结果是，其重心本应是为完善传统戏剧艺术而改革却转移到了为宣传意识形态而改革，有意无意规限了“戏改”的艺术取向，弱化了“戏改”的文化特质，放大了“戏改”的意识形态功能。特别是在“改戏”的环节上，无论是旧戏改编还是新编历史剧与现代戏都严格贯彻了新的国家意识形态的要求，一切不符合新型意识形态的传统剧目都被禁演或变相禁演，很多传统戏被改得面目全非。如《梁祝》《白蛇传》这样的爱情传奇故事被赋予反封建的主题；《秦香莲亲审陈世美》情节更富传奇色彩，后半部中秦香莲逃生上山，甚至学成了武艺生擒前来剿山的陈世美……舞台传播开始背离传统戏剧艺术的本体追求。由于传统戏剧要“适应”政治斗争的需要，新中国成立后的“戏改”造成的“传统戏的革命化、历史剧政治化、现代性的样板化”在“文化大革命”时期更是推到了极端。传统戏剧的创作与演出的取向在极端的政治化、极度的国家化面前，传统戏剧沦为宣传意识形态的工具，舞台传播的内容越来越偏离了其本来应有

^①《周恩来论文艺》，人民文学出版社1979年版，第27页。

的价值,舞台传播变成了宣传口号,传播信息极度“失真”。

其次,是舞台传播形式上的“失真”。由于新时期对外开放,受国外各种艺术理论、新思想、新手段与新形式的影响,传统戏剧舞台传播的内容与形式进入了新的“重组”时期。可以说,这个时期的传统戏剧走向了一种“新的综合”,其最大的特征是以形式变革为主要特点的探索。新材料、新技术在新理论、新思想的武装下,各类新形式、新手段层出不穷,特别是在“戏曲消亡论”“戏曲危机论”的“逼迫”下,“振兴戏曲”“让戏曲融入现代生活”成为舞台传播的主要诉求,全国上下热热闹闹的拉开了传统戏剧“以改革求生存,以创新谋发展”“振兴戏曲”的创作生产热潮。“青春版”“实验戏曲”“小剧场戏曲”“交响戏曲”……形式创新的实践活动纷纷展开,从跨艺术门类的融合到“美色”的感观吸引;从一个人饰演20多个角色到无厘头的搞笑;从整个舞台的大实景到影像的同步投射;在“融入现代”、“迎合当下观众”中不断“努力”,来回拉扯,传统戏剧舞台传播看似热闹非凡,但因为缺乏对传统戏剧本体美学特征建构与把握,对哪些是传统戏剧最应该保存与传承的、什么是传统戏剧中最美、最有价值等因素认识不清,结果造成在舞台传播中,以演员表演为中心的传统戏剧特征被不断消解,大制作越来越多,地方小戏越来越靠近大戏,审美变得越来越单一,投入变得越来越大,戏曲变得越来越不像戏曲,满台只见导演、只见灯光舞美不见演员的“失真”怪象。

内容的“失真”直接导致的结果就是——观众的远离。观众因不想进剧场接受“教育”,不想被迫接受“宣传”而逃离。鲁迅曾说过:“一切文艺都是宣传,但并非一切宣传都是文艺。”“文艺为人民服务,为社会主义服务”的“两为”方针,明确了新时期文艺所要承担的宣传教育、审美提升与认识的职能。但是,不能简单地把主流意识形态对文艺的引导进行概念化的图解,文艺是宣传没错,

但作为艺术品的宣传要有艺术性,传统戏剧之所以能承担社会使命、教化功能,是需要依靠其美学这一根基的。我们知道,中国传统戏剧历来就有“高台教化”之能,其始终与儒家的伦理道德教化紧密联系。历史上,中国传统戏剧寓教于乐,把道德伦理寓于艺术之中,成为劝诫、教化普通百姓的最好工具,让那些识字与不识字之人皆受到道德教化,实现了道德与艺术的完美统一,这是传统戏剧所长。“善恶皆有报”“天网恢恢,疏而不漏”“明有王法、暗有鬼神”,时刻提醒人们要做一个好人。这本身就是艺术表达对“真、善、美”的追求。不管是美国商业化气息最为浓郁的好莱坞电影,还是舞台剧中最时尚的音乐剧,从来都是以“正义最终战胜邪恶”“历经磨难最终团圆”的既符合人心向善的人性特点,也符合人们审美期待需求的内容作为剧情。这样的内容永不会过时,也符合社会主义核心价值观的要求,好好挖掘传统故事的内核,并且以现代观众接受的方式进行诠释,才能发挥传统戏剧的长处,“应景”“应时”“应人”的创作只会让舞台传播更为“失真”,观众更为远离。

而形式的“失真”,危害更大,其损害的是传统戏剧的根本。随着物资的极大丰富,传统戏剧的“一桌二椅”式的空灵舞台遭到众人的诟病,把空的舞台与“一桌二椅”看成是物资贫乏的象征。于是以所谓“现代的审美眼光”与“科技进步与物质极度发展”的要求,对传统戏剧进行改革。用“奢华的舞台装置”替代“贫穷的一桌二椅”,用“满台的台阶”来丰富传统戏剧“平面的空间”,用“丰富的色彩”来取代传统戏剧与观众约定俗成的“简单但有明确意蕴”的色调,根本没有认识到“空”的舞台与一桌二椅的简洁是为了更好地发挥传统戏剧的诗性特征,而不是有没有钱的问题;没有认识到这与西方近代艺术对于物质媒介的高度依赖是截然不同的。就中国古代艺术而言,其突出的特征之一是对物质媒介的简省,其极端的情况就是所谓“不著一字,尽得风流”。这从诗词、水墨画

到传统戏剧中均可看到,这本是一条反物质主义的路线,其要旨在于通过平淡、简易甚至枯涩的形式完成对感性欲望和冲动的节制与升华,从而范导、提升这种感性力量,使它们作为基础结构形成对于作为上层结构的情操、意志和人格的有力支撑,而这种对感性领域以及感性与理性之关系的应对方式,体现的恰恰就是传统戏剧的基本美学精神。在传统戏剧舞台上,时空的转换、空间的大小、道路的曲直、水流的湍急都必须通过演员的表演动作来实现。如果离开了演员的表演,那么时空也就化为虚无。所以说,传统戏剧舞台上的时空是一种主体的心灵感受,是一种主观的时空,不是对物象比例的精确再现。这种主观的时空观又与传统戏剧诗性的精神得到紧密的结合,使得中国传统戏剧走上了一种带有哲学意味的空灵、诗性的道路。简单的一桌二椅遵循的正是传统戏剧的诗性特征,弱化了物的因素,强调了人的存在,简约、空旷的舞台,加强了人的主观性,使传统戏剧的诗性特征能得到极大地发挥,更是突出了传统戏剧“以演员的表演为中心”这一最为核心的特征。阿甲先生曾说,“中国戏曲的表现特点是:它主要是用分场和虚拟的舞台方法,通过唱、做、念、打,作为自己艺术手段的一种特殊的戏剧表现方法”。^①戏曲分场^②特性,要求传统戏剧演员必须要用虚拟的方式去表现空间的流变、环境、时间、动作对象,必须借助一整套的结合唱、做、念、打等手段的传统戏剧程式才能实现,必须有一个能够发挥极具空灵感与诗性表演的空间与

① 李春熹选编:《阿甲戏剧论集(上)》,中国戏剧出版社2005年版,第129页。

② 分场指扮演者不是依靠物质环境的诱导而进入角色的情景,只靠自己特殊的表演,一边虚拟环境,同时在虚拟环境的过程创造生活幻觉进入角色的生活。角色没有上场时,舞台上是一片空白,不代表环境;角色一上场,舞台上便有了某个环境的存在。角色全部下了场即“净场”,这个环境便虚去。角色可通过舞台调度、动作,或伴随说明性的唱、念,当场示意时空的流动及转换,即所谓“景随人移”。

装置。只有这样,集“描景、抒情、写人”于一体的传统戏剧演员的表演才能成立,传统戏剧以演员表演为中心的特征才不至于被破坏,这是一个相互联结相互作用的整体。形式上的“失真”背离了这种属于传统戏剧本质属性的“诗性”要求,原因就在于对中国传统戏剧诗性精神的认识不到位。

(二) 在振兴发展传统戏剧采取的评奖措施中,因地方功利主义、实用主义而造成的“失真”

新时期以来,各类评奖终年不断、连篇累牍。通过设立各种国家级的奖项,加强主流意识形态对艺术创作的引领,以政治和经济的手段吸引广大文艺工作者和剧团投身于主旋律的创作,这没有错。但是,因为其主体是国家,所以有很强的行政性、权威性与功利性,在本来就生存状态不佳,付出与得到不对等的情况下,留给传统戏剧及传统戏剧创作者自由创作的选择余地几乎为零。再加上地方政府为了获得政绩,根本不管传统戏剧的创作规律。地方文化宣传职能部门领导介入创作现象极为普遍,从创作什么戏,请谁来排,剧本怎么写、甚至于舞台怎么设计等本来应该交给以演员为主体的创作团队的事情,许多都被领导一手包办。为满足领导意愿的创作层出不穷,“英模戏”“任务戏”等创作无惶艺术立场、无惶创作原则、无惶观众的审美需求、只为满足主流意识形态的戏被不断创作出来,申报奖项、获得资助成为了20世纪90年代以来传统戏剧舞台传播的最终诉求。地方政府成了投资方、成了幕后老板,政府出钱在全国范围内找导演、舞美设计、灯光设计、编剧甚至于演员,来创作一台戏参加评奖的模式被大量拷贝;官员出题目,作家写大纲,“导演包工头”包工程、包获奖,剧团赚器材,多方合作,各取所需的现象比比皆是;至于戏排好后演了几场、有没有观众都已经不是他们考虑的问题了。“一流舞美、二流

导演、三流编剧、最后演员”的出现也就成为了“正常”的现象。

尽管在新时期通过国家层面的评奖与汇演从一定程度上缓解了传统戏剧被不断边缘化所带来的焦虑心态,肯定了传统戏剧特有的艺术魅力与价值,推出了一批传统戏剧的优秀人才,创作出了一批有时代感的优秀作品,也扶持了一些濒临死亡的地方剧种。但是,表面的丰满并不能掩盖事实的骨感。我们也应该看到,有一百多个剧种就在我们眼皮底下消失的事实;应该看到尽管每年有1000多个新剧目的生产,但是能留下来作为精品的除了《梁山伯与祝英台》《白蛇传》《十五贯》《红楼梦》《五女拜寿》《典妻》《祥林嫂》《曹操与杨修》《程婴救孤》《班昭》等有限的几部戏之外,其余皆已销声匿迹;应该看到,尽管我们做了很大的努力去迎合现代观众,但是那些“上帝们”却并不买账,剧场里更多的是圈内人的“自娱自乐”;更应该看到,由于利益的驱动,对青年及本剧种主创人员培养的缺失。把全国的剧种都交到极少数的人手中所造成的各剧种的特性的消解、剧种后继发展的乏力、剧种的同质化现象越来越严重,舞台传播从内容到形式甚至于声腔、表演、舞美呈现的千篇一律。应该说这样的“失真”是完全可以避免的,最近出台的一系列关于减少奖项设置、弱化评奖、以评代奖等措施,是应对评奖过度而造成的传统戏剧舞台传播“失真”的纠正。

（三）在全球化发展过程中,因文化自信的缺失、盲目地迎合外国人审美而造成的“失真”

全球化是一个不以人的意志为转移的时代进程,也是一种不可逆转的历史趋势。在这个过程和趋势中,所有的民族不管愿意不愿意,都必须接受和参与。问题是在全球化的背景下如何定位中国传统戏剧,是以我为主,还是以西方的审美为主的问题。显然,在这个问题上,我们更多的是迎合,以迎合换取他人对我们的

承认。第一次把中国传统戏剧系统介绍到美国的梅兰芳当时就是这样做的。作为梅兰芳访美这件事情的“操盘手”齐如山,从一开始就想到要以美国人的眼光为主。他请了很多在中国的美国人与留美的学生看梅兰芳的戏,并请他们“批评”,前后准备了五六年的时间,才按照揣测的美国人的想法完成准备工作。在赴美剧目的选择上他是这样想的,“大致西洋人看中国戏,对于一切的排场、行头、举止、动作等还容易入眼,唯独歌唱一层最不容易顺耳。因为有很多对西洋音乐没习惯的中国人听着西洋的歌唱总是不好听——甚至于说是‘鬼叫’。因而我们可以推想西洋人听着中国的歌唱一定也是不好听……”^①。为此,他还做了很多实验。请在中国时间较久的美国人选戏,请刚到中国的美国人选戏,把两者选的戏分别列出来进行比较,“凡有熟悉外国情形的留学生和刚到中国来的外国人,在尽可能的范围内,我总要用最诚恳的态度设法请教他们,并且问他们哪出戏最宜在外国演唱……在中国久的外国人与初次接触戏的外国人不一样,他们无形中都带上了中国色彩,他们的眼光不准确……每逢游历团初次看戏,就问他们哪一出戏好,慢慢有了一个戏单:《天女散花》《贵妃醉酒》《芦花荡》《青石山》《打渔杀家》《刺虎》等戏”。^②在1930年2月访美演出中,媒体评价最多的自然也是齐如山根据美国人的口味“改造”过的以表情、身段、做工、舞蹈为绝对主角,大量删减唱段,为了获取美国观众首肯的“中国传统戏剧”。以至于美国《时代》杂志的评论是:“梅兰芳的哑剧表演和服装展示的演出真是精彩绝伦……”美国观众的评价也是:“对我来说,梅兰芳首先是个舞蹈家,我在看他表演《红线盗盒》剑舞时,总思考到他的舞蹈已经达到一种最高的

① 齐如山:《齐如山全集(二)》,联经出版事业公司,1979年版,第1033页。

② 齐如山:《齐如山全集(二)》,联经出版事业公司,1979年版,第1047页。

境界。”从梅兰芳的访美演出中可以看出中国文化传播者的审慎与不自信。在美国“先进”的强势文化下,中国传统戏剧的评价方式发生了转变,迎合美国的文化评价方式成为了当时的主要诉求。在这里我不是想否认梅兰芳那次及后面的多次文化交流的意义,作为第一位将中国传统戏剧表演带到世界舞台,并且被众多国际知名戏剧家赞赏,被世界大部分国际观众所爱戴的艺术家,他的无奈与选择是有一定的历史局限性的,对于那个年代的中国来说,也只能如此。

想要表述的是,发展到了今天,中华民族伟大复兴的今天,我们的对外舞台艺术传播依然走着梅先生当时“无奈”的道路,这就不得不引起我们的反思了。现在的传统戏剧对外交流依然是那么几个以身段、绝技、服装表演为主的片段式的所谓“全世界人民都看得懂”的戏。据统计,近30年中国传统戏剧走向世界最多的一个剧目就是《三岔口》。为什么?因为是哑剧,因为外国人看得懂。为了看得懂,我们创排了中文版《哈姆雷特王子》、根据易卜生《娜拉》改的《心比天高》及京剧版《夜莺》等内容是外国的,形式是中国传统戏剧的戏;为了听得懂,我们排了戏曲音乐剧、英语戏曲,我们有了“洋贵妃”;为了扩大影响我们几乎所有有名有姓的剧种都出过国;为了宣传的需要,每次国内的媒体宣传都是“一票难求,万人空巷”“鼓掌多达半小时”……而事实上,出国的资金可能是当地华人集的资,看的也可能多是华人,演出的场地也可能是在礼堂或街头。与其说是文化交流,倒不如说是为了满足文化的虚荣,关注点都在于希望得到别人的认可与承认,在乎的是别人的想法。一直以来我们认为中国传统戏剧的影响与声誉要在开放的、对话的世界中反证自身价值,但是以怎样的立场与定位去证明自身的价值,我们“失真”了。片段式、杂耍式、展示式“失真”的舞台传播,换来的是西方人对中国传统戏剧的误读,甚至是严重

的误判。

文化交流是不同地区、族别与国家之间分享各自的文化成果的活动。这种活动应该是双向对等发生的。没有对中国文化的自信,我们只能是迎合,没有对传统戏剧的尊重,我们的舞台传播必然“失真”。“各美其美、美人所美、美美与共、天下大同”,中国传统戏剧只有坚持民族特色,才能具有平等交流、对话的资格,只有我们的形式附着到内容、情感、价值上走出去,我们的传统戏剧才不会“失真”,才能把被动地请人关注的走出去变为世界主动地来关注中国传统戏剧的走进来。

二、媒介传播对传统戏剧的发展影响巨大,但是一切媒介只能是手段,其最终目的是为了把观众吸引回剧场

媒介是一个基本称谓,本来指的是信息源和信息接受者之间的中介。在这里,笔者更愿意把媒介理解成传播信息符号的物质载体。就传统戏剧媒介传播来说,是一种不同于舞台传播的借助于一定的物质载体(剧本、说明书、传统戏剧理论、戏曲电视、戏曲广播、戏曲电影、戏曲网站等)把传统戏剧演出、演唱、演员、剧情等信息传递给接受者的一种方式。

从传播史的角度来看,媒介的发展经历了语言媒介—印刷媒介—电视和电影—网络媒介四个阶段。传统戏剧艺术的传播媒介伴随传统戏剧艺术的发展,也相应地经历了这四个阶段。在自给自足的封建社会,在纯粹的传统文化所提供的传播体系中自在生存、“自由”传播的传统戏剧,伴随着现代传媒的介入,逐步摆脱单纯以“舞台演出”为中心的传播形式,开始借助现代传媒将信息快捷地传播给受众,让传统戏剧演员、剧种、剧目被更多的人所熟知,极大地扩大了传统戏剧艺术的影响力、推动了传统戏剧艺术

的发展。可以毫不夸张地说,没有传播媒介的介入就没有传统戏剧的今天。从文化人类学的角度去审视,媒介的使用和更新,无疑是人类文明和人类文明进步的显著标志。故而加拿大文化人类学的学者马歇尔·麦克卢汉在《理解媒介:论人的延伸》里用“人的延伸”来定义“媒介”^①。传统戏剧在发展的同时,也在不断地进行着“延伸”。

(一) 媒介传播延伸了传统戏剧信息传播的广度

因为剧场时空的局限性,使得舞台传播缺少广度,而缺少广度的传播是很难引发整个社会的关注和反思的。然而,传统戏剧借助媒介的传播恰恰弥补了这一缺憾,媒介在材质和功能上的多样性以及媒介的“物化”形式,给传统戏剧传播提供了极大方便。以上海《申报》为例。从清同治十一年三月二十三日(1872年4月30日)的创刊号开始,到1949年5月27日的最后一期,77年间,历经晚清、北洋政府、国民政府三个时代,在发行的2.7万余期中,没有一天是没有刊登戏曲演出信息的。不管是昆曲、京剧还是越剧、不管是“传字辈”还是梅兰芳、周信芳、袁雪芬,都可以从《申报》中看到其身影。演员因媒介的传播而扬名,剧种也因为媒介的传播,走出发生的地域,走向全国甚至于世界。在众多的地方剧种中,越剧是除京剧外较早认识到现代传播媒介在宣传推广中作用的剧种;也是较早走出固定的舞台传播,用唱片、电波、电影、电视等新兴艺术门类为载体扩大剧种影响范围的剧种^②;至于利用报纸、杂志等

① 马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介:论人的延伸》译林出版社,2011年版,第18页。

② 1934年4月上海高亭唱片公司出版越剧男班演员的第一张唱片。1936年11月,高亭唱片公司又录制了女子越剧第一张唱片,以后不断有越剧唱片问世;1939年7月1日,越剧演员首次上台台播唱越剧,演员上台台播唱有固定节目(每天播音1—2小时)。

中国戏曲
如何走向
未来

094

媒体制造新闻,不断吸引观众兴趣与眼球,那更是越剧在上海站住脚的过程中起到了关键的作用。因为早在1941年就有了专门介绍越剧的刊物《越讴》及《越剧时报》。“新越剧改革”、越剧“十姐妹”“越剧流派”等都是借助于这两本刊物及当时的《申报》等媒介进行的宣传与传播,让一个来自浙江嵊县施家岙的“草台班”,不仅在上海这个“东方巴黎”站稳了脚根,还具备了极大地影响力。接着又借助电影这个新兴的机械媒介,从1948年《祥林嫂》到1965年《烽火因缘》,越剧在17年间总共拍摄了18部电影^①,特别是1962年一年中拍摄了《红楼梦》《碧玉簪》《三看御妹刘金定》《柳毅传书》四部电影,在那个传统戏剧主要靠舞台传播的年代,这无疑给越剧插上了飞翔的翅膀,从上海飞到全国,又从中国飞到国外。

(二) 媒介传播加强了传统戏剧传播的深度

由于舞台传播的一次性、即时性和剧场的局限性,演出结束,观众退场,就预示着舞台传播过程的结束。这便使得演员和观众对演出的内容、表演的优劣等信息不能做进一步深入的思考与反思,导致舞台传播缺少了一定的深度。而借助于媒介的“物化”记录与评价等手段,观众则可以通过阅读报刊、剧本或者观看拍摄下来的电视、电影进行反复深入的研究与品位;演员则可以通过媒体评论了解受众对自己表演的评价,通过对自己表演的“物化”记录或者别的演员、剧种的表演的观摩与学习,找出自身的不足,从而提升自己的表演水平。除此之外,媒介的传播还能引伸舞台

^① 越剧在此阶段的电影据笔者统计如下:《祥林嫂》(1948),《越剧精华》《相思树》(1949),《石榴红》(1950),《梁山伯与祝英台》(1953),《情探》(1958),《西厢记》《追鱼》(1959),《斗诗亭》(1960),《云中落绣鞋》《王老虎抢亲》(1961),《红楼梦》《碧玉簪》《三看御妹刘金定》《柳毅传书》(1962),《毛子佩闯宫》《金枝玉叶》(1963),《烽火姻缘》(1965)。

传播的信息。继昆曲于2001年被联合国教科文组织列为“人类口头和非物质文化遗产”代表作之后,昆曲借助报纸、电视、网络等媒介传播自己,在海内外掀起一轮“昆曲热”。随着2004年昆曲青春版《牡丹亭》的上演,各类相关新闻报道常见于报纸、电视和网络。在电视、网络等传媒相继渲染下,《牡丹亭》成为了全社会进一步关注昆曲乃至传统戏剧的助燃剂,《南方周末》甚至以“《牡丹亭》启动了中国人的文化DNA”这样的高度进行报道。这不仅推进了昆曲艺术本体——舞台演出的广泛传播,也引发了全社会对现阶段整个传统戏剧艺术所遇到的问题及传统戏剧发展途径的研讨。而这一切除了《牡丹亭》的演出本身信息之外,各种媒介的传播实际上把舞台传播的信息进行了进一步的延伸,加强了传统戏剧传播的深度。

(三) 媒介传播改变了传统戏剧传播的接受方式

美国研究传播学的学者A.哈特,根据人在人际交往中将信号转换为信息依赖技术设备的程度,将迄今为止人类使用过的传播媒介,归纳为“示现”“再现”“机械/电子”三大类:(1)人与人面对面传递信息使用的媒介,如口语、手势、眼神等,哈特称之为“示现”媒介(Presentational Media),就如同传统戏剧的舞台传播;(2)依赖铸字、照相、制版、印刷等技术设备,用字符、图像等符号代码生产与传播信息的,如报纸、漫画、杂志等,哈特称之为“再现”媒介(Representational Media),就如同传统戏剧刊物、剧本、传统戏剧宣传册等;(3)广播、电影、电视、唱片、光盘、网络等使用的传播手段,哈特称之为媒介(Mechanical/Electronic Media)。^①舞台传播的

^① A. Hart. Understanding the Media :A Practical Guide, London: Routledge, 1991: P4.

实现是“示现”的,必须是在固定的时间、固定的地点、面对面的、即时传达才能完成。而“机械/电子”媒介的兴起,在很大程度上拓宽了传统戏剧传播的介质和通道,也改变了传统戏剧的接受方式。2013年,笔者曾在杭州做过一个关于演出市场的调研。其中,关于观看传统戏剧的方式一项中,有60.24%的观众是通过网络与电视来完成的。从2001年7月9日开播的中央电视台戏曲频道,通过电视荧屏播出全国各地戏曲的优秀传统戏和新编现代戏,在名段欣赏、梨园擂台、点播时间、戏曲采风、南腔北调、戏苑百家、地方戏之窗等戏曲栏目中以各种形式将戏曲以电视媒介的方式进行传播,电视也一度成为了传统戏剧舞台传播之外最强大的“延伸”。而今,随着互联网和“第五媒体”——手机媒体的迅猛发展,在近30亿网民面前,传统的时空观念被一下子打破,人们与外界乃至整个世界的联系更为紧密。特别是手机媒体作为网络媒体的延伸,不仅涵盖了网络媒体互动性强、信息获取快、传播快、更新快、跨地域传播等特性,还因其高度的移动性与便携性让传播变得更为即时、互动与私密。在这样的背景下,传统戏剧的传播“延伸”之路俨然变得更为宽阔。足不出户、随时随地可以看遍世界所有戏剧,这已经不是神话。“3D戏曲电影”“戏曲真人秀”“网络戏曲”“虚拟现实戏曲”“动漫戏曲”等新的“戏曲品种”的出现,甚至改变了传统戏剧的创作样态与艺术特性。

无可否认,媒介传播对于传统戏剧的发展与传承至关重要。传统戏剧作为一种舞台艺术,大量的观众群体是维持其生存和发展的重要保证。除了传统戏剧艺术本身所应具备的品质外,良好的文化推广策略在其发展中具有非常重要的作用。“酒香还需勤吆喝”,任何形式的文化和各种独特的思想要被别人了解和接受,都必须运用先进的传播媒介进行宣传。特别在当下,在传统戏剧发展遭遇前所未有的困境,甚至是生死存亡的关头,用好媒介

传播,无疑是关键且必须的。让更多的受众通过书籍、电影、电视、互联网、手机微信等媒介了解中国传统戏剧,从而唤起他们的兴趣,最终走进剧场,感受真正的传统戏剧之美,这一直是传统戏剧发展的最终诉求。在今年最新发布的《国务院办公厅关于支持戏曲传承发展若干政策的通知》(国办发〔2015〕52号)第20条,及刘奇葆部长在“全国戏曲工作会议”上的讲话中都再三强调“要用电影、电视及互联网等媒介普及与宣传传统戏剧”“要积极借助现代传媒和高科技手段,创新传播渠道和方式,扩大戏曲社会影响力”。这些措施与手段都是为着传统戏剧更好的发展。但是,在运用媒介传播时,不能“失真”,一定要分清主次,不能本末倒置。

首先,所谓“分清主次”就是要把舞台演出的内容作为最为关键与核心的“主要因素”。任何传媒形式都不可能凭空想象传统戏剧舞台演出所传播的内容。就像人与镜子一样,当人不存在的时候,镜子也就没有了可以映射的东西。所以,传统戏剧舞台演出传播的内容在一定程度上规定着媒介传播的内容,传统戏剧所反映的内容是主,而一切媒介传播都只能居于次要的地位。

其次,不能本末倒置。指的是“示现”型的舞台传播才是传统戏剧之本,而一切“再现”或者“机械/电子”的媒介传播只能是手段。传统戏剧作为活人扮演给活人看的即时传播、反馈的舞台艺术,其魅力就在于它的不可重复性与即时性。在舞台传播过程中,演员的表演行为和观众的观赏行为两者共同构筑了一个不可重复的情感“生态圈”,共同按照一定的约定(演出与看戏所要遵循的规矩及传统戏剧特有的表演程式等)建构了一个具有一定仪式性的“场”。只有在这样的“场”中,演员和观众之间才能即时地因情感的直接交流而产生相互间的反馈与互动。而传统戏剧因“诗性精神”生发出来的独特的“虚拟”与“假定”的特点,更是只有在演员与观众面对面“在场”,共同拥有一个现实的时空环境前提下

才能实现。如果舞台被屏幕所取代,这样的“场”与“在场”将不复存在,观众有选择、有限度的注意将被镜头取代,从而在一定程度上限制了观众想象力的发挥,传统戏剧最有魅力、最本源的“剧场性”将被彻底的解构,传统戏剧最终将失去其最为本真的面貌。因为一切传达的媒介都不可能穷尽传统戏剧本身的魅力,它们无法穷尽戏剧审美场之中演员与观众直接交流所产生的巨大亲和力和传导力。假如传统戏剧不能以自己“示现”型舞台传播的艺术魅力,把观众重新请回剧场,舞台传播不可避免地出现萎缩。而萎缩了的舞台传播,也必将动摇传统戏剧的存在根基。那么,中国传统戏剧的未来命运,就岌岌可危了。

最后,想要说明的是,传统戏剧未来发展的首要之务,是在于守住自己的“本真”。只有我们排除了因历史问题造成的那些涵盖着大量的历史、文化、民族、审美等信息,囊括了戏曲无数绝活技艺的传统戏缺失,因演出的取向极度的政治化所带来的对戏曲演出内容“俗套”、单一,不能跟上时代发展的“失真”;排除了因历史原因造成的技艺传承中断而出现的演员表演技能下降,很多极具戏曲美学表征的表演程式缺失而带来的因不理解、没看到而认为戏曲“没玩意”的“失真”;排除了只在电影、电视或者网络上看过戏曲,没有进过剧场感受过真正的戏曲艺术的“失真”。我们才能更好地认识隐藏在戏曲中的真正有价值且体现了丰富的美学蕴涵、具有鲜明的美学特征与极高的美学价值的东西,才能真正地给戏曲一个未来。因为,不管是创新发展舞台传播的内容与形式,还是传承与弘扬传统的戏剧文化,不能忘记创新要在传统戏剧美学体系的关照下进行,不能忘记“舞台传播”是传统戏剧之本这两个前提。

(作者单位:浙江省文艺评论家协会)

—
戏曲的生态与传播
—



现代语境下中国戏曲的传承困境

李红艳

目前,全球化、现代化已成为浩浩荡荡的天下大势,在这样的潮流语境中,中国戏曲要图谋发展,必须保持与潮流共涌、与时代同行的锐气和鲜活;与此同时,尊重文化的多元化、民族化、个性化也正成为全世界人们越来越一致认同和自觉践行的“共同纲领”。特别是近几年,联合国《教科文组织世界文化多样性宣言》、《保护非物质文化遗产公约》、《保护和促进文化表现形式多样性公约》的先后问世及生效,以及《中华人民共和国非物质文化遗产法》的出台,为包括中国戏曲在内的传统文化的传承保护提供了契约和法律意义上的道德遵循和行为规范。作为最具民族个性、中华特色的中国戏曲,在这样的生存语境中,如何在传承与创新、守护与发展,维护稳定性与尊重变异性这个既相互龃龉,又相克相生的两难悖论中找到一条稳妥、有效的发展之路,确实是个难题。其中既有分寸把握和掌控上的艰难,更有观念认知和实践操作偏差上的或左或右。而对戏曲传承发展构成致命打击的,最关键的恐怕还是认识和观念上的误区。

一、现代化语境中“嗜新症”对中国戏曲造成的传承困境

“艺术贵在创新”是被无数实践证明了的一条颠扑不破的真理。古老的戏曲艺术从历史的深处一路走来,到今天积淀成为最具中国元素、中国个性、中国特色的艺术品类,正是历代艺术家革故鼎新的结果。但是,时下的一些戏曲“创新”,却误入歧途,成为备受诟病的“耍泼、纵欲”行为,一些专家、观众几乎到了谈“新”色变的程度。“创新”有那么可怕吗?说实话,那些“嗜新癖”们的盲目“创新”,的确能给戏曲的传承带来灭顶之灾!

先来说说什么是“嗜新症”!

1973年,奥地利诺贝尔医学和心理学奖项获得者、“习性学之父”康德拉·洛伦茨出版了一本书《人类文明的八大罪孽》,他希望藉此搜寻人类进化过程中由于侵犯行为而造成的骇人听闻的严重后果。这八大罪孽中,有一条就是“抛弃传统”。在这个话题的阐释中,康德拉提出了“生理性嗜新症”的概念。他认为,人在青春期阶段,开始有了叛逆心理,开始离开父母,脱离传统。那些传统事物看起来都很无聊,而所有的新鲜事物则富有魅力,“他们环顾四周,寻求新的观点、想法,寻找可以加入的新团体……人们可以称之为是‘生理嗜新症’。”^①康氏认为,“生理嗜新症”有着很高的物种保持价值,它赋予那些过于僵化呆板的传统文化行为准则一些适应能力。“要实现结构的转换,就必须拆除旧框架。”^②

康氏转而又指出,“生理嗜新症”是青年人人生特殊时期的阶

①《人类文明的八大罪孽》,康德拉·洛伦茨著,徐筱春译,安徽文艺出版社,2000年1月版。

②《人类文明的八大罪孽》,康德拉·洛伦茨著,徐筱春译,安徽文艺出版社,2000年1月版。

段性生理反应,跨过了这个阶段的青涩和冲动,便是“传统之爱的复活期”。在“传统之爱的复活期”,他会 对父辈、对传统进行回望、审视、重新评价、重新回归,珍视并传承其有价值的成分。他举例说,一个人在60岁时对父亲许多观点的评价一定比18岁时的评价要高得多!但是,“生理嗜新期”也是很危险的,因为“在除旧建新的过程中必定会有一个动荡的、毫无防卫能力的时期。”当这个系统功能受到外部、内部各种因素的影响时,这种“嗜新状态”就可能变成固执的、非生理性的,那么,其导致的结果就可能是:青年人对父辈仇恨的加深,对传统的无视与断裂。

回到当前戏曲“创新”的主题上来。这里以20世纪80年代以来的“戏曲革新”展开话题。

20世纪80年代中期,中国戏曲遭遇了令人恐慌的“戏曲危机”,在各种外来文化和各种新的戏剧观念的冲击下,戏曲几乎是无所适从,陷入史无前例的阵地和观众“沦陷”。那一时期,“戏曲过时论”、“戏曲夕阳论”、“戏曲危机论”的口号震耳欲聋,此起彼伏的呼喊让大家感到中国戏曲“来日无多”。戏曲界的广大同仁于心不甘,开始了企图重获新生的戏曲变革。从那时候起,“改革”、“创新”就成为伴随戏曲艰难复苏、崛起的“励志箴言”和行动准则。戏曲变革,已远远突破了循序渐进的正常逻辑规律,各种创新、实验蜂拥而起,改革创新 的幅度也远远超过人们的接受力。这场变革确实极大推动了戏曲现代化的进程,既有创作观念的重大突破,也有表现形式的巨大创新,确也创作演出了不少被广大观众认可,足以载入史册的优秀作品,有收获,有经验,更有教训。这场发轫于“拯救戏曲危机”的变革,算得上是谋求戏曲新生的“生理性嗜新”。但是,正如康氏所担心的,“生理性嗜新期”也是危险期。那种超常规的革新幅度,新观念、新手段、新元素短期内的迅速集聚,确实也让一些人眼花缭乱,不能自持。改革中的急切、盲

从、轻率、甚至对传统的大杀大伐现象普遍存在。但是,在大家对这些教训还来不及思索,来不及回望,来不及反思的时候,全球化、现代化的浪潮已经越来越呈现席卷之势,“创新”已经从先前“拯救危机”的探索实验变成了顺势而为的时代主旋律,大家或是追逐着潮流走,或是被潮流裹挟着往前走,其中不乏随波逐流的盲从者,跃跃欲试的急切者,无知无畏的轻率者。于是,创新中的走偏、迷失、甚至误入歧途都程度不同地存在着,且有不少已渐渐成为“顽疾固症”。如果说,20世纪80年代那场改革中的盲从、轻率还是出于“求生”的急切和“摸石头过河”的茫然,还是有志于戏曲未来发展的激情探索和理性思考;那么,后来一些改革者的轻狂和冒进,则完全是顽固“嗜新症”下对传统的睥睨、无视和抛却,是对“创新”的狂热迷恋和曲意逢迎。从主观意识上,他们已不愿驻足,不愿回望,不愿反思,对传统完全没有了敬畏之心。于是,也就再也回不到“传统之爱的复活期”。此时的“创新”,已经完全变了“味道”。

综观这些年的戏曲创作,会发现,“嗜新症”已经成为不少戏曲创作人员的病态心理。博大精深的中国戏曲,在他们眼里已经不再神圣,不再珍贵,而成了任意宰割、任意糟蹋的“纵欲”试验田。于是,我们看到了太多以“创新”之名,行破坏之实的戏曲创新;看到了太多把戏曲搞得面目全非的“创新”:写意、虚拟、程式化的戏曲本质丢失了,剧种没有剧种味道了,人物没有行当归属了,表演不讲程式章法了……创新,已经不是艺术发展从偶然到必然的内在需求,而是癖好恣意下的狂野撒欢;已不是一种天赋、能力的体现,而是一种无知者无畏的胡言乱语;已经不是除旧布新、推陈出新的艺术探索,而是将婴儿连洗澡水一块泼掉的轻贱传统;已经不是引领潮流之先的开拓之举,而是贴着标签自我标榜的虚张声势……那些遭到观众、专家诟病、谩骂的“创新”戏,

大抵都是“顽固性嗜新症”病态下的“创新”成果。这种病,对戏曲的危害,远比戏曲危机来得厉害,它从根本上削弱、消解、阉割了戏曲最本质、最有价值的东西,对中国戏曲的传承造成了灾难性破坏。

数年前,看到戏曲教育家、理论家傅瑾质疑戏曲创新的文章,觉得有失偏颇。今天回头再看,却有某种掷地有声的认同感。他在《一个保守主义者的自言自语》中写道:“创新本该是对艺术一个极高的标准,现在它却成了一批蹩脚的末流艺术的托辞;创新原本应该是经历了大量的学习与模仿之后,对传统艰难的超越,它是在无数一般的、普通的艺术家大量模仿和重复之作基础上偶尔出现的惊鸿一瞥,现在却成了无知小儿式的涂鸦。”他那“文化需要保守,而不是创新”的偏激论点,某种程度上是对这些“病态创新”虑之深、恨之切的“矫枉过正”。放眼望去,能够看到,当下中国大量的“嗜新症”患者,前赴后继为中国戏曲园地制造的景观,大多是惨不忍睹的“满目疮痍”。这些盲目的创新,归根结底,都是对传统缺乏认知,缺乏自信,长期患虚妄症的结果。

窃以为,康德拉·洛伦茨提出的由“生理嗜新期”和“传统之爱的复归期”(迟到的顺从)构成的这个体系,对传统艺术的传承和创新来讲是一个健康的内部生态循环体系,它为传统艺术的传承发展提供了有价值的启示和思路。“生理嗜新期”是生理性的、短暂的、汲取激情和勇气的变异期,它“将传统文化中那些明显过时的、陈旧不堪的、不利于新发展的因素淘汰掉”;“传统之爱的复归期”是价值认知上的、渐进的、长期的,是对传统价值本质的再认识、再评价、巩固强化期,它“将那些重要的、不可缺少的组织结构继续保存下去”,并在很长的一段时间内保持戏曲内在结构的相对稳定。待积累有年,会再次产生一个意识上的“嗜新”期,而这时候的“创新”,则是立足传统的,有根基的,有底气的,顺势而为、水

到渠成的。变异——稳定——再变异——再稳定,中国戏曲就是在这样的循环往复和对自身的再认识、再突破中一步步前进的。所谓的推陈出新、返本开新、固本求新、传统戏曲的现代回归,都是这种良性体系内的良性循环、上升、发展。

对传统的轻贱,还体现在对科技的过度迷恋上。康德拉在对“抛弃传统”的罪孽陈述中,还特别指出科技发展对“抛弃传统”罪恶行为的重要影响。他说,“科技的进步促进着文化的发展,这种由工艺强加于当代文化上的发展速度也产生了这样一个后果,它使得每个时代所拥有的传统财富中都有相当大的部分都是有理由被青年人批评为陈腐过时的。”^①科技发展对文化传统影响的后果在中国的传统手工业艺术中表现得最为明显,在中国戏曲的发展中也得到不同程度的应验。如今,科技发展已经为戏曲舞台带来了前所未有的可能和景观,先进的舞台科技在带给人们幻觉般的真实感、视觉的震撼感、审美的愉悦感的同时,恰恰也掣肘、削弱了中国戏曲表演艺术言说功能的诸多潜在可能。因此,年轻人对中国戏曲艺术以虚代实、以无代有、以有限表无限的强大写意功能和优势没有了敬畏感,没有了自豪感,没有了认同感,当他不以拥有这样的艺术而自豪、而骄傲、而珍惜的时候,他不可能认同这门传统艺术的价值,所谓的“传统之爱的复活期”就不会到来,抛弃传统大概就是必然的结果。

“嗜新症”导致的戏曲创新“泛滥”已经对戏曲的传承保护构成了很大的威胁。大量的资金都投注在了这些所谓的创新剧目中,有意味的是,舞台上常演、观众爱看的,依然是那些流淌着中国戏曲诗情、韵味、程式、情趣等传统之美的剧目。人们已经厌倦

^①《人类文明的八大罪孽》,康德拉·洛伦茨著,徐筱春译,安徽文艺出版社,2000年1月版。

了“嗜新症”下的妄行呓语,且对它所带来的危害已有深刻“警觉”。今天对“戏曲继承传统”的深切呼唤,其实正源于此。不少专家也已经对这种“创新”提出了质疑、批评和反思。“只要一种危机的起因被充分认识,那么其危害性也就会被大大削弱。”^①认识危害、分析原因、总结得失,应该是走出误区的第一步。这些年,灾难性戏曲“创新”的泛滥,评论界的失语、缺位和太过轻率随意的“点赞”、“叫好”,也是非常重要的原因!总结长短得失,指导创作实践,引领创作导向,唤起反思意识,应该是戏曲评论界应有的担当。对真正的艺术创新,我们要不吝赞美;对有价值的艺术传承,更要高歌点赞;对打着“创新”旗帜的胡言乱语,一定要慎重说“好”,更要敢于大胆批评。建立良性的戏曲创作生态,重振戏曲传统的自尊、自信,保护中国戏曲的有效传承,戏曲评论界不可或缺,任重道远。

二、非物质文化遗产保护语境中的传承困境

说完了创新中的“传承”困境,再来说保护中的“传承困境”。

非物质文化遗产保护是一项方兴未艾,在全球蓬勃开展,且有“宣言”、“公约”、“法律”作遵循、后盾、支撑的全球性文化保护活动。目前,在中国,“非遗”保护已基本形成了国家、省、市、县四级联动的保护体系,入选国家级非物质文化遗产保护名录的传统戏曲项目已达162项,传统戏曲国家级传承人达600余人。入选省、市级非物质文化遗产名录的项目和传承人则更多。可以说,非物质文化遗产保护的意识逐步深入人心,保护的行为开始普及。但

^①《人类文明的八大罪孽》,康德拉·洛伦茨著,徐筱春译,安徽文艺出版社,2000年1月版。

是,伴随着非物质文化遗产深入开展而出现的,也有许多始料未及的问题,其中,“狭隘的地方保护主义”,保护中的“去艺术化”、“近人情化”、“近行政化”、“趋福利化”,还有对“保护”认识的顽固僵化,都使得“保护传承”的初衷变得复杂艰难,甚至使传承保护行动陷入尴尬的困境。

(一) 狭隘的地方主义、功利主义对某些剧种造成的“肢解性”破坏

以我所熟悉的豫剧为例,作为中国分布最广的地方戏剧种,她的现实境况有一定的代表性。

豫剧,是流传面广、观众群体庞大的一个地方戏剧种。20世纪五六十年代,在其发展的兴盛期,全国近20个省份都有专业的豫剧团。经历了20世纪80年代戏曲艺术的整体式微,豫剧的分布区域虽有所减少,但仍然是分布区域最广、观众最多的地方戏剧种。2010年,我所在的河南省艺术研究院对全国所有的专业豫剧表演团体进行了地毯式的实地调查,共走访了13省份的专业豫剧团156个。仅仅过了两年,到2012年,原来的13个省份就变成了11个,剧团少了几十个,而且目前仍在减少。大概谁也不曾想到,造成剧种分布区域缩小和剧团数额急剧减少的一个重要原因,却是正在如火如荼开展的非物质文化遗产保护。

联合国《保护非物质文化遗产公约》中指出:非物质文化遗产“世代相传,在各社区和群体适应周围环境以及与自然和历史的互动中,被不断地再创造,为这些社区和群众提供认同感和持续感,从而增强对文化多样性和人类创造力的尊重。”对独特性、创造性、区域认同感的尊重,是非物质文化遗产保护的核心精神。但是,一些地方文化主管部门,将区域性狭隘地理解为地方性,将独特性理解为唯一性,更忽视了非遗保护中对某一艺术形式“群众

持续认同感”的要求,对多元性的尊重,将分布在本省、广大人民喜欢、但诞生在外地的剧种视为“外来剧种”,对之采取排斥、挤压、拒绝的野蛮态度。强行使其“变节招安”,改变性质,然后,将其作为本地的遗产加以保护。于是,我们看到,豫剧在江苏,变成了江苏梆子;在安徽,变成了淮北梆子;在山东,变成了山东梆子;在湖北,变成了花鼓戏、二棚子戏……

狭隘功利的地方主义已经够可笑,更令人啼笑皆非的是,一些游走于全国戏剧界的权威专家,却颠倒黑白,心安理得地干着“指鹿为马”的荒唐事,为这种狭隘自私的文化保护主义摇旗呐喊、推波助澜。例如,山东聊城市豫剧团、济宁市豫剧团都是有着悠久历史的豫剧团,章兰、李新花作为这两个团的主演,分别以豫剧的剧种身份获得了“二度梅”和“梅花奖”。但是,某些权威专家在配合当地政府宣传的学术文章中,均以“山东梆子”的身份总结介绍上述剧团、演员,试图生硬地割断他们与豫剧的历史关系。近些年,豫剧,就是在这样的“保护”名义下被残酷“肢解”。具有反讽意味的是,这些改了名换了姓的剧团,下基层演出,往往还要挂上“某某豫剧团”的牌子,因为他们数十年来得以安身立命的、在观众那儿获得的“认同”是豫剧的身份。非遗保护伞下的“苟且偷生”,让本来名正言顺的艺术行为在面对市场时变得“豫”说还羞,在进行正常的艺术交流时变得心态“暧昧”。这,就是它们目前的真实状态。

不太知道,全国跨地域的剧种还有没有类似豫剧的尴尬和困境?但我觉得豫剧绝不是剧种家族里的个案。如果所有跨地域的剧种都面临着相同的遭遇,那所有的地方戏,最终都要退缩到最初的本源地去寻求庇护和生存,越剧要回归浙江,秦腔要回归陕西,评剧要回归河北,淮剧要回归苏北……与其这样阉割式地保护,还不如让它在多元的文化格局中接受优胜略汰的残酷考验,

或在风雨飘摇中历练得自信强壮，或在无情的竞争中被自然淘汰。如此，也远比“以保护之名，行破坏之实”的人为破坏来得自在、鲜活和任性。

剧种的分布，本身就是优胜劣汰、不同时代观众审美筛选的结果。逆观众认同感的任何外在强加和干预，未必能达到预期目的。相反，这种功利狭隘的保护思想，无异于画地为牢，不管对原来的剧种，还是对试图想要作为本地遗产保护而改名的新剧种，都造成了艺术传承、发展的巨大困境，最终也造成了对剧种生态的极大破坏。就像当今自然界的生态破坏一样，以拙劣的人造景观代替永远不可再生的自然景观。

常言说，一方水土养一方人，一方水土孕育一方文化。独具特色的地方剧种，都有各自独特的文化密码和遗传基因。但是，一些地方无视这些根本性的问题，为了获取保护资金，可谓绞尽脑汁、用尽心机。除了上面提到的强行改变剧种的“移花接木”，还有强行“复活”剧种和“创造”剧种。“复活”就是把当地历史上曾经存在过或流行过、但已经灭亡多年的剧种重新找回来，企图以保护资金的注入让它获得重生；“创造”就是捕风捉影地创造一个新剧种。这两类剧种，一般流行地域很小，存在历史也不长，或仅有零星的资料遗存，或仅有个别民间艺人的碎片记忆，也不太为人所知，容易制造“履历”和辉煌历史。它们没有根基，少有传统，缺乏人员，没有演出实体，不用说开展活态的传承保护，就是基本的资料记录挖掘抢救，恐怕也是一种空谈。因为没有能力开展有效的传承保护项目，那些绞尽脑汁争取来的保护经费，只能挪作他用、购买设备，甚至以劳务费的形式装到个人腰包……目前，大家普遍意识到非遗传承保护中存在的“重申报轻保护”、“重投入轻效果”问题，其根本原因就是无传承可能、无保护能力。非物质文化遗产名义下的“保护传承”，有些其实只是一句冠冕堂皇的套

钱空话!

(二)“非遗”传承人评定的“去艺术化”、“近人情化”、“近行政化”、“趋福利化”,导致保护结果和初衷的较大落差

作为当前既有政策支持,又有法律保障,还有经费投入、大势所趋的全球性保护行动,非物质文化遗产保护对包括传统戏曲在内的传统艺术的传承保护确实是有力的促进和推动。就传统戏曲而言,除了对剧种的整体保护,还有一项重要的传承保护手段,就是对“传承人”的评选和认定。戏曲是一项技艺性非常强的艺术形式,特别是作为核心元素的表演艺术。一个成功的艺术家,一个成功的流派传承人,其艺术大多是经历了千锤百炼的实践锻造和苦心孤诣的艺术探索,绝活和本事都附着在演员身上。他们要把这些“绝活”或融合了人生感悟的艺术创造成果传递给下一代,“口传心授”是很重要的传承方式。所以,“非遗”传承人的评选和认定,对剧种和流派的传承发展有着举足轻重的意义。当选为剧种和流派的“传承人”,不单是一种荣誉,更是一份责任和担当。至今为止,仅传统戏曲的国家级传承人就达到600余人,省级、市、县级的传承人则更多。如果这些不同级别的传承人都能发挥“传、帮、带”的作用,那他们汇成的滚滚洪流,对传统戏曲的传承保护将是一股非常强大的力量。但毋庸置疑,在这些传承人中,确有一些非实至名归。特别是近几年,评选当中的“去艺术化”、“近人情化”、“近行政化”、“趋福利化”倾向十分严重,行政干预、亲信优先、打压异己、不择手段,把当选传承人作为凌弱手段、恃强资本、福利待遇……传承人的评选已经裹挟了太多的非艺术因素。而其带来的负面影响,更是显而易见。且不说有些享受着传承人荣誉、待遇的“传承人”不去传承、无力传承,仅是他们的当选,已经对那些真正在为剧种奉献担当的艺术家造成了待遇和精神上的不公。毕

竟,“非遗传承人”相对于各个剧种人才济济、名家众多的现实,名额少之又少,一定程度上是这个剧种的形象符号。因此,非遗传承人评选当中的“四化”倾向,对剧种传承保护产生的负面效应不可低估。在现实操作中,这种负面影响已然显现,造成了一定程度的传承困境。

“非遗”保护是一项新事物,在我们还没有来得及做好准备、做好筹划的时候,它已经以不可阻挡之势来了。因而,在行进当中会不可避免地出现一些始料未及的问题。如何在行进当中不断反思、不断调整、不断完善项目评选和传承人评定的机制,如何对保护项目的实施和传承人的传承状况进行有效的监管、评价、考核、验收,如何加强对保护经费的管理,做到钱尽其用……恐怕都是亟待完善和解决的问题。否则,非遗保护中结果和初衷的适得其反,大概会成为常令我们扼腕长叹的遗憾。目前,国家艺术基金支持的以经典剧目传承、以流派传承、以剧种行当人才培养为依托的支持方式,就实现了剧种传承力量的跨地域有效联合,值得借鉴。

(三) 对“保护传承”的认识误区,造成保护传承的僵化、板滞

和前面“丢弃传统的创新”一样,在传统戏曲的保护中,同样存在对“保护传承”的偏执化、极端化认识误区,将“保护传承”和“发展创新”完全对立起来,强调传承的“亦步亦趋”、保护的“原汁原味”。认为曾经的、传统的都是有价值的,应该保护的,值得继承的;当下的、创新的都是没价值的、不值一提的。于是,在传统保护中,又开始一窝蜂似地走“回头”路,向历史致敬,向传统致敬,以“原汁原味”为保护传承的最高境界,一切以旧为贵、以“原封不动”而马首是瞻。将保护传承带入了僵化、板滞的另一个误区,显

然是走入了另一个极端。赫拉克利特说：“人不能同时踏进同一条河里”，因为当人第二次踏入这条河时，河里的水已经不是昔日的水了。一切皆流，无物常驻。“传统”本身就是一条流动的河。目前所认同、所强调的那个“传统”，其实也就是当下人们视野所及的那个传统，而不是该剧种最原始的那个传统，甚至也不是该剧种最本质、最精髓、最核心的那些东西。艺术在流动中发展，也在发展中流动。所谓的稳定，也只是某一历史阶段的相对稳定，历史的车轮还是在去芜存菁的吐故纳新中滚滚向前。保护，说到底还是为了传承，为了发展。王骥德在《曲律》中曾说：“世之腔调，凡三十年一变”。每个历史阶段的艺术创造，都有它可贵的创造，也有它难免的局限。比如梆子体系剧种的男声唱腔，都是在对不同时期声腔局限的一步步突破中走到今天的。追求“原汁原味”，能回到那个让男声提高八度、和女声同腔同调的年代去吗，能把曾经的局限、遗憾当宝贝继承吗？“保护”是保护传统中最本质、最核心、最精粹的东西，不是原封不动地搬来为今人所用，不加选择地全盘继承，如此，保护也就失去了其应有的意义。在保护中传承，在传承中发展，应该是保护传统的应有姿态和最终目的。

中国戏曲艺术的生存境遇，从没有像今天这么复杂。做好多元中的坚守、创新中的继承和继承中的创新，何其难也。但中国戏曲，也许就会、就是在这种克服困难的披荆斩棘中找到一条切实可行的康庄大道。让我们为此一路同行！

（作者单位：河南省文化艺术研究）

以观演为中心建设当代戏曲

智联忠

以戏曲为代表的传统艺术在当代中国的存在与发展,无论在知识界、文化界,还是艺术界,乃至政府部门都是非常重要的理论和现实问题。21世纪以来,对于传统文化的关注和重视逐渐加强,非物质文化遗产的申报及其一系列的保护工作,对于戏曲艺术价值的挖掘、戏曲技艺的继承、民族戏剧的振兴,起到了积极有力的作用。建设文化强国的伟大工程时,戏曲作为中华文化的重要组成部分,该如何结合新的时代条件传承和弘扬自身的美学精神呢?以往强调戏曲艺术的传承发展,多针对艺术本体及创作主体而言,对于戏曲的受众情况认识很不足。戏曲艺术的发展始终建立在与广大观众的互动之中,没有戏迷观众的戏曲传承就必然走向歧途。笔者以为:要想完成文化振兴发展的宏伟蓝图,必须以观演为中心建设当代戏曲。

一、戏曲艺术的生命力在于扎根于牢固广泛的观演关系之中

戏曲艺术是中华优秀的民族艺术形式,也是华夏文化的集大

成者,纵览其起源、发展、成熟的漫长历程,我们不难发现,书写的是一条不断发展、渐进衍变的道路。

首先,戏曲的存在和发展必须依靠广大观众的存在。提起每一个剧种,我们都会立马想到在舞台上光华灿烂的表演艺术家、传唱不休的经典代表剧目,或是思想前卫、文思敏捷的剧作家和积极探索、工于曲调旋律、创作推新唱腔的音乐家……然而,推动戏曲艺术发展的还有另外一股强大的力量,他们就是千百年来热爱、迷恋,甚至作为票友登台传唱戏曲的观众们。没有观众的存在,戏曲艺术的存在就失去了基础,更不要谈戏曲艺术的革新、发展,走向成熟了。因此,戏曲在当代的真正传承和发展,决不能停留在只注重培养演员、传承好传统戏、助推优秀青年剧作家等工作上。戏曲的完整传承,离不开戏曲艺术活态的存在,但是没有观众群体的传承只能是有作品没人欣赏。这样的传承不能称之为传承,更不可能真正推动艺术的发展,没有观众参与就没有完成整个审美活动,当然也就是非活态的传承了。从这个意义上讲,一个剧种没有了自己的观众,这个剧种也就不是真正意义上的存在了。

进一步讲,戏曲艺术要想获得强劲的生命力,必须建立和巩固广泛的观演关系,这就是戏曲存在的根本。戏曲的文化、艺术价值是基本的,其经济价值也是客观存在的。观众是这门艺术直接面对的对象,没有观众的欣赏热情,戏曲创作、表演活动就失去了活力,一定程度上就成为了自娱自乐的工具。以国粹京剧为例,自京剧发展成熟以来,北京、天津、上海等地就成了其发展的重地。一代艺术家、京剧班社、剧院团以及其创作的优秀剧目,应运而生,至今仍有重要的影响。京津沪等地京剧的影响力,不能不说与当地京剧观众群的建立和巩固有必然关系。这些艺术家也正是在不断地汲取观众的意见,满足日益变化的时代要求和审美需求,

在艺术上进行了一次次的创新、推进和发展。典型的勇于革新创造的海派京剧的诞生和特点的形成,就是上海社会发展、观众审美需求促进艺术创作的集中反映。从当下京剧院团情况来看,山东、河北、天津等地的京剧院团依然数量众多,可见牢固坚实的观众对于剧院团及从业人员强大的反哺作用。相比之下,南方许多京剧院团的存在状况就不甚乐观了,有些省市多年前就已经解散了。当然,导致这样的现状与社会、经济等许多因素都有关系,但是戏曲顽强的生命力绝对离不开坚实的戏迷观众基础。

二、以观演为中心来传承发展戏曲是其走出困境的必由之路

戏曲是不是民族艺术的瑰宝?是。但是,当下这一历久绵长、剧种丰富、特色鲜明的传统艺术遇到了危机,陷入了困境之中。从业队伍或缺、观众逐渐老化、优秀作品不多、艺术发展滞后,整个戏曲队伍的生存境遇不甚乐观。对于这种现状,诸多专家学者及业界人士都积极地提出许多宝贵的建议,近年来各级政府的投入支持力度普遍加大。不过,非物质文化遗产的申报保护,以及政府的财政补贴演出,还没有完全扭转时下的尴尬局面。

面对戏曲艺术的现状,我们不能逃避或者寄希望于更多的财政补贴来简单地惠民展演。实践证明:如果戏曲艺术创作、演出、观赏、反馈等环节没有形成畅通的自然链条,戏曲艺术存在的威胁就不会消失,更不要妄想谈传承进而发展的问题。多年来戏曲艺术的现状还给我们一个启示:危机的发生像滚雪球一样地不断推进。笔者认为,积极有效地培养戏曲观众,尤其是广大的年轻观众,稳步扎实地推进戏曲观演关系的建立并进一步巩固,是推动戏曲走出困境的不二法门。

首先,戏曲作为一门舞台艺术,其受众是创作演出接受的主体。演出的对象没有了,传统艺术就成为了博物馆艺术,失去了活生生演出的生命状态。舞台上艺术家的演出活动是自身的审美表达,没有了观众的演出就沦为了自娱自乐的消遣,长久下去只能是技丢人去舞台空空。其次,戏迷观众的存在及热情,是激发戏曲演员及整个创作队伍工作活力的重要根源。好的剧作家一定会深刻地感悟来自百姓的生活体验、苦辣辛酸,好的表演艺术家毫无疑问尤为关注台下观众的审美期待及其宝贵意见。很难想象,台上自言自语地演得热闹非凡,台下肚子里满腹失望不满,这样的观演关系必然是破裂的。相反,观众对艺术家的赞许与肯定,希望与意见,以及评价与探索,是推动艺术发展进步的不竭动力。再次,以观演关系为中心推动戏曲艺术的建设工作,打通了艺术和观众的互动关系。历史上,戏曲班社林立,各地方剧种丰富了不同地域的文化,同时还养活了为数众多的戏曲艺人。今天,我们国内诸多实力强大的戏曲院团为国有事业单位性质,他们在财政上有一定的支持,创作上有较大的活力。但是,现在这些院团与普通观众之间的关系还不是很稳固,想通过市场来养活剧团难以实现。因此,在国家支持文化建设的同时,一部分资金必须分配在建立完善观演关系上,使艺术创作与观众需求紧密结合,否则观众只能逐渐流失,戏曲的生命力在困境中更加难以维持。

三、加强人才培养和剧目建设是建立完善观演关系的重要保障

以观演关系为中心推进戏曲艺术的传承和发展,体现的是重视培养和巩固戏曲的生态环境,绝不是孤立、僵化地人为构建观演。在具体的实施过程中,则是要以培养观众、发展观众、巩固观

众为阶段目标,将戏曲艺术普及、教育、推广工作结合戏曲创作、演出全面深入逐步展开。这些工作涉及内容较多,相互独立又交融在一起,有时需要采取多角度、多层次的计划来实施。其中,加强戏曲人才的培养和剧目建设,是建设当代戏曲、完善观演关系的重要保障。

戏曲是专业性强、高度综合的舞台艺术,发展戏曲事业首先必须注重人才的培养。戏曲人才的重要性已不必在此赘述,然而抓好人才建设却不仅仅意味着戏曲演员、演奏员、编剧等方面人才的培养。舞台美术方面的人才,包括灯光设计、舞美设计、服装设计、造型设计、化妆……各类人才都要全面地培养和健全,尤其还要注意戏曲评论人才的培养。当前,以上几方面的戏曲人才已经非常缺乏,而唱腔设计、作曲等人才也十分缺少,在中国京剧艺术节上二三十台戏只有十多个唱腔设计,有些音乐家同时担任四五部作品唱腔设计,这些都必须引起大家的高度重视。以观演为中心就必须紧密地把观众和剧院团、和广大的戏曲创作工作联系在一起,戏曲评论人才的培养就显得尤为迫切和重要。当前,建立在观演关系上的好的评论文章比较缺少,我们的评论需要做得通俗易懂、充满可读性,让戏迷朋友成为忠实的读者,另外评论家对于戏曲艺术的传播推广、知识普及等工作肩负着不可替代的重任。可见,没有各方面的专业人才,戏曲艺术的复兴是不可能的。当然,从事戏曲艺术行业的各类演职人员目前的待遇普遍较低,在建设人才队伍的同时适当地提高他们的待遇也是非常必要的。

戏曲剧目是一个戏曲院团存在并扩大影响的重要部分,体现着一个院团的整体实力。戏曲事业中单有人才还不行,必须要有一批优秀的剧目才能和观众紧密结合在一起。改编传统戏、新编历史剧、现代戏的“三并举”方针是我们所熟知的,然而不少剧团也有自己的“三并举”,即传统戏、业务戏和会演戏。其中业务戏和

会演戏指的都是新创作剧目，有这样的区分说明不同类型的演出，具体的创作要求、手法也有不同。事实表明，诸多所谓的会演戏除参加戏曲艺术活动之外，平时的演出并不多。以观演为中心让观众“参与”到剧目创作中，就要多听取观众的意见，从观众的审美需求出发，创作出贴近观众生活情感、老百姓喜闻乐见的好作品。我们希望：当业务戏与会演戏合二为一的时候，当戏曲剧目的演出真正拥有坚实观众的时候，好的戏曲剧目和优秀的创作人才积累达到非常可观的状态。关键是，戏曲人才的扎实培养与优秀剧目的创作建设，反过来又进一步促进了观演关系的稳固和扩大，共同推进了戏曲的良性发展。

总而言之，戏曲艺术的成长发展离不开广大戏迷观众，只有建立起健康、稳固、广泛的观演关系，戏曲艺术才能具有旺盛的生命力。当代戏曲面临着诸多的困境和威胁，如何充分把握好其内在的规律，在观演互动中推进传承、促进发展是非常关键的。在人才培养和剧目建设方面的不断巩固下，在与观演关系的相互促进下，戏曲艺术的历史、文化、艺术、思想等价值意义会发挥更大的作用。

福州·凤凰戏楼

2015.7.7 17:11

（作者单位：福建京剧院）

从京剧“票房”热看戏曲的传承问题

胡凌虹

戏曲艺术如何在当代传承发展,一直是业内人士关注的重要话题。戏曲的传承工作中,除了戏曲人才的培养外,观众的培养也是一个迫切的课题。观众的老化、流失,缺少青年观众缘,现今已成为戏曲发展的一大障碍。而在观众这个群体中,有一个特别的群体,即票友。所谓票友,不同于一般的戏迷,他们不仅看戏,还要学戏,乃至粉墨登场唱戏。他们聚会活动的场所叫票房,此“票房”的含义与表示市场与上座率的“票房”的含义全然不同。中国的曲艺及各种地方戏大都有票友,若论参与广泛度、影响力大小,要数京剧票友票房最为突出。

京剧已有二百余年历史,在京剧的发展壮大过程中也孕育了票房票友这一种社会生态。时代变迁中,票房虽历经各种波折,但一直生生不息。如今,文艺样式多姿多彩,人们拥有更多元的选择,戏曲艺术受到挑战,京剧也陷入越来越小众的窘境,但是我们仍能在京剧票房热中发现京剧艺术的大众性,全国各地乃至海外的京剧票房依然每周一次或数次定期活动,雷打不动,体现着京剧的强大生命力。本文试以京剧票房为切入点,探讨票房这种民

间力量在当今戏曲传承上的价值与意义。

一、票友票房对专业院团的辅助作用

目前,专业院团与票房的联系并不是很紧密,不似从前。现有的交流中,专业院团、演员也大都是指导者的角色,票房的反作用并不大。这一方面是因为一些院团有些高高在上,不愿意听建议;另一方面是票房本身的能力问题。因此双方都需要调整自己,使得专业力量与业余力量更好地汇聚在一起。

(一) 票友是戏曲演出的“质量检测员”

戏曲要传承下去,必须要有市场,有观众。就京剧而言,一般大城市的剧院也不是每天都有京剧演出,二三线城市更是难闻京胡声。可是京剧票房,不论城市还是乡镇,不仅是国内还有国外比如洛杉矶、东京,都能听到熟悉的京剧。冷清的剧场、热闹的票房,这一怪象,不由得让人疑惑,如此庞大的票友队伍为何没有成为专业京剧院团的铁杆粉丝,为何没有促使京剧市场繁荣呢?

票友非一般戏迷,有较高的素养,很多戏的情节、唱段,他们已耳熟能详,每次看戏就是感受不同演员的不同处理。可惜随着老一辈艺术家的隐去,如今好角比较少,真正能在全国卖座的演员更少。

由于时代的原因,现在的年轻演员没有见过四大名旦、四大须生,但很多老票友却从小就泡在剧场,看过众多名角的演出,有着丰富的阅历。很多票友把现在的青年演员与当年的名角进行对比后做出评价,并不公允。但换种角度看,眼睛“毒辣”、口味“刁钻”的老票友也可以成为青年演员难得的顾问,他们的建议很有参考价值。只可惜,现在的专业演员尤其是青年演员和票友间的

联系比较少。因此,青年演员如果想要有票房价值,要有号召力,一定要跟票友多联系多交流,并不耻下问,善于听取意见。

(二) 票房可以成为专业演员自我提升的基地

以往,很多京剧界的名角在票房都很活跃。有的票友一生研习某一流派,艺术造诣颇深,名角演出时常与这些票友切磋技艺。如今,一些京剧演员也愿意参加票房活动,对于有追求的专业人士来说,票房不只是业余娱乐的场所,更是一个提升专业的基地。比如,山东京剧院退休的一级鼓师鲁华对打击乐很有研究,专门编著了《京剧打击乐浅谈》,然而由于时代等原因,他在剧团时实际遇到的剧目有限,很多老戏没有打过,甚至没有见过。为此,鲁华退休后义务在济南铁路文化宫票房司鼓,凡是没打过的剧目就参照录音录像事先学会再打。经过这些年在票房的磨练,他掌握的剧目比在职时还要丰富得多。

京剧表演艺术家李蔷华在上海的票界也很活跃,是春秋京剧票友社的艺术指导,也经常出入君子兰京剧传习社等票房。因此,票房对老艺术家艺术生命的延长以及京剧的传承很重要,需要我们高度重视。

此外,京剧要发展,专业院团既要传承老戏也要打造新戏。不过就目前戏曲的生存能力和文化环境而言,一部新编戏进入市场,往往有比较大的风险。新作需要市场的检验,但是不少院团因经济等各方面的压力,难以承受风险。那么,票房其实可发挥一些作用,专业演员不妨先在票房活动中演出,以此进行检验,听票友的反馈,看新的唱段是否有口耳相传、经久不衰的潜质。

(三) 票友对戏痴迷的精神值得关注

三军大正军级离休教授李梦东的家庭票房“孟冬京韵社”有

个规矩,别人在演唱时,绝不允许任何人在旁边谈笑,开小会或做小动作,不遵守这些规矩者,初次犯规将加以劝告,多次犯规者将被劝退出本社。凡不愿听取意见的演唱者,或者在社内搬弄是非者等,也被奉劝不要参加本社。

东京票房也有不成文的规定:一进票房就要抛开任何身份、社会地位,就看唱得好与不好。在票房不许谈别的话题,只能谈京剧。

这些要求可谓“苛刻”,但不少票房却坚持了下来,这也源于票友们对于京剧怀有着极大的兴趣,一腔赤诚。有些票友,为了学习一段唱腔自费到数百里之外找老师请教,且唱念做打全面习练;有些私人票房的组织者,一人承担下所有的活动开支;有的票友,过世时,戏装就是寿衣,灵堂播放着她平时喜欢的唱段。

如今,一些剧院越来越像演出公司,一些京剧演员越来越像明星,到处走穴,演戏对于他们而言,只是为了挣钱,反倒是不少另有谋生职业的票友,花费了大量时间、精力以及财力去学戏、演戏,抛开外在的功利,纯粹享受着戏曲的魅力。因此,在专业上票友要向专业演员学习,但是在精神上有些专业演员也需要向票友学习。当演员学戏、演戏是因为来自骨子里的喜爱,他们才会把传承、振兴戏曲当作自己的事业。

二、票房也可以成为戏曲传承的一个重要阵地

票友、票房除了推动专业演员、专业院团发展外,其实它本身也是戏曲传承的一个重要的阵地,对于戏曲的发展起着积极的作用。

(一) 发扬流派、维护传统

前一阵,戏剧理论家、中国戏剧家协会顾问刘厚生忧心忡忡

地指出:拯救老戏,应该是今天京剧界的紧要任务,新编戏是京剧发展至今非常重要的一个方面,但不能“喜新厌旧”,因为京剧的博大正是通过老戏体现出来的。据刘厚生观察,京剧的老折子戏有几百出,但如今常见于舞台的不到100出。

2010年,京剧被联合国教科文组织选为人类非物质文化遗产。不过,这份遗产不是历史文物,不能供奉在博物馆里,必须有人把前辈的艺术精华传承下去,京剧才是活的艺术。然而,很多专业院团由于经济等各方面的限制,只能将部分老折子戏搬上舞台,青年演员学的老戏也有限。以前,老一辈艺术家一学就是百把出戏,起码有四十出戏在舞台上滚瓜烂熟,但是现在即便很优秀的青年演员也没学多少戏。

不过,不少老戏却在票友间口耳相传。旧时艺人以艺谋生,同行间大都很保守、艺不轻传,但他们对于票友,往往比较开放,不少票友深得其真传。同时,票房因为没有太多限制与压力,敢于排演许多专业剧团很少涉及的传统剧目。

天津票友李金铭自幼酷爱京剧,曾参加过半科班性质的天津少儿业余京剧团,工老生,后拜师在马连良大师的嫡传女弟子李玉书老师的门下,成为了马派再传弟子。为了把马派艺术传播继承下来,他创办了一个以演马派戏为主的京剧票房——天津温玉铭国剧社,以便在舞台上实践曾学习过的马派戏。几年来,他们演出了《甘露寺》《借东风》《苏武牧羊》等马派戏,并在一些马派名家的指点下,挖掘整理并演出了一些濒临失传的马派戏:如《白蟒台》《渭水河》《乌龙院》等。2012年天津温玉铭国剧社被天津市振兴京剧基金会和票友协会推荐至天津中国大戏院演出了《十老安刘》,2013年又演出了《清风亭》。不少专业团体和专业演员看后都感慨,一个业余京剧团体,能演这么多这么繁难的马派戏,真是不简单!

像李金铭这样传承了某派艺术、并努力将此派的老戏传承下来的票友,对发扬流派、维护传统起到了积极的作用。

(二) 形成一种评论的力量

88岁高龄的李梦东筹组的家庭京剧票房“孟冬京韵社”,20多年来每周都会组织一次活动。李梦东表示:“不单要把京剧票房办成一个‘过把瘾的俱乐部’,使票友演唱水平日益提高,更重要的是要把一个京剧票房办成一个钻研京剧、研究京剧,文化品位较高的群体,为京剧的改革与振兴制造舆论氛围。”因此,除了认真学唱戏外,李梦东还是专业演出的“啄木鸟”。当他看到一些京剧电影或专业剧团演出中出现明显的错误时,就马上打电话给院团,提出建议,得到了有关专业人士的肯定和感谢。近年来,“孟冬京韵社”一直坚持研究,已发表有关京剧改革、创新的文章20多篇,还先后印刷出版了《梨园梦呓》《京剧演员小词典》等,以此推广京剧知识。

已故著名学者王元化先生是以研究文学理论和思想史而享誉学界、文坛的,但其实他晚年还写了不少京剧方面的文章,出版了著作《京剧与传统文化丛谈》等。从小他就受到过京剧的启蒙,他的外婆非常喜欢京戏,常常带他去“大世界”。王元化对于京剧的研究,是放在他对20世纪90年代整体文化反思的一个架构中,也开阔了京剧研究的视野。

历史上有一批文化名家是票房的中坚力量,他们不仅对专业演出的质量起到了很好的评价作用,还对京剧进行了深入研究。如今,很多票友也是各领域的翘楚,其中不乏知识渊博的文人墨客,他们受到过较高的文化教育,对戏曲的研究有时要比一般的专业演员更深入透彻,思维更开阔。因此应该吸引更多的文化学者、文化名家成为戏曲的研究者,让票房成为评价戏曲的一支重

要力量。

（三）输送人才，培养新观众

目前，很多能登台表演（无论彩唱还是清唱）的京剧爱好者，都自称为票友。但在民国时期，票友这个门槛很高，经常登台表演并对自己所演唱的流派行当有较深的理解且有较高艺术造诣的人才算票友。票友中的高水平者甚至能与专业演员相媲美，同时票友中下海成为名角的例子也不少，譬如，光绪年间，孙菊仙半途转业、票友下海并且成了名角；俞振飞，本是大学教师，家学渊源，长期票戏，后来下海成为名演员。可见，票友和专业演员间并非泾渭分明，票房也是专业演员的诞生地。

戏曲的传承要适应当代青年的审美需求，吸引年轻观众。那么如何吸引？在剧场远距离观摩与在票社切身体会戏曲的魅力，其吸引力度是完全不一样的。其实，票房也是培养京剧新观众的极佳场所。譬如，1985年，上海市光明中学就成立了“光明戏曲社”。1992年起，该校又开设了“京剧艺术欣赏”选修课。之后，还组建了学生京剧之友社团。经过一段时间的学习，学生票友能和老师同台演出京剧《打渔杀家》《追韩信》《华容道》等剧目。

东京票房的票友吴敏介绍，20世纪80年代中叶起，东京票房有了新的血液——日本票友。比如，庆应义塾大学文学部的教授山下辉彦是东京票房的中流砥柱，实际上的领导。他除了热衷于票房活动外，还到处普及京剧知识。2009年是东京票房成立60周年，为此东京票房特地举办了一台公演，压台戏是《红灯记·痛说革命家史》。由于这是一出“抗日戏”，不可能出现在访日京剧团的节目单上。但东京票房大胆地将之搬上舞台。演出效果非常好，连日本观众也看得非常入神，不仅没有对“抗日戏”反感，还说很打动人。尤其李奶奶的“痛说”，一些日本观众都情不自禁地流下眼

泪。当然也有个别的日本观众对《红灯记》里提及鸠山表示不解,认为鸠山是民主党政权的首相,和中国很友好。戏里的日本宪兵不该取名叫鸠山的。其实在排演时,中国票友曾提出是否要将鸠山改成秋山的,但日本票友反对,认为艺术就是艺术,不要去跟政治挂钩,主张“原汁原味”,所以最终没有改。可见,对艺术的推崇,能跨越政见、国别。海外京剧票房不仅宣传了京剧,也宣传了中国的传统文化。

当然,票友票房自身还存在着很多问题,一些票房的素质并不高,也存在着追逐名利的思想,对戏曲的发展产生一些负面的影响。因此,需要深入研究票房票友这种民间力量,促使它健康地发展,发挥更多的积极作用。专业人士也不能忽视或者藐视票房的力量,要与票房同心协力,共同承担振兴戏曲的使命。

(作者单位:上海采风杂志社)

传播与提升:全球化背景下中国戏曲的命运与出路

贺宝林

中国戏曲经过几百年的演变,特别是新中国成立后的繁荣发展,已成为中华文化中最具综合性、民族性的艺术形式,堪称民族文化瑰宝。然而,自20世纪80年代之后,随着文化形态不断多元化、传播方式不断多样化、文化消费不断快餐化、戏曲观众不断老龄化,中国戏曲逐渐陷入困境,甚至被人称为“夕阳艺术”。那么中国戏曲今后的命运如何,出路又在哪里?笔者就此问题不揣浅陋,愿为引玉之砖,以期引起关注与探讨。

一、中国与世界:中国戏曲需要重新出发

30年来中国戏曲一直在艰难前行,与中国经济社会的快速发展和国际地位的大幅提升相比,中国戏曲的尴尬处境让人无法释怀。面对这样的局面,众多志士仁人或从剧目生产入手,或从市场体制变革入手,或从观众消费观念入手,去探寻振兴戏曲的途径。人们尽管做出了种种努力,但收效甚微,戏曲的困境仍然没有得到根本性的改变。戏曲困境的根源到底在哪里?对于这个问题可

谓见仁见智,但多数人都忽视了一个问题,那就是中国戏曲面临的生存大环境的变化——全球化时代的到来。

全球化是一个不以人的意志为转移的时代进程,也是一种不可逆转的历史趋势,它标志着人类进入一个新的发展阶段。在这个过程中和趋势中,所有的民族不管愿意不愿意,都必须接受和参与;所有的人类文明形态如果想发展,就必须在这个大背景下对自身进行重新审视和定位。同样,全球化对中国戏曲也造成了致命的冲击,它让中国戏曲告别了“孤芳自赏”的时代,不能再固步自封,把观众局限在黑头发、黄皮肤的中国人,而是要面向地球上各个角落的各色人种、各个人群;为了在不同文明的碰撞交流中有自己的话语权,它必须面对文化更加多元、市场更加开放、竞争更加激烈的全球性的挑战。戏曲危机虽有这样那样的各种原因,但根本原因在于全球化到来之际,戏曲没有做好积极的应对,没有完成角色的转换,一度迷失在全球化的烟重雾绕之中。可以断言,随着全球化发展程度的越来越深,中国戏曲如果不能及时跟上全球化的步伐,其面临的危机必定会越来越重。

面对全球化的挑战,中国戏曲到底该怎么办?出路只有一条,那就是重新出发,以主动的姿态走向世界,融入并参与到全球化的共建之中。之所以用“重新出发”,是因为戏曲经过新中国成立后、特别是改革开放新时期以来的自身嬗变,已经从传统走向现代,“重新出发”就是要从中国走向世界。中国戏曲要想在人类文明的竞争中立于不败之地,不是想不想走向世界的问题,而是到了必须走向世界的时候了。马克思、恩格斯在《共产党宣言》中指出“过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守,被各民族的各方面的互相依赖所代替了。物质生产是如此,精神的生产也是如此”,从理论上高度概括了全球化时代人类物质生产和精神生产的全球一体化格局。事实上,在全球化时代,任何一种民族的文

中国戏曲如何走向未来

130

化都应该有拿到世界上去交流的勇气与构想,因为,只有在与人类一切优秀文明的交流碰撞中,我们才能够真正地去了解世界,才能够真正地去认识自己。当然,中国戏曲也不例外,它只有在与人类一切优秀文明的交流碰撞中才能找到自己的位置,才能书写出新的辉煌篇章。

二、交锋与提升:中国戏曲走出去必须完成现代转换

有人曾经担心,中国戏曲能不能走向世界,外国观众能在多大程度上接受中国戏曲?持这种疑虑的人,要么是不了解中国戏曲的文化内涵和审美品格,要么是不了解人类文明的发展趋势和交流规律,否则,就应该坚信,在人类不同文明的交锋中,中国戏曲理应成为中国文化输出的主要选择,它也必然会成为世界了解中国的主要凭借。中国戏曲这种特有的价值和功能,不是哪个人一厢情愿地强加给它的,而是它自身的文化特质所决定的。著名人类学家弗莱认为,一个民族国家的文化是分层次的,“文化的上部层次是一个民族特有的创造力的产物,主要是文学和艺术。”^①人类文化交流史表明,最具民族创造力的文学和艺术始终是文化交流的主要载体,这不仅因为艺术可以直接去面对,可以直接去感受,更因为艺术是一个民族智慧的结晶,通过艺术可以一下子窥视到这个民族的内心世界,了解这个民族的心理品格。中国戏曲作为中国最具综合性的民族艺术,作为人类特有的艺术形式之一,在人类文明的交流中其价值是不言而喻的,它像我们欣赏接受人类一切优秀文明成果一样,同样也会被全人类所欣赏和

^① 弗莱:《文化认同的层次》,印地安纳大学出版社1993年版,第168——169页,转引自陈淳、孙景尧、谢天振主编:《比较文学》,高等教育出版社1997年版,第439页。

接受。

全球化确实为人类各种文明之间的相互交流提供了前所未有的便利和平台，但同时它也对各种文明发出最严厉的忠告：不要固步自封，更不要夜郎自大，必须通过在更高层面、更大范围内的相互交流与吸纳，创造出一种更为先进的文化形态，否则无论做出何种努力，都将难以守住原有的疆域，直至从地球上消失。英国前首相撒切尔夫人曾经表达过这样的意思：中国不会成为世界大国，因为中国没有自己足以影响世界的思想体系，经济上再发展也不过是欧美世界的制造厂而已。作为中国人，也许这样的话我们听起来不大受用，但千万不能忽视其中蕴含的道理：一个在文化上不能创新的民族永远不会成熟，一个不能输出思想的国家只能步人后尘，因为历史发展的进程从来都是被传播新观念的人主宰着。中国戏曲最大的危机正在于此，当全球化来临之时，它太囿于自己的传统和原有的疆域，甚至太过于自恋和短视，只会以己观己而不知以世界观己，一度丧失了自我更新的能力，导致其在各种文化碰撞中败下阵来。

对外文化交流的实践表明，不是每一部戏曲作品都可以拿到世界上去交流，只有那些立足中国优秀传统文化传统、具备戏曲美学品格而又具有现代审美理念和真正创新力的作品才可以去参与人类的跨文化交流。中国戏曲要想很好地走向世界，必须在更高的形态上完成现代转换，必须具备与人类一切优秀文明对话交流的品质，必须站在全人类的高度输出中国文化中最有价值的思想和内容，成为人类和谐发展的重要思想源泉。这不仅是中国戏曲自身发展的需要，更是中国戏曲对于人类文明发展应承担的责任。

三、传播与适应：中国戏曲走出去必须遵循世界规则

文化是一个民族保持生机与活力的源泉,更是一个国家软实力的重要组成部分。加强本国文化的对外传播,尤其是输出最具原创力的先进文化,成为所有世界大国既定的外交战略。这里就涉及到一个问题,是不是我们有了先进的文化之后,我们的文化就可以轻松地走向世界呢?答案当然是否定的。我们知道,原子弹是维护一个国家独立和安全的国之重器,但光有原子弹还不够,还要有把原子弹打出去的能力,只有打出去才会有真正的威慑力量。于是就有了陆基导弹,光有陆基导弹还不够,还要有二次核打击能力,于是又有了海基导弹。文化传播亦然,先进的文化就是文化中的“原子弹”,如果想让它发挥作用,还必须要有发射它的“文化导弹”,也就是说,一个民族的文化光有创新能力还不够,还必须要有先进的传播和输出能力。在全球化大背景下,文化的传播能力直接决定着文化的影响力。

作为一项复杂系统的人类活动,文化传播有其特殊的规律,如强势文化更容易向弱势文化辐射与渗透,而且两种文化之间的文化势位落差越大辐射与渗透就越容易发生;任何一种文化在受到另一种文化冲击与挑战时,总会本能地对自身作出保护,也就是帕森斯提出的“文化维模”原理;当两种不同文化之间的冲突不可避免时,双方总会在某些层面做出妥协和让步,以便能够接受对方,这就是“文化适应”等。强大的文化传播能力,首先源于对文化传播规律的认识和遵循,否则,再先进的文化也不可能很好地传播出去。中国文化要想很好地走向世界,必须遵循文化的传播规律,必须创新文化的传播机制,必须营造良好的文化传播态势。因此,加强对外文化传播的基础研究和前瞻性研究,应成为当前

文化发展的重要命题和重大课题。

作为中华文化重要组成部分的中国戏曲,在走向世界时同样要遵循文化传播规律,适应文化传播的世界规则。首先,中国戏曲走出去应善于趁势而上,抓住当前中华文化全面复兴的良机大有作为,并成为中华文化走出去的重要凭借和载体。其次,中国戏曲走出去应坚持精品引领,输出的作品必须具有深厚的文化底蕴、鲜明的民族风格和浓郁的时代特色,而不是那种简单的文化符号或新奇的异国情调。第三,中国戏曲走出去要遵循由近及远,由地缘相近、历史上同属一个“文化圈”的周边国家和地区,逐步向文化上差异较大的国家和地区传播和渗透,最终达到消除误解、增进了解、加深友谊的目的。第四,中国戏曲走出去应注意区位选择,首先是对中国戏曲有预先了解和认知的国家和地区,以提高他们对中国戏曲的接受程度。第五,中国戏曲走出去要重视语言译介,发挥语言在文化传播中的桥梁作用,而不至于成为审美的障碍。

四、传承与输出:中国戏曲发展的两个支点

新世纪以来,随着中国由区域大国走向世界大国,中国从世界的边缘逐步走到了世界的中心。中国同世界的交往越来越密切,这不仅缘于中国了解世界的需要,同时也缘于世界了解中国的需要。“在文化差异性的前提下,人类不同类型文明的对话是必要的和必然的”。^①党和国家高度重视中华文化的对外传播,并把它作为国家发展的重要战略,十八届三中全会通过的《中共中央

^① 纳麒:《文明对话‘三部曲’:差异、碰撞与融合》,《文化研究》2007第6期,64页。

关于全面深化改革若干重大问题的决定》指出：“扩大对外文化交流，加强国际传播能力和对外话语体系建设，推动中华文化走向世界。”中外文化交流从来没有像今天这样发生得如此频繁，而且涉及如此宽广的领域，达到如此深入的程度，中华文化在世界上的影响力和自信心得到了空前的提升。一个国家的文化究竟能传播多远，能否真正影响世界，终究还要靠一个国家的综合实力说话，强大的中国，才是中华文明走向世界最有力的推手。这种中外文化大交流、大融合的格局，为中国戏曲走向世界提供了广阔的平台和强大的保障，可以说当前中国戏曲走出去正逢其时。

这里需要再回到第一个话题，中国戏曲要“重新出发”，那么应该从哪里出发？作为博大精深的民族艺术，中国戏曲如果不能输出中华文化的思想精髓，而只靠华丽的服装、奇异的脸谱、固定的程式去满足外国观众的猎奇心理，那不仅不能达到提升中华文化的目的，还会使外国观众对中国戏曲产生误读，严重影响对中国戏曲乃至中国文化的认知，甚至会扭曲和变形。可以肯定地说，在未来国与国之间的文化交流中，中国有影响力的作品必定是以中国文化理念为指导、以中国文化元素为构件、以输出民族精神为目的的作品，那种靠借用外来“新潮观念”而无视民族历史的所谓“文化创新”，那种为了迎合外国观众而对民族文化削足适履、降格以求的做法，只会损害民族文化的形象，降低民族文化的品位。因此，中国戏曲走向世界必须立足于民族文化的深厚传统，必须传达中华文化最核心的思想观念，必须展示民族艺术最独特的美学神韵，必须张扬中华民族最普世的价值追求。一句话，中国戏曲走出去既要堂堂正正、完整无缺，又要潇潇洒洒、大有作为。

当代戏曲发展主要有四个重大课题：一是坚守，二是继承，三是创新，四是传播。在全球化的大背景下，中国戏曲不仅要积极参与到中华文化走出去的进程之中，更应成为推动这一进程的重要

抓手。当代戏曲创作,其起点应是深厚的民族文化土壤,其终点应是激烈竞争的国际市场,这不仅是全球化时代中国戏曲创新发展的内在逻辑,更应成为当代戏曲人自觉的文化追求。一句话,创作出既属于这个时代、又属于整个人类的戏曲精品,是当代戏曲人的光荣和使命,也是当代戏曲发展的前途和出路。

(作者单位:河南省文化艺术研究院)

— 戏曲的民间与地方 —



坚持戏曲的地域性特征

——从“海派戏曲”的“海派”特征说起

金莹

戏曲本来就是一种基于地域产生的艺术形式。从京剧、越剧、沪剧、豫剧等等具体名称来看,我们可以发现,戏曲基本上都是基于地域而被命名的。地域就是一种戏曲的精神属性,戏曲代表着一个地域的独特性格。所以,只要知道一个剧种的名称,我们就可以快速地判断出这个剧种属于那片地域。而有时,我们甚至会直接把戏曲称之为“地方戏曲”。所以,从某种程度上来说,戏曲,天生是与其地域性相连的。

除了外在形式,戏曲的精神内核亦应该是地域性的。除了以地域性方言为演唱语言之外,地方戏曲产生之初所演绎的内容,必然是基于这一块地域上的风土人情、生活故事而产生的,它所演绎出来的戏曲风格,或粗犷或温婉或浓烈或清淡或小桥流水或大漠孤烟,包括唱腔、服饰、乐器等等的组合,都足以体现出这个地域上生活着的人们精神性格与审美追求。

然而,如今的戏曲与所有的艺术形式一样,共同面临着一个

“地球村”的时代。互联网技术的出现,大大缩短了人与人之间的时空距离,也正在消弭戏曲与戏曲之间基于地域而产生的不同之处。不可否认的是,在全球化的环境中,地域性差异在各个艺术门类中越来越不明显,戏曲与戏曲之间的边界正在变得模糊。同样一部剧作,可以被短时间内被改编为不同门类的戏剧作品,在相差无多的时间里分别上演。除了演唱语言、表演服饰等等外在形式以外,普通观众有时会很难从其它艺术形式上发现这些各个地方戏曲存在的不同之处。

二

因为来自上海,所以想说说“海派戏曲”。作为全国的一个“戏码头”,上海曾汇聚来自全国各地的优秀戏曲艺术工作者。也正是因为有了来自全国各地的优秀戏曲艺术工作者的汇集,才最终有了上海戏曲市场的繁荣。而如今我们再说起“海派”,也会更多地将之概括“海纳百川、兼容并蓄”。或许就是因为它的包括万象,其定义的边界反而模糊不清。当人们只能笼统地以艺术的发生地来命名一种艺术形式,却忽略了这种艺术所要表达的精神内核时,这种定义便是十分危险的。

“海派”的内涵其实是有其自然发展过程的。“海派”一词,最初指称的是“海上画派”。一批活跃于19世纪中叶的上海地区的画家们,因为同处开埠的都市,面对各种文化的冲击,其作品逐渐具有职业性、专业性、商业性等特征,并拥有了雅俗共赏,色彩鲜明等共同艺术特征。这些画家的出生地亦比较集中,大多集中在江浙沪三地。这时,人们对“海派”的定义,是基于地域和由地域产生的艺术特征命名的。然后,“海派”一词逐渐从绘画衍生到各个文学、生活、文化领域,并最终成为各种可以定义产生于这片地域的

所有文化的一个词语。比如,文学亦有“京派文学”与“海派文学”之分。而说起最初的“海派文学”,人们一般会将其概括为“世俗化、商品化,倾向于迎合市民的口味,注重形式创新,表现都市文化,浓厚商业色彩”等特点。然后,慢慢地,“海派”由一个具有强烈地域特征的形容词,变成一个包含更为更为广阔的词语。这自然也是与上海这座城市的生长发展相匹配的,毕竟,从20世纪以来,上海就一直立于传统与现代、东方与西方、内陆与沿海等等不同文化的交融冲击之处。至于如今,我们提起“海派艺术”,却似乎只有“海派清口”直接冠了“海派”的头号,而其表现内容,亦是以市民化、生活化、世俗化为特征。

所以,在“海派”的最初,“世俗化”是一个不可忽略的词语。可以说,上海是中国最先进入商业社会,亦是最先进入市民社会的一个城市。支撑着这座城市的精神命脉的,是一个个最平凡亦最普通的市民。我甚至不忌惮在这个“市民”前面加一个稍带贬义的“小”字。正是因为有了这些“小市民”,那些小弄堂、花旗袍、七十二家房客、说不尽的家长里短,才有了热烈而活泼的色彩。这也是我们最真实的生活状态。而世俗,不等同于庸俗。世俗是关于世间万象,林林种种,我们也不过尘世俗人,诚然我们的精神追求应该比这庸庸碌碌的尘世高上那么一寸。但是,如果艺术过度脱离生活,则显然也会失去自己的群众基础。

在我们惯常的理解中,艺术与世俗在某种形式是一对相悖的词语。但是,在更高的层次上,艺术同样可以很好地展现世俗,世俗亦可以很好地表现艺术。以文学作品为例,如果将《红楼梦》和《金瓶梅》相比,大多数人会认为《红楼梦》更具艺术性,这与它们的内容相关。《红楼梦》讲述的是高墙深闺,《金瓶梅》讲述的是市井日常。但这并不妨碍仍然有很多人意识到《金瓶梅》的伟大,并将之提高到《红楼梦》的高度。在戏曲方面,我们则可以将《牡丹

亭》和《窦娥冤》来进行比较。虽然,从单纯的艺术角度来讲,不少人会将天平倾向于《牡丹亭》,但这并不妨碍《窦娥冤》毫无异议地成为一出十分杰出的戏剧作品。世俗并不是不能产生艺术,只不过,如何在世俗中发现并体现艺术之美,是一个并不轻松的活计。

“商业化”亦是“海派”最初的特色之一。作为艺术工作者,我们有时会羞于谈及市场、商业等等词语。“商业”一词,并不是天生就带着“贬义”。所有的词语在最初出现时,他们所蕴含的感情色彩都是中性的。词语只是为了界定某种事物或者某种状态,我们如今看待这些词语所带有的情感,则是在词语的流传过程中形成的。商业化不应该是洪水猛兽。如果运用得当,它完全可以在传统戏曲的推广上起到推波助澜的作用。

以越剧《甄嬛》为例,5月,《甄嬛》在上海驻场演出20场,引起热烈的市场反响。这也是戏曲寻求商业化运作的成果之一。昆曲《春江花月夜》在上海大剧院连演三场,5000张戏票一票难求。这是与张军前期不懈努力的推广、讲座等等商业运作不无关系的。所以,我们反对的商业化,其实指的是“过度”的商业化,过度庸俗的商业化、过度媚俗的商业化,过度低级趣味的商业化。过度营销会伤害戏曲,但适度商业对戏曲的发展必然是有好处的。因此,不需忌讳谈商业,如何积极地发掘戏曲的商业属性,找到一个合适的戏曲商业发展途径,才是我们应该去努力接近的方向。

“海派”的另一个特征,或许就在于它的创新性。因为地处开埠,能够接触到各种不同的艺术形式,所以,原本局限在地方一隅的地方戏曲,来到上海后,能够打破自身局限,进行各种艺术创新,创造出更高的艺术成就。想当年,越剧是发源于浙江省嵊州市的一个地方戏曲,从嵊州经绍兴、宁波、杭州到上海,最终发展成为有全国影响的戏曲剧种。这一方面是基于其艺术形式的优美,另一方面,也与它最终来到上海发展有关。

而创新亦应该是传统戏曲的努力方向。比如说,当年的越剧十姐妹试着在上海进行越剧改革,实行编导制,她们将鲁迅的《祝福》搬上舞台,还演出过由法国作家大仲马的小说改编的历史剧《山河恋》,并因此在越剧史上留下属于自己的浓墨重彩的一笔。当时,越剧甚至还将男女自由恋爱的故事搬上戏曲舞台,在当时而言,可谓离经叛道,但在今天看来,却是勇于突破自身的创新精神。身处现世中的我们,面对各种原本不属于戏曲的元素,可以进行或大胆或谨慎的探索。而评论者面对各种戏曲创新的形式,比如跨界合作,比如说形式突破,比如说在传统戏曲中加入现代艺术元素,或许不该急着叫好,但也不应该急着否定。戏曲的发展有着自身的规律,那些适合的,总会被保留,那些不适合的因素,也终将被剔除。就让各种挑战与尝试自由生长,或许才能长出最适合这个时代的戏曲形式。

当然,作为一个戏曲的旁观者,我所说的,可能更多的只是一种更想象性的建设。如何发展传统戏曲,需要通过实践去找到答案。总之,我们应该去尝试,我们可以去挑战,甚至,我们会不可避免地犯下许多错误,但是,创新不应停止。“海派精神”应该是活泼的,青春的,具有挑战力,不惧怕失败的。这亦是我认为的“海派戏曲”的精神内核之一。

三

上海地区的戏曲要追求“海派”特色,不同地域则亦应努力寻找到独属的个性标签。今年看过黄梅戏《关汉卿》,川剧《尘埃落定》,这些都是主题宏大的戏曲,但我发现,在欣赏戏曲的过程中,其中最打动我的不是那些故事所要探讨的深刻主题,而是那些活泼的、带有时间特色或者低于特色的表演形式。比如说,穿插在

《关汉卿》一剧中有《窦娥冤》的片段,郑驴儿对窦娥的挑衅挑逗,窦娥应对时的一举手一投足,一嗔一怒,那种活泼泼的生活气息并不会因时间的阻隔而令我感到陌生与隔阂。《尘埃落定》中川剧特有的有趣、生动的表演方式,让我忽然意识到这是一种不同于其它曲种的戏曲,并深深感受到这种地方戏曲的独特魅力。

所以,虽然所有艺术在其精神内核上都有相通之处,戏曲最终表现的还是共通的人性。但是,我们需要的不是在这个时代里模糊到难以分辨的面孔,而是张扬的个性、独特的方式,如此,才不至于泯然众人。因此,对于各具特色的戏曲种类来说,地域性或许是它们能够成就自身的个性“名片”。

(作者单位:《文学报》)

地方戏曲院团的角色定位与价值多元化刍议

——以重庆市川剧院为例

黄 波

近年来,当话剧在北京、上海等地已然成为时尚生活的潮流符号而被越来越多的年轻人群所恣意追捧的时候,当影视明星重归舞台带动话剧全国巡演市场的时候,古老的中国戏曲仍然延续着多年来的困境与危机。这其中,作为戏曲艺术生态体系重要组成部分的地方戏曲,更是遭遇到生死存亡的严峻考验。学界、戏曲界展开了此起彼伏的论争与探讨,院团体制改革也经历了各种各样的突围与实验,然而从整体上还是难以遏制地方戏曲的衰微与颓势。

仅以川剧所在的重庆市为例,辖区内原有的灯戏、后河古戏、花灯戏、阳戏、辰河戏、傩戏及踩堂戏等传统地方戏曲,已经逐渐走向濒临灭绝的境地。在这个自然淘汰的历史进程中,因为政府文化政策的有力扶持,才使得川剧这个在全国有着较大影响力的传统地方戏曲暂时摆脱生存之虞。“凡一代有一代之文学”,这是所有传统艺术面对历史发展和时代变迁所必然面对的遭际和命

运；而川剧在巴蜀区域环境中的特殊处境，正如其他有重大影响的地方戏曲剧种一样，只不过是戏曲院团、政府和市场在当下时代文化语境中相互角力、彼此妥协的优化选择而已。

随着国家经济实力的不断跃升，公共财政对文化领域的投入增长幅度要大于国家财政增长幅度的要求已经成为国家文化战略的题中之义，这实际上就为包括川剧在内的部分地方戏曲艺术的发展和戏曲院团的生存提供了较为坚实的物质基础和良好的政策环境。仅以2011年为例，重庆市川剧院的公共财政投入就已达到3000余万元，从2012年起，又对该院的各类正式演出实施1万至2.5万元的场次补贴，以及安排年度川剧艺术抢救、保护和发展工作专项资金等扶持措施。特别难得的是，2011年政府投入1亿多元的资金建成重庆川剧艺术中心，总建筑面积达2万多平方米，拥有1个700多座的大剧场和1个200多座的小剧场，以及1个1000多平方米的川剧博物馆和相关配套服务设施。整个艺术中心按照“活态”的国家非物质文化遗产博物馆的理念建设，成为重庆地域文化和中国川剧发展研究的标志性建筑。这一系列举措为川剧艺术的传承发展提供了牢固的硬件支撑。

当我们经历了前些年甚嚣尘上的有关戏曲院团市场化运作的若干路数以及政府削减财政投入的凄风苦雨之后，近年来，相当一批地方重点国有戏曲院团在政府逐年增加的财政投入和政策利好的扶持下，开始逐步进入休养生息的稳定时期。而政府的种种投入和扶持，在目前看来，基本上都淡化了以往对院团的市场经济指标的简单考量。对艺术作品社会公民价值的强调，对戏曲作为非物质文化遗产的保护，使国家对戏曲艺术及其院团提出了更加长远、更加客观的综合要求。这一过程贯穿了政府和民众对民族艺术的不断体认，充分体现出国家站在新的历史时期对传统文化的基本态度和在全球化背景下的宏观文化战略意图；而地

方戏曲院团及其艺术家群体则在此过程中也自然被赋予了不可推卸的时代使命与更为重大的文化责任。这将不可避免地带来地方戏曲院团一次深刻的自我嬗变和艺术家的集体反思；戏曲院团的角色定位或许将从几百年来单一不变的艺术演出团体，逐步扩展为融“现代戏曲的展示平台”、“传统文化的活性载体”和“艺术探索的实验基地”于一体的复合型现代公益文化机构，呈现出多元并置的时代文化价值。

二

只有相继穿越了对市场化的双重误读和对政府奖项的病态追逐的层层迷障，地方戏曲才有可能开始触及当下时代语境中的角色定位和价值多元化的重要议题。

（一）对市场化的双重误读

前些年，伴随着国有戏曲院团的各种改革探索，一场基于文化产业构建理论的市场化变革几乎让传统戏曲陷入彻底消亡的危险境地。“市场化”是在市场经济条件下必然呈现的大多数社会行业生存发展的普遍态势，即是在相关行业规则和法律法规的约束下，市场运营主体通过市场营销行为向公众提供产品或服务以获取利益的经济行为。

很显然，如果把地方戏曲艺术彻底纳入这样一个纯市场模式的运行体系中，将戏曲院团也界定为市场经济环境下的行为主体，并简单粗暴地制定出一系列片面而极端的所谓“走市场”的改革措施，其结果将是一场传统文化艺术的灾难。对此，众多专家学者和戏曲界人士已经深入分析论证，此处不再赘言。相信正是因为学理的探讨和现实状况的印证，这才促使政府文化主管部门从

急功近利的变革心态向保护发展的文化情怀逐步转化。然而,这样一种对传统戏曲的市场化发展道路的反动,并不意味着戏曲院团可以不具备市场化的运营管理的思维模式和具体工作方法,这同样容易导致政府主管部门和戏曲院团对市场化的另外一个极端的误读。也就是说,戏曲院团要在相对宽松的生存态势下真正建立起以市场和观众为导向的创作生产和演出运营机制——即便文化主管部门的年度考核中没有出现演出票房及商业赞助等硬性指标。这里需要特别警惕的是,由于政府逐年加大扶持力度,部分戏曲院团生存境遇的不断改善,极易催生其积习已久的等、靠、要思想的重新抬头,这会使院团完全放弃对市场拓展的自我意识,失去对未来院团适应新的文化生态环境的定位思考,而这就需要相关主管部门采用更加科学和全面的考核评估机制的监督和约束。

(二) 对政府奖项的病态追逐

为了促进戏曲艺术的变革与发展,国家陆续创设了若干国家级和地区级的比

赛和奖项。但在催生众多所谓精品工程的同时,也助长了各地戏曲艺术院团对排戏拿奖的巨大热情和病态追逐,致使戏曲艺术离真正的市场和观众越来越远,客观上导致戏曲市场的进一步萎缩,也造成国家公共财政的巨大浪费。对此,业界和公众诟病已久。尽管当下文化市场发展一日千里,文化消费需求快速增长,但是更多的地方戏曲院团基本上还是固守在文化主管部门的荫庇下,将更多的艺术资源集中在政府的指令性艺术创作任务上,力求在国家艺术精品工程及各种国家级大奖上得到收获,这样不仅带来各种荣耀名誉和政绩,同样也能获得不菲的政府资金奖励。相对于京、昆等全国性的大剧种来说,地方戏曲院团更加渴望通

过这样的获奖途径改善自身的生存发展境遇。

戏曲院团对政府奖项的病态追逐,“尽管表面上看仍然是导演主导,编剧、舞美、灯光、音乐等的综合性集体创作,但其中的灵魂性因素、整合性力量已经由以前的具有自由创造精神的艺术家变成了维护现存秩序和观念的政府。评奖成了全国戏剧创作的指挥棒,成了全体戏剧工作者的生存方式。”^①这样的后果不仅是造成地方戏曲院团、戏曲艺术与观众和市场的进一步疏离,还在很大程度上带来政治实用主义在戏曲艺术创作上的强势介入与干扰,艺术家的创作无形中被一种强大的意识形态力量所牵引和扭曲,从而影响到最终艺术成果的价值呈现和个性化表达。相较于以往商业市场的压力而言,戏曲艺术创作在这个方面有可能遭遇的掣肘显然更加值得关注和警惕。也许正是意识到这一隐忧,国家最近开始压缩撤销一批艺术评奖活动,给艺术家创造更加纯粹而宽松的自由环境,让艺术创作生产回归到一个相对正常的轨道上来。

戏曲艺术和戏曲院团的改革发展的过程中,我们在经历了太多的伤痛与失误之后,总算对某些基本问题得到了相对合理的认识与更正。其中最重要的认知收获便是:作为承载民族文化责任的戏曲艺术院团,应该作为社会公共文化产品供给者的非营利组织而得到国家的扶持与帮助,并努力为其打造相对宽松自由的创作生态环境,为其铺设服务公众的发展道路。这正如有学者在论述同样作为非营利组织(尽管与前者有着体制机制等多方面的差异)的美国地区剧院的时候所说:“从经济学角度出发分析,在完全竞争的市场条件下,高雅的表演艺术在理论上最终会消失,但整个文明社会实际上并不愿意高雅表演艺术就此消失,这就是所

^① 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年7月版,第314页。

谓‘市场失灵’”。^①于是,政府会调动多种干预手段来保证这些非营利组织的生存和发展。“而把表演艺术完全纳入非营利部门之中,必须要有一个共识——戏剧艺术不是商业产品,而是公共产品,每个公民都有权参与和消费。”^②我们以为,这样一个共识,在当下的部分地区地方戏曲文化生态环境中已经基本得以确立。那么接下来,就需要戏曲院团重新审视自身的全新角色定位,以及为此需要在国家宏观文化战略框架和全球化时代语境中去体现什么样的多元文化价值。

三

当政府、院团和观众等地方戏曲艺术生态系统中的各个行为主体逐渐消除了对市场和政治意识形态的各种认识迷雾之后,我们终于可以给面向未来的地方戏曲院团确立一个比较清晰的全新角色定位:一个与博物馆、图书馆相类似的公益文化机构,它应积极利用自身的独特文化艺术资源去参与国家和民族的现代文化战略构建。

(一)“现代戏曲的展示平台”

中国戏曲自五四时期以来就开始了现代化历程的探索。到今天,我们基本上可以为这样的探索总结出一个大致的概念:在现代人文主义思想的引领下,借鉴西方戏剧和其他艺术门类的表现手法,改造既有的传统戏曲艺术形式,打造出具有浓郁民族特色与文化个性的新型舞台艺术作品类型。特别是新时期以来,这样

① 沈亮:《美国非营利职业戏剧》,上海远东出版社2014年1月版,第7—8页。

② 沈亮:《美国非营利职业戏剧》,上海远东出版社2014年1月版,第7—8页。

的艺术创造精神催生出了一大批堪称经典的优秀戏曲艺术作品。仅仅就川剧而言,历年来的《巴山秀才》、《死水微澜》、《变脸》、《金子》等作品,都可以作为中国现代戏曲的典范之作而被艺术发展史所书写。作为这些作品创作生产机构的各家川剧艺术院团,从自身的主观角度来说体现了国有戏曲院团作为“现代戏曲展示平台”的角色认定,彰显了其最核心和最基本的现代文化价值;而从作品的创作演出的过程来说,又从客观的社会角度实现了国家文化战略的宏观构想:对内,这些兼具思想性和艺术性的公共文化产品满足了公众的现代文化消费需求,对外,则以独具民族文化特色和鲜明个性特征的艺术精品提升了国家形象在世界范围的影响力。不难想象,当重庆市川剧院携《金子》连续在法国、德国和韩国等国家进行大范围的巡演并受到当地民众和艺术界同行交口赞誉的时候,我们的国家品牌形象和民族的艺术创新能力得到了怎样的传播和肯定。

然而,在保持现代戏曲优秀作品创作生产的可持续发展和在确立现代戏曲展示平台的角色定位过程中,我们的地方戏曲院团仍然可能面对一些积习的困扰,需要坚持一些基本的艺术精神和创作原则。

1. 坚守戏曲艺术的现代人文精神,提升戏曲作品的文学价值,充分重视剧作家在院团艺术创作生产体系中的权威性与核心作用。

中国戏曲是高度程式化的形式美的艺术,因此肩负舞台呈现的表演艺术家在很长一个历史时期内都是戏曲艺术的核心,也是戏曲院团最有话语权和影响力的群体。这样的艺术传统自地方戏曲兴盛以来愈发深厚,在当下的戏曲院团中依然如此,它反应在具体的艺术实践中,却又容易带来对剧本文学和剧作家的有意无意的轻视与忽略,从而导致艺术作品文学价值的踟躅不前。汪曾

祺先生曾经说过,决定一个剧种兴衰的,首先是它的文学性,而不是其唱、念、做、打。很显然,汪先生的这番话是站在现代戏曲发展的角度下有感而发的。正是有别于传统中国戏曲捧“角儿”的演员中心制的纠偏心理,近代以来我们才从西方戏剧体系中引进了导演中心制等一些列革新。如今,在现代戏曲的艺术架构和舞台表现手法方面,我们已经积累了相当丰厚的成功经验,现代戏曲的规制和形态已经日臻成熟,而加强戏曲文本的文学性,重视剧作家在戏曲院团的核心地位还需要进一步的重视和推进。同时,因为要将现代人文主义思想等关乎剧本文学性的因素与民族戏曲表现手法有机融合,便使得戏曲剧作家必须相当熟悉和了解戏曲艺术的基本规律和戏曲院团的内在艺术资源等情况,这又在很大程度上造成了戏曲院团在提升艺术作品文学价值方面的巨大难度。

目前大多数地方戏曲院团仍然沿袭着“演而优则仕”的惯常老路,这也容易因为领导人的行当局限与艺术特质而造成院团艺术作品的自我重复与风格单一,不利于在艺术实践上的自我否定和锐意创新。如果给予优秀的戏曲剧作家在艺术资源配置和创作题材选择上的更大自主权和话语权,那么完全有可能让院团的艺术生产呈现出更加丰富多样、平衡发展的整体局面。

2. 坚持地方戏曲的地域文化特色,凸显艺术作品的鲜明个性。

中国戏曲艺术的声腔特点、剧种特色一直是人们探讨的热点话题,在时下地方戏曲院团打造现代戏曲展示平台的历程中仍然需要不断强化。川剧《金子》的成功,除了剧本深厚的文学价值以外,鲜活生动、幽默风趣的巴蜀地方特色也是重要的一个方面。相信看过该剧的观众都为其优美的高腔艺术所折服,而贯穿全剧的四川民歌《槐花几时开》和《大河涨水沙浪沙》,以及对四川清音哈哈腔的化用等,都让《金子》成为中国戏剧殿堂中个性卓然、不可

替代的艺术精品。

关于艺术作品的地域文化特色,在消费时代的流行文化大行其道和民族文化虚无感加深的背景下,往往被人们偏执地指斥为落后与保守的体现。人们似乎急切地想要掩饰或撇清自己的地域身份,获得某种被大众流行文化所认同的标志性符号。然而随着国家经济实力的提升和新一代人群对各种文化潮流的对比辨析,如今人们已经逐步开始认识到每一个生命个体得以孕育的原乡文化对于现实人生的重要意义,并从散发着浓郁地域文化特色的戏曲作品中品咂出个性斐然的艺术之美。因此,当重庆市川剧院接手全新的川剧艺术中心之后,相继推出《金子》、《李亚仙》、《玉簪记》等作品时,剧场的观众构成发生了明显的变化,年轻观众的数量大大增加,他们对于这样一些经过现代人文主义思想改造却又散发着独特地方文化特色的戏曲作品普遍表达出由衷的赞许和喜爱。

(二)“传统文化的活性载体”

如果说,“现代戏曲的展示平台”的定位对于地方戏曲院团而言,只不过是既往角色的现代延续,那么,“传统文化的活性载体”则是需要院团和艺术家在更高的认识层面来理解中国戏曲艺术所包含的文化价值和戏曲院团所承载的使命担当;而政府则是藉由戏曲艺术对传统经典文化的“活态”传承来履行其与生俱来的文化守护责任。

就像是一种历史的必然或是一个文化的喻示,在新落成的重庆川剧艺术中心内,一侧是静态展示川剧历史背景的川剧博物馆,另一侧则是活态呈现川剧传统文化的现代化剧场。政府文化主管部门的想法是加快把川剧艺术中心这个综合建筑体打造成国家AAA级旅游景区,成为弘扬优秀传统文化、展示川剧艺术风

貌的区域文化传播基地。剧院每当安排剧目演出的时候,同时也让观众预先参观近旁的博物馆,让观众特别是年轻观众体验到一次完备的传统文化艺术之旅。与此同时,剧院计划5年内挖掘整理濒临失传的川剧优秀传统剧目(大戏)10台以上,完成川剧优秀折子戏100出的录像工作。这些举措的相继实施,不仅是剧院为自身的艺术创作生产提供更强大的动力和资源,更是地方戏曲院团在践行一个现代文化机构所肩负的民族文化保护和传承的重大使命,对此,剧院和艺术家理应保持足够的理性认识和文化自觉。

王元化先生在论及京剧时曾说:“京戏无论在表演体系上或在道德观念上,都体现了传统文化精神和传统艺术的固有特征。”^①他认为人类文化学者所谓的民间传说、民俗和传统戏曲等载体所构成的“小传统”,与文人士绅的精英文化所构成的“大传统”一样,都起到了中国传统文化的保护传承作用。其实,或许正是因为中国戏曲唯一的“活态”演出,更是有效地达到了这一目的。所以,地方戏曲院团应该高度重视目前对各自剧种传统剧目和艺术技艺的挖掘整理和保护,同时深刻检讨自上世纪50年代以来在此项工作中遗留的过度强化政治意识形态的偏颇做法,避免出现更多优秀传统戏曲艺术作品的遗珠之憾。

当世界日益被政治经济联结为一个整体,强势文化不断蚕食相对弱势的地域传统文化的时候,我们或许真的就会面临简·雅各布斯所谓的“文化的坍塌”,进入文化尽头的“黑暗年代”。不过值得庆幸的是,伴随全球后现代思潮对现代性庸俗发展观的扬弃和对人类过往经验的重新关注与尊重,终于促成了人类非物质文化遗产保护等一系列世界各国相互协作的现代文化工程,这将使“全球化不是简单地扫除地区、国家和其他的文化,而是以一种特

① 王元化:《清园谈戏录》,上海书店出版社2007年1月版,第3页。

别的方式把它们结合在一起。”^①

地方戏曲艺术尚待挖掘整理的经典传统剧目和遗留至今的多样戏曲文化资源,蕴含着中国农耕文明时代的价值观、伦理观、社会生活及民俗事象等民族思想精髓和丰富人文信息;而戏曲院团可以通过与高等院校和科研机构的密切协作,对这些剧目进行“活态”传承演出,对戏曲文化资源进行分类研究,利用宣传、普及和教育等多种形式,完成对人类文化多样性的保护,探寻传统文化的深层根脉,唤起公众对乡国故园的集体记忆,慰藉现代个体生命因自我身份迷失而带来的深层焦虑,体现出一个现代文化机构的多样化存在价值。

当我们遭遇现实人生的支离破碎和情感世界的兵荒马乱的时候,或许可在戏曲艺术最为本真的琴瑟和鸣的虚拟时空中且行且住、稍事休憩。

(三)“艺术探索的实验基地”

这是地方戏曲院团面向未来的第三重角色定位和价值体现,是储备院团和戏曲艺术本体持续发展后劲的必备之举,却也是其最难实施和推进的一个方面。这主要源自于中国戏曲高度发达自足的形态体系,也与戏曲艺术家长久以来墨守成规、自我封闭的行业传统有着直接的干系。

然而,当下的戏剧艺术已然呈现出多样化和全球化的显著特征,“我们不能再简单地用具体的国家和地区来定义戏剧作品和艺术家。便利的交通、电子交流方式以及剧场的商业交流已经模糊了戏剧的国家分界。实际上,就像全球经济,戏剧亦是全球活

^① 艾瑞克·霍布斯鲍姆:《断裂的年代:20世纪的文化与社会》,中信出版社2014年1月版,第24页。

动。”^①当世界戏剧的跨国界交融已经变成一个基本规律和普遍现象时,传统地方戏曲要想在一个封闭的生态环境里独善其身已经变得不再可能。

对于戏剧这样一种人类最为古老的艺术而言,现在也许算不上一个辉煌再现的大时代,却未必不是一个波诡云谲、充满活力的好时代。戏剧从来没有象今天这样呈现出难以穷尽的个性化表达,也从来没有象今天这样关涉到当代文化生活的每一个幽暗的角落,直击每一颗躁动而复杂的灵魂。然而,在这个众声喧哗的的时代文化语境里,拥有深厚传统根基和丰沛艺术形式的中国地方戏曲,却显得离群索居而兀自寂寥,只是依稀得见它在遮天蔽日的浮尘中静静地开出幽静的花来……

但是改变却又势在必行。戏曲艺术有着无限丰富的舞台语汇和表现技艺,从而也给其他艺术门类的借鉴学习和自身发展演变提供了充足的艺术资源,关键在于艺术家群体是否具备宽广的艺术视野和自我否定的现代精神。从上世纪初以田汉、欧阳予倩等人为代表的新文化人对中国新形态的歌舞剧的憧憬,到现在以郭小庄、吴兴国等艺术家为旗帜的台湾戏曲创新运动,直至今天在大陆开始出现的京剧、昆曲小剧场的跨文本实验,无不在用点滴的努力去寻求传统戏曲在现代社会的美学转换。尤其是吴先生在常年的舞台实践中对戏曲表演体系的整体解构和化用,对西方戏剧和多元艺术资源的拼贴与嫁接,充满了戏曲界及其稀缺的勇气和情怀,让他的艺术创作获得了海内外的广泛关注和巨大影响。这些艺术实验给我们尚属死水微澜的地方戏曲院团带来了极有价值的有益经验和深刻反思。

^① 埃德温·威尔森,阿尔文·戈德法布:《戏剧的故事》,世界图书出版公司北京公司2012年12月版,第17页。

于是,我们注意到,重庆市川剧院在最近根据布莱希特的名剧《高加索灰阑记》改编的川剧《灰阑记》,将戏曲艺术的程式化艺术表现手法与布氏的间离效果熔于一炉,使舞台呈现出明白晓畅、充满陌生效果的新奇审美感受,得到许多年轻观众的赞赏。同样,剧院于2014年举办的《“英”乐留声音乐会》的演出也是该院有史以来的第一次跨文本剧场实验。川剧音乐家和来自北爱尔兰的爵士音乐家Sid Peacock一道,在一个月的时间里以驻场创作的方式,把川剧间奏音乐的笛子曲牌和西方爵士乐混搭重组,在川剧曲牌《秋色芙蓉》、《小开门》和Sid Peacock的Reggae、Funk等诸多能指的狂欢中为现场观众打开一片意蕴丰富的所指方向,生发出极富新意的艺术特色,带给人们各不相同的审美探究的愉悦和快感。

当公益化的文化政策逐步解决了地方戏曲院团的后顾之忧,当世界戏剧因为兼收并蓄而不断创新,当一代又一代新新人类以多元包容而又永不餍足的审美心理打量传统戏曲艺术的时候,我们的地方戏曲院团怎样放下剧种的历史包袱和现成的美学框架,在自给自足的戏曲艺术生态系统中为本剧种找到持续创新的探索之路,为世界戏剧和其他舞台艺术门类提供自由捭阖的创新孵化实验?

我辈当自思之。

(作者单位:重庆市文化艺术研究院)

桂剧还会是桂剧吗？

——广西地方剧种传统戏传承与发展个案

韦 玺

在戏曲界里有一个长久的讨论话题就是戏曲应该保持传承还是应该创新发展。似乎继承与创新是戏曲发展截然不同的两个方向，大有鱼和熊掌不可兼得的论调。今年，傅谨先生亦在《文艺评论与社会主流价值观》^①一文中提出戏曲“创新容易，继承困难”的观点，认为戏曲发展必须继承传统。且不谈戏曲保守主义者“法乎上，得乎中”的价值和意义，单说戏曲创新和继承的语境放在不同具体地域或具体体裁中情况便大不一样。

如果将语境置于传统戏并结合广西的实际情况看，传承、创新都很困难似乎更符合桂剧以及广西地方剧种现状。一个剧种特色的存在与彰显，很多时候要倚赖传统戏承续，其核心逻辑在于传统技艺与传统剧目紧密相连，很多具有特色的技艺往往依托在某一个具体的剧目之中。如桂剧花脸的“扑桌”技艺就只用于《宝莲灯》中的《打堂》一折，传承好传统戏就是保留下了富有特色的桂剧传统技艺，那么剧种的发展才有了坚实地基础。虽然经过建

^① 傅谨：《文艺评论与社会主流价值观》，《中国艺术报》2015年5月15日版。

国初的传统戏整理改编,60年代初还曾提出过“三并举”的戏曲剧目政策,但传统戏的改编和排演从建国以来整体呈现出逐步弱化的客观事实,地处南疆的广西桂剧当然也身陷囹圄而不得脱,其结果是几百年桂剧形成的活泼、细腻表演风格几乎消失殆尽,带有桂林方方的清丽、婉转唱腔韵味亦荡然无存,被业界戏称为“唱黄了的京剧”。

一、桂剧传统戏的浮沉显隐

桂剧是广西四大地方剧种之一,至今已有200多年历史。明末清初,早有乱弹进入广西境内,清乾嘉之际,昆山、弋阳等腔流行于桂林一带,此时亦有祁剧自湖南流入广西。这些声腔经过一段时期的语言适应演变而成桂剧特有的声腔体系,同时在借鉴了祁剧传统剧目、表演程式、后台规矩、办班传艺等方面基础上又发展、演变出自己独特的风格。20世纪30年代末40年代初,广西多名社会知名人士共同组建了广西戏曲改进会并接办了南华戏院桂剧班,此时云集了被誉为抗战时期桂剧“四大名旦”谢玉君、金小梅、方昭媛、尹羲以及后人一致公认的桂剧名家蒋金凯(生)、蒋金亮(净)、刘万春(丑)、赵若珠(生)等。他们上演的绝大部分是桂剧传统戏,这一批优秀戏曲家艺术上的提升使桂剧的表演体系得到了极大的完善。1938年,欧阳予倩来到桂林,为桂剧创作、改编和加工整理了一批优秀的剧目,使桂剧的表现力得到进一步拓展,如《梁红玉》、《打金枝》、《断桥》等一大批剧目经他指导排练后参加1944年西南剧展,展演效果极佳,使桂剧在全国产生了很大影响。20世纪50年代,桂剧的演出十分频繁,除在本省演出外,还多次去外省演出。常演的桂剧传统戏有《拾玉镯》《抢伞》《杨袞教枪》《演火棍》《闹严府》《打金枝》《女斩子》等。1952年著名桂剧表演艺

术家尹羲以《拾玉镯》参加第一次全国戏曲观摩演出大会,荣获表演一等奖并摄制成影片,成为建国后较早的戏剧电影。周恩来总理在观看桂剧表演艺术家尹羲演出后,赞誉桂剧为我国十大剧种之一,也是论家们公认的桂剧及桂剧传统戏最辉煌时期。这一时期桂剧是以传统戏为主体,创作剧目和移植剧目为辅助。

“文化大革命”时期样板戏代替了所有剧目。“文化大革命”后的70—80年代,桂剧传统戏也曾一度有所恢复,但新编历史剧和现代戏已开始逐步成为桂剧的主要成果,如《泥马泪》《深宫棋怨》《儿女亲事》等等。这些新戏也确是当时较为优秀的新作品,为桂剧创作打开了新局面,在全国也比较有影响力。90年代初,中宣部、文化部和文联设立了多个国家级的戏剧奖项,来鼓励地方多出优秀的戏剧作品。随后的几年里,广西先后举行了第三、第四、第五届戏剧展览会,推出了一批如《瑶妃传奇》《血丝玉镯》《冯子材》《商海搭错船》《风采壮妹》《漓江燕》等剧目,桂剧创作也开始全面走向以新编历史剧和现代戏为主体的时期。而这些剧目也曾获得国家级的“文华奖”、“五个一工程”奖和“中国曹禺戏剧奖”等奖项,桂剧表演艺术家们先后两次获得过中国戏剧艺术表演最高奖“梅花奖”的荣誉。在奖项及荣誉的刺激和鼓动下,广西各级桂剧剧团开始热衷于创作新戏。

90年代末期,曾在桂剧界叱咤风云的一批领军艺术家们渐渐老去,新一批桂剧艺术从业者因为过少的受到传统桂剧的洗礼,其表演风格开始慢慢走样,唱腔开始缺少韵味,这让当时一些热心桂剧的人士感到焦虑。广西桂剧团等部门召集了一批年长的老艺术家,制作了一批桂剧传统折子戏《三官塘打碗》《黄忠哭刀》《杀四门》《定计》《打棍出箱》《拾玉镯》等,将传统戏的表演特色和演唱风格进行抢救保存。1996年10月,广西壮族自治区党委宣传部制订了《广西实施“戏剧强省工程”规划》,提出“以戏剧为龙头,

促进广西文艺事业全面繁荣”的发展思路,以发展广西地方戏,但该政策推行后,仅仅是现代戏和新编历史剧取得了良好效果。于是,各地桂剧剧团以此为契机继续深化新戏创作的理念,此后除了以招揽游客为主要目的而演出桂剧《打棍出箱》外,专业艺术舞台上再难看到传统戏的身影。21世纪以来,桂剧剧目又创作了诸如《砸锁》《大儒还乡》《柳宗元》《烈火南关》《小头宝借官记》《欧阳予倩》《灵渠长歌》《七步吟》,这些剧目仍在广西、国家各级评奖中获得了很好成绩。但是,专家和观众在肯定这些成绩的同时,都越发感受到桂剧风格、样式、味道的贫弱。更有甚者,在某些桂剧剧目中使用其他剧种的演员,使得桂剧特色渺不可复睹矣。从文革时期至今的近四十年,是桂剧传统戏逐渐淡出专业团体创作视野的四十年,而桂剧特色的弱化也于此趋势相偕行。

二、桂剧传统戏的改编与创新

传统戏的整理与改编算不算创新?广西戏曲界一直没有统一的认识,从结果看,至少广西戏曲基层决策者们并没有意识到传统戏的整理改编是应该纳入新剧目的创作范畴中。桂剧的传统戏整理改编不受重视的思维逻辑即:创作新的作品才是创新。意识决定方向,认识决定方法。这导致了广西桂剧偏废传统戏整理改编的现实。在这一思想的指导下,广西各地桂剧创作机制自然而然地转向了对新剧目的创作和生产。

与此同时,广西戏剧类奖项设置也因对于“创新”概念的模糊不清问题而成为偏废传统戏的推手。首先,广西最具专业评判价值的戏剧类专项奖“广西戏剧展演”,是上世纪初欧阳予倩在广西举办西南剧展后,广西戏剧延续的传统。每三年一届,今年即将举办第九届,该奖项凝聚了广西最专业的戏剧团体,代表着广西戏

剧的最高水平,是广西戏剧的风向标,挑选优秀剧目参加中国政府最高奖“文华奖”评选也是从剧展中评选。广西剧展在参演要求中明确了必须是前一届剧展之后“创作的新剧目”方能参展。

其次,广西壮族自治区人民政府颁发的全区最高文艺奖“铜鼓奖”四年评奖一次,该奖项创办以来共举行了六次评选,每一届在奖项规则方面几乎没有更改。第六届的评奖机制中有明确规定“自2005年1月1日至2009年12月31日期间,凡在广西生活和工作的文艺工作者创作……由广西文艺单位生产或首演的……戏剧……等综合性艺术作品”可以参加评奖。看文件字面似乎并没有限制经过改编的传统戏参演,但实际情况是由于各剧团基本都是排新编剧目,该奖项也不可能有改编过的传统剧目参加评选。以广西桂林市为例,从1989年参加第一届广西文艺创作“铜鼓奖”以来共参评了六届,戏剧方面的获奖共计7项,其中桂剧共占了5项:《瑶妃传奇》(1993)、《风采壮妹》(1997)、《漓江燕》(2001)、《大儒还乡》(2006)、《灵渠长歌》(2011),全部是新创作剧目,而另两项广西彩调获奖作品也是新创作剧目。

广西还有一个为本土戏剧青年人才而设的“戏剧青年演员大奖赛”,是唯一将传统戏纳入视野的奖项。它要求参赛的节目为小戏、折子戏或片段,参赛节目的选取也放宽到“学习节目和新创作节目均可参赛,组委会鼓励新节目的创作,参赛节目时长不得超过15分钟。”通过展示传统戏高超的技艺有一定优势,很多青年桂剧演员都会拿着传统折子戏参评。但也只用于参评,之后不论得奖与否能再演出的可能性很小。笔者调查了广西几个重要的戏剧院团,从各院团填写上交的表格看,很容易发现折子戏的演出场次都是为参加大奖赛而准备,除此之外没有在其他场合公开演出(见下表)。

2008年——2010年广西某桂剧院团折子戏演出场次统计表

| 桂 剧 | 折子戏名称 | 演出时间 | 演出场次 |
|--------|--------|------|--------|
| | 《打棍出箱》 | 2008 | 演出场次不详 |
| | 《姐妹游春》 | 2008 | 演出场次不详 |
| | 《追舟》 | 2009 | 演出场次不详 |
| | 《菜园招亲》 | 2009 | 演出场次不详 |
| | 《姐妹易嫁》 | 2009 | 演出场次不详 |
| | 《打堂》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《李逵探母》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《挡马》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《挂画》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《太君点将》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《如杭》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《打神告庙》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《雁荡山》 | 2009 | 大奖赛 |
| | 《断桥》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《打堂》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《十八相送》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《林冲夜奔》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《哑背疯》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《李逵探母》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《打棍出箱》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《长安悲歌》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《挡马》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《放裴》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《打棍出箱》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《打神告庙》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《战马超》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《姐妹游春》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《焚稿》 | 2010 | 大奖赛 |
| | 《夜探浮山》 | 2010 | 大奖赛 |

由于广西各地方政府投入艺术创作的经费既不统一也不稳定,很多专业剧团运营都存在困难。历年来,广西各地剧团的大型剧目创作一直由自治区文化厅主抓,经费支持也来自文化厅,广西各级剧团为了能有戏可演,再加上剧团的历史包袱、“等靠要”的旧思维模式以及市场的不完备等等原因导致传统桂剧已从舞台上消失多年。

但传统戏的整理与改编到底算不算创新呢?从戏剧历史发展来看,不单广西桂剧甚至包括了昆班的全中国戏班,场上一直就无所谓哪一出戏是谁独创之说的“定本”存在,艺人边演边改也一直是戏曲发展的一个基本历史事实。除了艺人会修改剧本以适应演出外,各类剧作家们都会整理修改前人的剧目。如在明代出现的传奇剧目,包括很多元杂剧、金院本都不是保持着历史的“原貌”,而是明人在仰慕前朝作品的基础上,按照明朝戏曲发展的最高水平进行整理、改编的。没有经历长期的加工和整理,戏曲剧目不可能传世。同时,我们也必须承认加工整理本身也是一种“再创造”,这类创造与同时期的创作活动和理论研究紧密相连。

最早意识到桂剧资料需要搜集整理的是当时的广西戏曲工作室(现广西民族文化艺术研究院前身)。1960年就开始参与到传统剧目的审定中,此后的四年内将452个桂剧传统剧目汇编成28册,被桂剧界称为桂剧“黄皮书”(书封面为黄色,故名),为桂剧的发展做好了充分的剧目准备,这一时期也正是桂剧的兴盛期。可惜的是受到“文化大革命”的冲击,许多“黄皮书”被搜缴、焚毁,传统艺术家、理论家们均不同程度遭到了不公的待遇,桂剧传统剧目被批判、禁演,使得改编整理传统戏的这股力量无法持续地发展下去,也没有带动起桂剧界重视传统戏、挖掘传统戏、整理改编传统戏的浪潮,直接导致了桂剧传统剧目整理、改编的断层。目前,除了编印桂剧“黄皮书”的广西民族文化艺术研究院外,包括

广西各大图书馆和各桂剧院团已无法找全该书,桂剧“黄皮书”甚至几乎变成了戏曲界的传说。没有了一剧之本,剧团对传统戏的整理、改编、复排更无从谈起。

三、桂剧传统戏的传承现状

桂剧与全国很多地方剧种一样,在解放前以科班传承为主。一般周期三年,采用师傅带徒弟的教育模式,教学与实践并重,学员掌握了一定的技能,学了龙套和一些剧目就可以上台跑龙套与师傅一同搭戏演出。一边熟练龙套技巧,一边偷着学功夫。已知最早的桂剧科班是广西资源县的“秀字科班”,清朝道光二十六年(1846)创办于资源县中峰乡。此后清末桂剧又有老刘家中班、桂林“纓络小社”(福字科班)、桂林“宝华群英”(宝字科班)、全州“南字科班”、荔浦县马岭“翠英华科班”等;到民国元年(1912)桂剧第一个女子科班“福真(珍)园女班”后,男旦逐渐退出桂剧舞台。民国时期,广西共创办了31个桂剧科班,基本集中于当时的省府桂林和周边地区。桂剧放弃使用科班传承始于欧阳予倩在1942年开办的桂剧“戏剧学校”。他率先在桂剧教学中废除科班传艺制度,设文化、音乐、戏剧、理论等课。欧阳予倩、田汉、金山、黄药眠、焦菊隐等人都曾为学生授过课。解放后,在桂林政府的倡议下,桂林市桂剧改进第一团先后开办了“桂”“文”“艺”三个科班。科班在行政管理上,采用以团带班的团班合一体制。教学上采用教学与演出实践相结合。1953年南宁开办了“桂剧训练班”,几年间,平乐、全州、荔浦、新安等地均开办桂剧班。解放前的科班制和解放后的“团班合一”制,教学思维模式上没有本质的区别,同时,由于解放初期老一辈的桂剧艺术家身上能力都较强,加上两个教学体制都非常注重学员实践的锻炼,当时桂剧人才辈出,演员充足和相互

间的竞争使得桂剧各脚色表演技艺得到了持续的提高,也从体制上保证了传统戏得以通过教学实践传承下来。此后桂剧发展过程中“团班合一”的体制逐渐被专业的艺校教育体制取而代之。1959年南宁创办了“戏曲学校桂剧班”,后改名为广西戏曲学校(今广西艺术学校);1960年柳州市开办第一期“艺术训练班”;8月,桂林市戏曲学校也开办桂剧班。广西桂剧的传承任务也逐渐分成了学校传承与剧团传承两个部分,但这两部分目前都存在师资缺乏的相同问题。

广西艺术学校和桂林市艺术学校是设有专业培养广西桂剧演员的教育机构,原均隶属广西壮族自治区文化厅。其桂剧方面的职责都是受剧团委托招收学员而开办桂剧班,一般6—10年开一届,每届3—6年不等。桂剧每个行当都有着较为完整的表演程式特点,一般不混行、不叠脚。改革开放后,戏曲生源和需求都大为减少,学校的主业则逐渐向音乐、舞蹈等创收专业倾斜以保持学校正常地运转,客观上也造成了教师编制向音乐、舞蹈专业流动的结果。老一辈的戏曲教育家退休或离世较多,学校在承担教育、传承戏曲时便发生了许多实际的困难。例如,健在的老艺术家们大多存在跨脚色、跨行当教学的情况。有的学校里,往往一个桂剧花旦老师,不仅要教花旦,还要教小旦、武旦、刀马旦,甚至还要教生行。学校为保障戏曲专业顺利开办,也邀请剧团中较有经验的演员担任教学工作,但由于剧团演出任务繁杂,教学活动常常被迫拖延和取消,学校教学任务的完成也因此无法保障。其结果使得学校学员的专业能力和专业素养整体偏低,并有越来越严重的趋向,接收学员的剧团亦深受其害。

改革开放以后,桂剧演出不论是专业剧团还是业余剧团的演出量大不如前。加上专业剧团投身新创作剧目的创作和排演,演员们在传统戏的艺术实践活动也大大减少,有的剧团甚至一年没

有一台传统戏的演出。青年演员在学校本就学得很少的传统戏缺少继续琢磨和实践的机会,更不用说学习新的传统戏。很多较有经验的在职演员熟悉的桂剧传统剧目也很少,很多人无法演出整本桂剧传统戏。2009年文化体制改革之后,一大批较有些经验的中年戏曲演员通过各种政策途径提前退休,导致绝大部分广西专业桂剧院团都存在行当不齐全的情况,被釜底抽薪的剧团排演传统戏更是困难重重。根据笔者调查的数据汇总,文化体制改革之后保留的三家广西专业桂剧团团体,七年来总共复排了10出传统大戏,平均每出戏演出不超过5场。

在戏曲中,传承与创新的关系本就是硬币的两面,一定程度上存在着一荣俱荣、一损皆损的相互关系,两者其一偏废皆不可,戏曲的创新必须要以坚实的传承为基石;戏曲的传承也必须向着创新的方向。所以有的戏曲论家则提出“返本开新”;有的戏曲实践者提出戏曲创新需要“移步换形不走神”;国家最近亦在戏曲传承与创新的关系中提出“扬弃继承,转化创新”等,都是表达出戏曲的发展其基础是传承,而后的发展需要创新的基本理念。桂剧历史发展也表明,但凡是拥有传统戏底子的演员,排新创作剧目都能驾轻就熟,20世纪70年代广西推出的桂剧新剧目《泥马泪》在全国获得过非常好的声誉,是因为老一辈的桂剧艺术家在传统戏长期的浸润下一招一式所带出来的桂剧独特韵味,自然而然地运用到了新剧目的表演之中并获得成功的。所以,如果一味地追求新创作剧目而继续忽视桂剧传统戏的整理、改编和排演,整个桂剧艺术的发展最终只会变成无根之木,无源之水,虽有采摘汲引之劳,而莹涸劳枯必也无常。

(单位:广西民族文化艺术研究院民族艺术研究中心)

山西戏台联折射出的民间戏曲演出生态的启示

刘 涛

中国戏曲一向重视观演场所设置。最早的演出场所可以在唐宋文人笔记中找到记载,称为露台、勾栏、乐台、乐楼或舞楼,后来称戏楼、戏台。清中叶地方戏曲蓬勃兴起,演出场所逐渐扩大,大小戏台遍布城乡。元代是戏曲艺术成熟期,也是戏台的成熟期。明清以后,戏台打破了一庙一台的旧格局,出现了对台、二连台、三连台、品字台、水上戏台等多种样式,甚至出现了室内剧场,其发展令人瞩目,主要表现在:一是构件精巧,藻井、台基柱、雕刻等别具匠心,令人叹为观止;二是向实用延伸,增加了耳壁、看楼等附属设施;三是文化含量大为丰富,匾额、楹联、楣辞、壁画、图雕无不展示文化张力,尤其是戏台楹联更成为一座戏台的灵魂,蕴藏着丰富的文化含量。折射着民间戏曲演出生态,对当下戏曲演出生态的重建有着极大启示意义。

山西古戏台是中国戏曲文物中一颗璀璨明珠,全国仅存的1座金代戏台、8座元代戏台都在山西境内,全国现存60余座明代戏台有一半以上在山西,至于清代戏台也以山西保留最多。目前,全省尚分布有2800余座各类古戏台。这些遍及汾河两岸的戏台旁常

悬挂有戏台联,成为研究戏曲的特殊文献。从戏台联内容看,有的描绘戏曲艺术特点和演员的高超技艺,有的真实再现现场气氛,有的描写观众种种感受,有的以戏为例劝人劝世,有的借戏曲参悟人生,或描摹,或嘲讽,或评古论今,或借戏论世,形象生动,幽默诙谐,含义深远,充满哲理,折射出人间万象、世上百态,给人以美的享受和人生启迪。同时也反映了民间戏曲演出的百姓生活基础与民风民俗根基。

祭祀娱神戏之源

山西有句俗话:“有村就有庙,有庙就少不了戏台。”这句俗语,说明了戏曲的产生和祭祀的关系。至今,我们在太原晋祠依然可以看到戏台(水镜台)、献殿和圣母殿之间的微妙关系。在民间,借用不同的古庙会祭日唱一台戏曲,娱神的同时其实也是慰劳辛苦了一年的自己,带有了娱人的色彩。客观上,戏曲繁荣了一方乡土文化,也天然地成为普通劳动者的劳逸调节剂。我们看襄汾县汾城镇社稷庙元代戏台木雕联:

求福准诸礼,礼以取其赤白青黑辨其方位;
报功合于乐,乐之施于金石丝竹越于声音。

上联说祈求福祉要合乎礼,礼应选取朱雀、白虎、青龙、玄武(分别代表东、西、南、北四方位),以此来辨别方位,说明礼就是制度,就是规范;下联说的是报答神灵的功绩要合乎乐的要求,乐要借助金、石、丝、竹等来演奏,可以超越一般的声音。这副戏台联通过戏曲演出来祈求福祉、报答神灵,表明原始戏剧首先是为了娱乐神灵,体现了中国戏曲的原始功能,即祭祀功能。再如万荣县太

赵村后稷庙戏台石柱联：

庆丰作乐吹豳饮蜡乐钧天；
教稼得人解愠阜财歌实德。

这副对联大意是百姓庆祝丰收，演奏音乐，吹豳歌，饮蜡酒，为使神灵欢乐；后稷教导稼穡，深得民心，解决民疾，增加民产，歌颂他的恩德。

相传，炎帝后裔有郤氏的女儿姜嫄，因踩巨人足迹而生子，认为是不祥之物，三弃不死，便给孩子起名叫弃。弃从小就喜欢农艺，长大后遍尝百草，掌握了农业知识，就在教稼台指导人们种庄稼，传播农耕文化，成为远古时一位大农艺师，被尊为农业始祖后稷；后稷庙是为祭祀这位农业始祖而建。这幅戏台联非常贴切地表达了百姓对后稷的歌颂。风调雨顺，国泰民安，丰衣足食，就是人民向往的太平盛世。

再如，洪洞水神庙戏台联：

明德惟馨香，两县人民盼水泽；
应天补雨露，万年祀典报神功。

神灵的美德如同馨香般散发，洪洞、赵城两县人民祈盼着您布施雨水恩泽，诚心感应了天帝神灵而降下雨水，千秋万代祭祀典礼报答您的神功。对联将祭祀对象、目的表达得更为明确。

水神庙又名明应王殿，祭祀霍泉神，在今洪洞县广胜寺内。殿中西壁为祈雨图，东壁为降雨图，南壁东侧就是著名的《大行散乐忠都秀在此作场》元杂剧壁画，是研究戏曲史的珍贵史料。赵城、洪洞两县百姓曾为争水而经常斗殴，争讼不止。于是，当地百姓唱

戏祈雨,祈盼风调雨顺、国泰民安,逐渐地演变为当地一大风俗。每年农历三月十八日明应王圣诞日举办庙会,会期三天,洪洞、赵城两县官绅士庶均来致祭,仪式隆重,规模盛大,演戏献艺,热闹非凡,远近村镇扶老携幼“相与娱乐数日”。这副戏联,就是两县人民祈雨的真实表现。上下联分别嵌殿名“明”、“应”。

惩恶扬善戏之旨

高台教化、惩恶扬善是戏曲承担的社会功能之一,在一些戏联里对此有集中体现。如襄汾县汾城镇社稷庙元代戏台木雕联:

一部传奇昭法戒;
千秋宝鉴寓劝惩。

戏联大意是一部戏曲显示着礼法戒规,似千年的宝镜包含寄托着对人们惩恶扬善的劝诫惩罚。这副戏联揭示了戏曲的教化功能,藉借戏曲宣扬礼法戒规、传统道德,用塑造的人物形象来感化或劝惩人心、敦化风俗。俗语说:“说书唱戏,给人比喻。”戏曲总会给观众一些教育、警示作用。戏曲成熟以后尤其在明清传奇中,追求戏曲的教化功能成为剧作者的自觉行为。高明在《琵琶记》中就说“不关风化体,纵好也徒然”,这对后世剧作家的创作产生了深远影响。但我们必须看到,过分强调戏曲的教化功能忽视艺术特色就会令人生厌,反而束缚了戏曲的健康发展。需要说明的是,这副挂在元代戏台上戏联未必是元代原联,因为楹联这种艺术形式是明清两代才兴起的,联中“传奇”二字也当特指明清传奇。

再如新绛泉掌镇王守庄戏台联:

即往证来,褒贬不同鲁史笔;
从今演古,劝悲宛同毛诗心。

戏曲可以证鉴古今,只不过每部戏褒贬个性不同,犹如鲁国史官编写《春秋》,多含褒贬之春秋笔法,看戏人须仔细领会揣摩;戏曲总是今人演绎历史往事,每部戏中都饱含作者一腔讽劝悲悯的情怀,恰同毛姓先贤作序《诗经》点明讽谕教化之意。这副戏台联含义深刻,点明了戏曲具有借古鉴今、讽谕教化的功能。

丰富多彩剧目联

有的戏台联是单纯罗列演出剧目、概括剧目剧情、生发剧目内容,以及由此来表达政通人和、国泰民安愿景和个人情怀的,可以谓之剧目联。剧目联反映了当时戏曲舞台的繁荣景象,在很大程度上能够说明百姓对这些传统剧目熟知和喜爱程度。如万荣西毋庄家戏联:

八条棍戏来了!瞧,八仙过海显身手,盗取八件衣绘成八义图;

二相公班又到!看,二堂舍子运技巧,穿越二进宫攀折二度梅。

这副联以“八条棍”、“二相公”两个戏班名开头,以此生发、延伸,用“八”、“二”开头的剧目编缀成联。全联把两个戏班子的拿手好戏《八仙过海》、《八件衣》、《八义图》、《二堂舍子》、《二进宫》、《二度梅》等穿插进去而不露痕迹,对仗工整,内容巧妙,出手不凡。想象一下,把这样一副对联挂在戏台两侧随风飘动,远远看去

更像是一则生动形象、精妙绝佳的演出广告。如果是“八条棍”、“二相公”两大戏班同时到场,则更有了打擂台“对台戏”的味道。

河津樊村正月十五炉行对联:

炉火廿九家,铁资造化竖起炉打开铁龙山,铸一副铁冠
图挂在铁弓缘上;

行规十五会,金作生涯偕同行游到金刚庙,来几枝金瓶
梅插于金沙滩中。

这副署名任殿荣作的戏联向我们提供了许多民俗信息。根据炉行行规,河津樊村每年正月十五,铁炉作坊、操金作生涯的人都要聚会,联络感情,协调事务,洽商合作,互祝生意兴隆。这一活动既有祭祀行业祖师的功能,又有大家聚会娱乐的目的,还有预祝一年生意兴隆的寓意。当然,其中一项不可或缺的内容就是邀请戏班演戏助兴。

联首“炉”“行”二字开明宗义,点明行业。上下联前一部分叙述二十九家铁作坊竖起铁炉准备大干一场,正月十五金作生涯的人聚会游乐,好不热闹;上下联后半部分却以“铁”、“金”巧妙生发,虚构承接,把“铁”字剧目《铁龙山》、《铁冠图》、《铁弓缘》和“金”字剧目《金刚庙》、《金瓶梅》、《金沙滩》编缀成联。联意顺畅,内涵丰富,既说出演出戏码,又体现了同“铁”“金”打交道的行业特点,同时也流露出行业兴旺、生意兴隆的美好愿景,妙不可言。

再比如解州关帝庙戏台联:

顾曲小聪明予智自雄,当日可怜周公瑾;
挝鼓大豪杰狂收故态,至今犹骂曹阿瞞。

关羽是运城解州人，解州关帝庙是关羽祖庙。凝聚在关羽身上的报国以忠、待人以义、处世以仁、重诺以信、作战以勇等精神，蕴含了中国传统的道德精华，千百年来逐渐使关羽成为各行各业敬拜的偶像，信仰关公信俗、演出关公戏就成为世界华人文化圈一种独特的文化现象。这副联写三国故事：周瑜精通音乐，当时有“曲有误，周郎顾”之语，然其谋不敌孔明，谈不上大智慧，充其量是小聪明；祢衡少有辩才，长于笔札，性刚傲物，虽只活了二十五岁但敢于在曹操大会宾客之际当众击鼓骂曹，算得上是大英雄。有意思的是，这副悬挂在关羽老家关帝庙的戏台联却只字未提关羽，但公瑾的小气量如在眼前、祢衡骂曹声似余音在耳，读出来仍豪气冲天，三国之环境气氛顿时洋溢于舞台上下、关帝庙内外，于是，关二爷的智勇形象也被反射于眼前了。把戏曲和对联两种传统艺术结合得天衣无缝，将反射手法运用得炉火纯青，非高手不能为。像这样的剧目联显然已不再是简单剧目罗列的层次了。

吴歌楚舞作奇观

王国维先生说“戏曲是以歌舞演故事”，一语道破戏曲艺术的本质。在众多戏台联中也多有对戏曲表演特点的阐述，如襄汾县汾城镇尉村戏楼石柱联：

即景生情，水月镜花皆妙语；
逢场作戏，吴歌楚舞尽奇观。

对联大意是戏曲演员在特殊情境中敷演故事，犹水中月，似镜中花，玄幻飘渺，朦朦胧胧，观众听着妙语连篇，不禁感慨万千；演员在舞台上扮演生旦净丑，逢场作戏，演尽悲欢离合。“吴人善

歌,楚人擅舞”,这里用“吴歌楚舞”指代唱舞并重的戏曲艺术。这副戏台联阐释了传统戏曲的表演特点。戏曲是一种诗、乐、舞合一,虚实相生,以“乐”统帅场上表演的舞台艺术。场景式演出、假定性情境的特点决定了戏曲的大写意风格。舞台也不讲求场景的真实性,如水墨画一般简约空灵,追求写意性,而戏都在演员身上,表演要做到以一当十。唱念做打,手眼身法步,载歌载舞,水袖、帽翅、髯口、变脸等程式绝技,显现观众眼中的都是奇特景观,给白天劳苦、娱乐缺少的百姓以无限的兴奋激动与审美愉悦。

再比如出自晋南的一副戏台联:

神鬼借身妆,妆出来千形万状;
车骑凭步走,走遍了四海九州。

舞台上,帝王将相、贩夫走卒、神仙鬼怪,千变万化、千形万状都靠演员装扮来实现,红的忠勇,白的奸诈,脸谱化呈现使得忠奸善恶、富贵贫贱一目了然。坐轿没轿,骑马无马,一个圆场千里路程,三步之遥却是一唱三叹,戏曲高度程式化的虚拟表演,对舞台时间和空间灵活处理,让戏曲艺术魅力四射。不用多讲,戏曲艺术的这些特点已然在联语里了。

戏台也是大讲台

不知此内兴衰,虽学士文人枉自夸通《风雅》;
能解其中褒贬,即庸夫竖子也可与讲《春秋》。

这是万荣县太赵村后稷庙戏台联。看了戏演,懵懵懂懂,糊里糊涂,从中领悟不到历朝历代兴衰成败的道理,即使是所谓学士

文人,也枉自夸耀自己懂文化;听了戏曲,清清澈澈,朗朗爽爽,只要能了解明白其中的正义邪恶,蕴含的褒赞贬责,即便凡夫俗子,山野村夫,也可以与他讲《春秋》这样的大历史。

好一个“通《风雅》”、“讲《春秋》”!一褒一贬,一扬一抑,将自诩风雅却不知兴替的所谓“学士文人”和读懂社会人生这部大书的“庸夫竖子”两类人活脱脱呈现在我们眼前,也将戏曲在教化功能、戏曲欣赏的主观条件等讲得清晰通透。田间地头,草台班子,花部乱弹,俗音俚语,戏曲欣赏的门径看似很低,实际上,一颦一笑、一唱一叹间凝聚的是千古兴亡,人生悲喜,需要的是欣赏者的大智慧。

凝滞于物,纵有庄为蝶、老为龙世上,对痴人说梦;
活泼在胸,不须韩之潮、苏之海眼前,即蜃气成楼。

这副对联,署名任绍广。大意是:如果人一味地拘于俗务、被外在东西所羁绊,纵使演员在舞台上扮演庄周化蝶、老聃变龙现身说法,也只能是如对傻子说梦一般不起作用;如果一个人超然在胸,根本不需要将韩愈、苏轼的皇皇大论搬演在眼前,自然会参悟透彻。纵观全联,虽是戏台联意却在言外,劝人放下俗念,不要凝滞于物,而要活泼在胸,潇洒自若,充满辩证的智慧,极富道家气息。

再如新绛泉掌镇光马戏台联:

公好恶之情,恰似历代《史记》;
严善恶之辨,全然一部《春秋》。

一部部大戏在舞台上演绎,公开表露人们对历史人物的喜爱

憎恨的情怀,就好比历朝历代的历史书一般;分辨善恶、明晰忠奸的戏曲,全然就是一部暗含褒贬的《春秋》大作。实际上,千百年来在舞台上传唱的戏曲不就是一幅有声图画吗?

老百姓看完戏后回到家里,看戏的感受就成了家人邻居间聊天的话题,有的评点演员优劣,有的畅谈人生感悟,有的看完不过瘾,甚至充当起“编剧”的角色去重构故事。这些源自底层百姓视角的戏曲批评,表达了可贵的草根心声。戏台联中就有这样的声音,或诙谐幽默,或揶揄莞尔,或发人深省。如洪洞马头戏台联:

马上功名,锦上添花都是假;
头等富贵,水底捞月总成空。

联嵌“马头”村名,上下联分别以“马”、“头”铺陈敷演成联。上下联合起来阐发一种看法,戏台上获得的功名荣耀不是真的,不过是演绎而已,泼天富贵,终将成空。点评似与戏曲欣赏无关,又掺杂了顿悟的色彩。

看戏这一简单的过程,实际上在“演员—角色—观众”之间建立了一种微妙的观演关系。这种观演关系,在大幕拉开、观众进入戏剧特定情境之后便形成了。观众被台上演员精湛的表演所征服,完全被生动的戏剧情节所感染,沉浸在戏里,与剧中人物同悲同喜。此时,演员成了“疯子”,观众成了“傻子”。当演出结束之后,大幕重启,观众的心态才会复归平静。回头一想,原来是一场精彩的演出。这个过程是美妙的,幸福的,也是真正属于私人的:

想当初,那段情由未必如此;
看今日,这般光景或者有之。

热热闹闹看家戏

有的戏台联是描摹演出效果的，这一类戏台联很有趣味，再现了当时演戏的生动场景，给我们一幅百姓看戏的生动画面。如几副晋南戏台联：

远看红红绿绿，呀？不知何等事故；
近听言言语语，噢！才是这般情由。

山西人爱看戏，戏曲成了他们日常生活的一个环节，甚至是生命的一部分。好戏已经开演了！观众顾不得什么仪容体面，顺着声音一路小跑，在远处就看见舞台上演员穿红着绿，来回舞动，焦急地想：唉呀，今天演的是什麼戏？走近美美地欣赏品味着，演员们伴随着音乐，歌之舞之，唱之念之，演绎着引人入胜的传奇故事，甚是好看。看完之后，长舒一口气，噢，原来是这样的故事！这副戏台联通俗晓畅，直接模拟观众的白话口语，生动地描写了一位戏迷观众从家里匆匆忙忙往戏台赶、路上焦急想象、看完戏后最终明白了戏曲故事内容等情感的丰富变化，波澜起伏，饶有趣味。

愿听者听愿看者看，听看两便；
欲来者来欲去者去，来去随意。

在传统戏曲的欣赏范畴里，“听戏去”和“看戏去”可以表述同一概念，都表示去欣赏戏曲。这是由戏曲的特性决定的。这副戏台联正是借用戏曲的这个特性，说明了戏曲表演的综合性使得观众可看可听。同时，戏曲观看又有随意性，具备了广场(剧)艺术的某

些特点,观众选择余地大,愿意看,就可以看完,不愿意看,便可以离座(地)而去,显示了戏曲这一群众性活动的特性。于是,不同的剧种,不同的流派,不同的演员,也就培养了自己特殊的观众群。这恐怕在世界戏剧史上都是独树一帜的。

从这些戏台联中我们不难看出,民间戏曲演出红红火火,热热闹闹,总是和民间各种神灵祭祀,底层百姓红白喜事、各行各业特殊习俗相密切关联,随着时代的发展,当我们更多地从戏曲自身发展脉落来寻求戏曲传唱久远原因的时候,戏曲发展的外部生存环境的修复与民风民俗的重建也非常重要,因为他们是民间戏曲生存的根源。

(单位:山西省戏剧家协会)

古调新弹,探索戏曲传承之道

——以易俗社复排《双锦衣》为例

雷琳静

戏曲是中国传统的戏剧形式,具有鲜明的民族特色和美学特征,有着辉煌灿烂的历史,是我国传统文化的瑰宝,在世界戏剧史上占有重要地位。近年来,对于戏曲的保护、传承和发展,从理论到实践各方都在积极探索。作为世界现存最古老的三大剧社之一,中国现存最古老的戏曲剧社,有着百余年历史的易俗社,近十年来以复排经典传统剧目的舞台实践方式,探索着中国戏曲的传承之道。

一、复排的缘起

易俗社作为传承秦腔艺术发展的重要阵地,一百多年来始终坚持启迪民智、移风易俗、辅助社会教育的宗旨,创作出800余部优秀剧目,培养出刘箴俗、刘毓中、孟遏云、陈妙华、肖若兰、杨天易、任慧中、全巧民、张咏华、郭葆华、任炳汉、毛文德、戴春荣、张保卫、惠敏莉等大批优秀演员。2005年文化体制改革后,易俗社大批演员流失,留下的人也处于迷茫之中,剧社面临着无戏可演的

困境。西安秦腔剧院管理层敏锐地意识到要将易俗社发展好,继承剧社留下的宝贵财富是头等大事,他们的管理工作便从整理恢复剧社的经典剧目开始。是年,国务院发布的《关于加强文化遗产保护工作的通知》,更坚定了领导层做好易俗社传承发展的信心。在全国各大院团都在紧锣密鼓地花费巨大的财力高扬创新大旗、打造创新剧目的时候,易俗社在一步一个脚印搞传统剧目的传承。但人才匮乏问题首当其冲,这引发了剧团领导的深思。戏曲行业的不景气使得人才问题成为各个剧种的首要问题,招聘新演员是可遇不可求的机缘,培养新人也不是一朝一夕的事,那么,能不能通过舞台实践使现有的演员边学边练快速成长起来?易俗社一辈辈老艺术家的舞台实践经历给出了肯定的答案。这也让领导们努力传承、复排传统戏的动意更加坚定,他们不光要让经典剧目重焕青春光彩,更要在复排中扬鞭奋蹄出人才。自2005年起,剧社先后复排了《三滴血》《软玉屏》《夺锦楼》《翰墨缘》《蝴蝶杯》《游龟山》《柜中缘》《镇台念书》《看女》等30多出本戏和折子戏。这些经典传统剧目的重装上阵,不仅使剧社逐渐步入良性发展轨道,开拓了一条文艺院团改革发展的新路,也锻炼培养了一批新人,让剧社焕发出了新的生命力。

《双锦衣》是易俗社创始人之一的吕南仲先生的代表作,1924年鲁迅先生来西北大学讲学看过此剧后,欣然题写匾额“古调独弹”,并将他讲学所得50大洋赠与易俗社。该剧是易俗社保留剧目,新中国成立后,曾在易俗社成立50年、70年、80年庆典时复排过三次,每次上演都会在戏迷中引起轰动。这次的复排缘起于2012年易俗社成立百年,本打算将其作为百年庆典的献礼,一来回顾往日风采、纪念前辈功绩,二来重焕经典光彩以飨戏迷。但由于种种条件所限,却未能付诸实施。其中最现实的困难仍然是剧社演员实力的不足。《双锦衣》一剧小生、小旦、须生、青衣、丑、净

中国戏曲如何走向未来

182

等行当人物均成双成对,出场主要人物多达30余人,且各个形象鲜明,要求演员文武兼挑、唱做并重。虽说经过这些年复排传统剧目的实践成长起来的演员们已经崭露头角、逐渐成熟,但能不能挑起这部巨著,还是令人担忧。多年来复排传统剧目的传承实践为此次复排提供了决策的魄力和有效的经验,与百年庆典失之交臂之后,剧社决定将《双锦衣》的复排作为对近十年来传承秦腔艺术的一次经验总结,慢中求精、稳步推进,在使经典剧目重焕青春光彩的同时,为中国戏曲的传承探索一条可行之途。

二、复排的过程

(一) 统一思想,制定复排方案

传承《双锦衣》目的何在?一来是抢救和保护经典剧目。《双锦衣》已退出舞台20多年,上一代的演员多已年过古稀,该剧面临着失传断代的危险,复排抢救迫在眉睫。二来是通过此次传承检验近十年来的团队建设成果,从传统中出人才、出经验,探索戏曲传承和发展的新途径。

把握传承的基本原则:新瓶装老酒,移步不换形。最大程度地尊重原作和前人的表演艺术,保持易俗社秦腔的原汁原味,遵循戏曲传统的审美规律;在传承的基础上创新发展,前提是万变不能离其“形”,决不能离开戏曲和秦腔剧种的艺术本体。

在剧社上下都明确了上述思想、统一了认识后,他们制定了周密的计划,打算精益求精、稳步推进,用三年的时间来筹备、完成此次复排。

(二) 成立传承小组,全方位落实传承

经过近两年的筹备,2014年下半年,剧社邀请当年参与排演

过此剧的王芷华、张咏华、孙莉群、郭葆华、任慧中、张宁中、陶隆、桑梓、姜云芳等前辈艺术家组成了传承领导小组。在多次研讨统一思想后,他们带领年轻人开始了传承之旅。

他们率先成立导演组,从整理剧本着手。由于剧目经过多次排练演出,舞台版与原剧本出入甚大,已经找不出可以拿来即用的剧本,数位老艺术家守着90年代录下的效果不甚清晰的内部视频一句一句手抄唱词,抄下来再反复推敲,办公室里常听到老艺术家们为了某个字、某个词的讨论甚至争吵。原剧上下本要演7个多小时,这与当今观众的观剧习惯相去较大,剧本整理工作任务繁重。老艺术家们本着“修枝剪叶留杆”的原则,删繁就简、保留精华,突出爱国、反腐的主题思想和“国安家亦安”的家国情怀,从案头到排练场,进行了多次循环往复的工作:剧本删减、构架,下排练场初排,审看,进行研讨;再一次修改,重新排练、审看、研讨。多番舞台检验后,最终将剧本改到上下本共16场,5个半小时分两晚演出。

舞美和服装设计由老一辈舞美设计师陶隆担任,年轻一辈张朝晖、庞鹏担纲助手,力争回归戏曲舞台美学理念,简洁写意,诗化唯美,一景多用。整台舞美简约雅致、尤其是舞台背景借助LED屏搭配手绘布景,根据场景有序变换的两套衣服图案给观众留下了深刻的印象,使这出近百年的经典既不失传统之美,又能够体现新的时代印记。

唱腔设计和音乐上继承了易俗社激越而委婉、昂扬而细腻的大气典雅的风格并有所提升,去掉了一些幕间曲、过门伴奏等,使得节奏更加紧凑、连贯,对于经典场次原汁原味保留了原有风貌。如《数罗汉》一折,主人公姜琴秋的核心唱段突破了秦腔十字句和七字句唱词格式,唱词:“一个儿、两个儿、三个儿、四个五个六三六一十八尊罗汉,我问你喜的、笑的、怒的、愁的都是为哪

般？难道说喜我、笑我、怒我、愁我情根未能断，怎知我心似冰雪寒……”最初的创作就已趋完美，这些创新的唱词，促进了秦腔声腔艺术的改革出新，也使人物的内心感情层层推进，细腻加深。当年此词一出，戏迷们就讲，听惯了秦腔的粗犷豪迈，想不到竟也可以如此柔美缠绵。其实这不正如西北人的性格，能豪迈到极致那也就一定可以柔美到极致，这出戏的柔美，直捣心灵深处。当演到此出时，台下的观众不自觉地与台上同唱，那种和声共鸣震撼而玄妙。

易俗社的戏，不同于一般的“大路子戏”，坊间一直演出很少，原因很多，但演员问题绝对是一项重要的因素。易俗社的戏大多都是群戏，无论角色大小，均有戏份。代表作《三滴血》，每个人的戏份非常均等，但都极其出彩，造就出一代又一代秦腔名家。《翰墨缘》，两个小得不起眼的差役戏份都很足，每次出场都闪亮博彩。《双锦衣》亦是如此，上下本仅有名有姓的角色就近40人，加上龙套、配角，演员总数极为庞大。另外，剧目角色设置比人们一般认为的易俗社“双生双旦”戏更复杂，双小生、双小旦、双青衣、双丑角、双须生、双花脸，每个人的戏份分布也比较均等，这对演员团队的整体阵容要求甚高。经过近十年的舞台实践磨练，易俗社的年轻一辈日臻成熟，此次《双锦衣》复排，他们勇担重任，中国戏剧梅花奖获得者、易俗社社长惠敏莉饰演姜琴秋，朱海娥饰演姜雪春，陈超武饰演吴给，李东锋饰演王善，韩利霞饰演施氏，李洪刚饰演蒋有渊，王宏义饰演周济生，尹小莲饰演苏氏，屈鹏饰演姜景范，李卫平饰演蒋成史，田博饰演许本德，张萍饰演香玉……他们在排练中一丝不苟，积极向前辈艺术家学习，每次排练都认真对待，对每一个细节都反复练习、认真雕琢。在前辈们的指点下，主要演员文武混乱不挡、唱念做俱佳，一招一式在继承优秀传统的基础上还能根据个人的表演风格有所突破，也使自己的演艺有

所进益。其他演员的表演也是可圈可点,尤其是“被赶鸭子上架”演员通过对新角色的尝试,发掘了自己的潜能,拓宽了戏路,有的龙套演员学会了一赶四、一赶五,传承中的成长让他们兴奋不已。易俗社的所有中坚力量在剧中均展现出了自己的技艺,他们的激情表演和团队的强大阵容赢得了观众们的热烈掌声。

除了台前的传承,还有许多幕后之功的传授,例如,戏箱的整理码放,服、化、道的使用和操作,龙套角色的赶场技巧,字幕的操作调整等,甚至于后勤服务中的端茶送水、更换门帘等细节,易俗社在其发展中都形成了一套严密科学的完整规矩。看似不经意的细节却关乎着全局,体现着一个建制完备的古老剧社优雅的意蕴风骨。

这次复排还有一个预期之外的重大收获,那就是老艺术家们不仅口传心授传给了后辈一出戏,更是言传身教、以身作则教给了后辈做人从艺的道理。诸位老前辈以高度的责任感和使命感接过这项传承重任,从接受邀请的那一刻就从未懈怠。大冬天他们不畏严寒,常常提前到达办公地点,78岁的郭葆华老师由于坐公交急刹车扭了腰仍然拄着拐杖坚持排练,姜云芳老师虽然患病在身,依然每场排练必到,亲自为剧目音乐把脉,常将药丸放在一旁因为忙碌却忘了服用。排练当中,70多岁的老艺术家们亲身示范,打出手、舞剑、走步法、念道白,一天两趟的排练紧锣密鼓,年轻人有时候甚至觉得困倦,老艺术家们从未有任何怨言。在他们的带动下,过年期间全体工作人员都不曾休息,除去惠民演出,坚持每天全员排练。老师们各自负责各自的场次排练,剧社的二楼排练厅,剧场舞台,剧场后台,单位庭院……剧社的每一个角落都是排练的场景,“来,刚刚那个趴扑没跌好,再跌一次!”“来,跟着我,再走一遍!”“听我再唱一遍。”诸如此类不厌其烦的重复教导,让年轻人感受到的不是啰嗦,而是他们对待艺术一丝不苟、对自己严

格要求的严谨态度。还有一些未曾受邀的老艺术家们也对此复排抱以热切的关注,肖派大弟子王荣华得知复排消息,激情洋溢地主动走进排练场,热情地为演员排戏、说戏;年近八旬的老艺术家全巧民由于身体原因未能够亲临现场排导,却借助电话和网络时刻关注着排练动态……在人心浮躁功利的今天,依然有这样一群不为名、不为利,无怨无悔地坚守着自己的精神家园,只求为自己热爱的事业奉献一份光和热的人们,而他们就在自己身边,正在手把手地为大家传道授业,这对后辈们的感染教化润物无声却直抵灵魂。一位来自外媒的采访记者惊讶地说,他采访了中国近十家知名演出团体,易俗社的这种抱团凝聚的氛围,实不多见。的确,作为一个百年剧社,易俗社不仅是一座艺术宝库,更是一座精神宝库。通过复排,全方位传承易俗精神,使传承更有价值。此次他们承前人之风骨,启后辈之血脉的传承工作也取得了超乎预期的成效。

三、复排经验总结

(一) 传承是创新的必由之路,传承也是一种创新,传承的目的在于创新

传承和创新一直是纠缠着艺术创造尤其是戏曲发展的一对命题,就像矛和盾一样,它们本身就是相互对立、相互依存的关系。戏曲艺术是中国文化传统的重要载体,高度的技艺性使得它离不开口传身授的薪火相传,在其发展进程中,妥善地保持其艺术本体特征十分重要,在还没有真正理解和掌握它时,盲目地创新会将其引入歧途。而传承正是真正理解它、掌握它的必经之路。通过传承我们会更加深刻地认识它、理解它、进而准确地把

握它、发展它。此次的复排,易俗社的年轻一辈就再次跟随老艺术家们走到了易俗社成长的起点,看到了易俗社的戏为什么是这个样子而非那个样子的,为什么会形成如此的艺术风格,为什么会培养出这样的艺术人才等。知其来处,看清其来路,才能把握其未来去路。当然,正如著名文艺评论家庞井君先生所言,“传统是我们来的地方,而不是我们要去的地方。”此次对《双锦衣》的复排传承也并非僵化地原样照搬,而是根据时代变化适当裁剪调整。进一步放大剧情所蕴含的爱国主题,设计符合戏曲审美又具有现代感的舞美,压缩、删减情节、人物等等,也都是一种在传承中的创新。客观地说原封不动的照搬也不可能实现,传承本身就是在原有基础上的创新,只是有尺度大小的区别罢了。当然,艺术的生命在于创新,传承的目的还是创新。我们准确把握戏曲艺术的本体特征,深入地认识它、理解它,其目的也在于更好地发展它。易俗社近十年来孜孜不倦地挖掘传统宝藏,坚持搞传承的目的也在于激发创新能力,复兴秦腔艺术。剧社也清醒地看到,相比辉煌时期的坚持原创、紧密结合时代、不断推陈出新的易俗社来说,其创新能力的确逊色不少。当然,这与时代变迁、艺术发展的规律等都有密切的关系。剧社也正是在通过传承寻求未来创新发展的新路子。通过此次复排,剧社上下统一了思想,提高了认识,明确了剧社当前发展的正路应该是返本开新、固本求新、推陈出新,这也是中国戏曲当代发展的必然之路。

(二) 全方位传承事半功倍

此次双锦衣的复排,从前期的筹备、排练到后期的上演、研讨,都受到了媒体、戏迷等业内外多方关注,引发了不小的轰动,几乎成为一种文化现象。尤其是剧社特邀国内文化界、戏剧界专家召开了剧目传承研讨会,集中各方智慧对此次复排进行了研

讨,让剧社更加清晰地认识到传承究竟传什么?传承就是要传戏、传技、传精神。

易俗社从创社之初便秉承“移风易俗,辅助社会教育”的宗旨,不断“改良旧戏曲,推陈出新,征歌选舞,写世态,彰前贤,共娱乐以陶情,假移风以易俗”(鲁迅先生语)。百余年来高度关注社会民生和国家民族命运,创作了近千部具有时代精神的新剧目,形成了激越而委婉、昂扬而细腻,典雅清新的艺术风格,培养了一大批德艺双馨的戏曲艺术家。它是一座艺术宝库,更是一座精神宝库。传承就是再次走进这座宝库,如果只是抢救和活态恢复了一出经典剧目,得到了一些演出、创作和管理方面的技能,而忽视了剧社文化、人文精神的探寻,无异于买椟还珠,舍本求末。对于易俗社来说,此次易俗精神的传承,是无心插柳所得,也还停留在发现和感受阶段,要真正的落实到传承上还需要年轻一辈的易俗人用自己的舞台实践、个体修养在以后长时间内去实现。当然传承本身并不能一蹴而就,如果能在每一次的传承实践中全方位地设置预期目标,全方位地感知实践,传戏、传技、传精神,继而在日后的艺术创作中逐步落实、发展,从而得戏、得技、得精神,那将会取得事半功倍的成效。

(三) 注重舞台实践与理论建设相结合

在易俗社发展的早期,剧社建制非常完善,设有评议部、编辑部(编剧)、学校部(指导文化学习)、训练部等,实践与创作、理论紧密结合是其区别于其他班社的一大特征。但随着时代的变迁和体制的改变,20世纪七八十年代间,其教育职能被取消,转变为一般的戏剧院团,其理论研究的能力逐渐弱化。多年来戏曲发展低迷,戏曲理论建设依然不被重视,但近几年来随着剧社的体制改革逐渐步入正轨,戏曲理论、评论的作用也日渐显出其重要性,剧

社对戏曲理论建设逐渐重视起来。尤其是2014年易俗社被文化部列为“非物质文化遗产保护单位”前后,大量历史资料的整理、搜集和保护工作使剧社更加意识到理论建设的重要性和迫切性。此次以复排《双锦衣》为契机,排练过程中有意识地保留老艺术家们传戏的图文资料,上演后邀请京陕专家研讨热议,留存了大量理论性资料,筹划已久的“百年联姻”——西北大学易俗社戏曲文化研究院及西北大学惠敏莉戏剧文化研究室宣告成立,以后,百年学府将与百年剧社发挥各自优势积极合作,西北大学将为易俗社的学术理论研究提供强有力的支持,重拾易俗社理论联系实践的优良传统,共同开掘易俗社的文化沉淀,促进秦腔的发展繁荣。

(四) 加强团队建设,促进院团健康、持续发展

很长一段时期戏曲都被认为是“角儿的艺术”,主要行当、主要演员的作用被过度夸大。而易俗社的传统创作大都是群戏,讲究行当齐全、文武兼备,尤以“双生双旦”为多,而且无论大小角色,均有戏份。这就要求演员队伍的整体实力要强,团体协作的能力要强。这次的《双锦衣》更是让大家感受到了团队精神的重要。前辈与新人、龙套与主演、行当与场面、台前与幕后等相互团结协作是这出戏复排成功的重要基础。还包括媒体宣传、后勤保障等环节将传统的团体协作扩大到整个剧社的演艺和运营,显示了中国戏曲演出团体在传承和发展中的重要作用。焦菊隐先生曾提出人艺的宗旨是“一棵菜精神”,指出“北京人艺是一棵菜,有菜心、菜叶、菜帮,每个人都在起着自己的作用。也许不是他人站在舞台中央,而是他做的一个东西,可这个东西就代表了他的精神和才华。”戏曲的传承也是一个团体性的系统工程,台前幕后每一个环节都不可或缺,培养编、导、演、服、化、道,乃至管理等各个岗位的

人才都很重要,同时还需大家凝聚抱团,团结协作。老艺术家们是院团的宝贵财富,年轻一辈是剧团的生力军,中青年是剧团的中流砥柱,要想方设法、因时因地制宜,为他们提供开掘潜能、挥洒才情、展示风采的天地,凝聚人心、凝聚力量、凝聚智慧,促进院团健康、持续发展。要促进戏曲发展,加强团队建设,增强团队凝聚力不可忽视。

(五) 抓住一切契机,培养年轻戏曲观众

观众是戏曲艺术的衣食父母,培养年轻观众关乎未来戏曲的生存延续、传承发展。创造机遇并抓住契机,想方设法吸引年轻人走进戏曲剧场是培养年轻观众的起点。为易俗社和秦腔创造这次机遇的人是鲁迅先生,91年前,鲁迅先生赴西北大学讲学,应绍兴同乡、时任易俗社社长的吕南仲先生之邀观看了其编写的《双锦衣》上下本,当看到舞台上古老的秦腔可以针砭时弊,对民众有所启迪,对传统戏曲颇有微词的鲁迅先生发出了难得的赞扬:“西安地处偏远,交通不便,而能有这样一个立意提倡社会教育为宗旨的剧社,起移风易俗的作用,实属难能可贵。”离开西安之际,鲁迅先生欣然提笔写下了“古调独弹”的匾额并将自己讲学所得的50块大洋一起捐给了易俗社,留下了易俗社历史上的一段佳话。易俗社紧紧抓住这一契机,积极邀请西北大学等高校的学生前来观剧。“一想到穿越91年的时空,和鲁迅先生同在台下观看同一出戏,这是多么美妙神奇的观剧体验啊!”“这出戏在儿女情长、悲欢离合的主线下,埋伏着的国家动荡、社稷安危的副线,体现了忧国忧民的家国情怀,难怪鲁迅先生会点赞。”“虽然是创作于90多年前的作品,但这次的呈现富有时代气息,上本的《数罗汉》,下本的《探监》给人印象深刻,想不到秦腔这么好听好看。”……大学生们在看完后议论纷纷、异常兴奋,相信这次因鲁迅而来的他们在有

了独特的观剧体验后,会不再拒绝走进剧场聆听秦腔。曾听很多人慨叹:中国戏曲犹如黑洞,当你真正走近它的时候,就会被强力吸引和裹挟。关键在于如何能够找到那些神奇的契合点,打通年轻观众心灵的秘密通道,从而吸引他们走进剧场,引发共鸣,赢得青睐。

(作者单位:陕西省戏剧家协会)

戏曲在当代面临前所未有的新挑战

——从山西实际情况看戏曲传续与院团生存

王 嘉

山西是我国的文化大省，是中国戏曲艺术的发祥地之一，被誉为“中国戏曲的摇篮”。山西的戏曲历史久、剧种多、演员多、观众多、市场大，可谓是中国戏曲一个靓丽的缩影。在此，以山西戏曲发展中的一些现状来展望戏曲传续与院团生存，无疑是具有代表意义的。

戏曲的传承是奠定了戏曲薪火相传的最根本基础，关乎着我们中华优秀传统文化的重要组成——戏曲的未来，关乎着数代数辈戏曲工作者们辛勤耕耘、艺术创造，托付着数辈戏曲人对戏曲未来的梦想与企盼，戏曲的传承是我们当代戏曲工作者所需要完成的最基础的工作。戏曲唯有拥有良好的传承，才可以作为基础从而为戏曲续写美好的将来。戏曲技艺的传授是相当漫长的过程，戏曲的传承最终则要落到戏曲人才身上，自古有“台上一分钟，台下十年功”之语以形容戏曲演员舞台表演背后的艰苦，更有艺术前辈“活到老，学到老”的践行事实和从艺品格的存在，因而戏曲人才的成长则是相当漫长的，与当今娱乐化的歌手、影星的“快餐式”成长有着巨大的差别。戏曲艺术的传教人群大可分为专

业传教与业余传教,戏曲艺术传授方式还可分有多种。时下,在少儿或青年阶段向戏曲职业工作者进行专业进修学习的,大多选择设有戏曲专业科系的艺术院校,这些艺术院校通常有着较强的师资力量与教学条件,能够得到规范系统的专业学习。近几十年来,戏曲专业院校生源的招收则出现了从以往择优录取到现在报名稀缺的巨变,尽管政府出台了戏曲专业中等职业教育免收学费等扶持政策,但很多学校的招生仍是办学的瓶颈与难题。省级艺术院校情况稍好,而影响最大的则是地市级艺术学校与民办学校,甚至现有些学校还出现无人报名的现况;在校的戏曲专业学生也不足半百,行当不全,诸多群体性戏曲剧目教学与排练都无法正常进行。同时也还有在艺术院团中通过实践进行戏曲专业学习的青年,以通过常年舞台积累与实践来充实戏曲技能与知识。此外,戏曲特有的“师徒制”也是戏曲传承道路的中坚力量,这种形式大多是已有一定舞台经验的戏曲工作者根据自身特点,拜心仪的艺术家作师傅进行深层次的学习;而师者大多是具备了一定的名望、一定的特点与艺术造诣的人,此类传承更具有针对性。但如今,师徒制传承也同样面临了诸多尴尬。若将收徒标准定制过高,甚至会出现无法找到合适要求的弟子;所以,诸多艺术家则将收徒转变为一种艺术的普及,收取了较多的弟子,其中不乏票友与戏迷。更为凄凉的则是一些冷门的行当如丑角、刀马旦等出现了一些无人可收、无人可教、无人可传的现象。

近年来,戏曲各领域人才均出现了青黄不接的状况,且日趋明显,给戏曲的创作与发展带来了极大地困扰。从山西来看,活跃且具有影响力的演员还属中年人群,青年一代尚未涌现多少杰出且具有影响力与号召力的演员人物,在编剧、导演、音乐等主创阵营,人才更是极度匮乏。这里的原因或是青年人才没有得到大胆试用与较多的锻炼机会,艺术人才只有在大浪淘沙中才能够脱颖

而出。戏曲艺术应是百花齐放、百花争鸣,因此艺术需要的不仅仅是少量的精英,而是需要健全、充实的艺术发展队伍。目前,戏曲的传承与人才培养过于“主角化”,在培养过程中往往把每一位学生当成主角来培养,寄托了戏曲园丁对学生早日走上舞台中央的殷切期盼,但凡接触社会之后事实并非如此理想。龙套龙套,深藏奥妙。演员的起跑道,角儿的品德表。龙套可以增强舞台感,积累舞台经验,此外还可锻炼艺术品格;大多数的演员都从龙套流程逐渐成长,“角色无大小,人生大舞台”。在表演人才培养过程中,不仅要教会学生怎样当好一位名角,更要教会学生在艺术发展的起步阶段如何当好一名群众演员,扮演好一个群众角色。一部剧目的演出不仅需要主演,同时也需要群众角色的陪衬,此外还需要在幕后工作的道具、服装、头戴、舞美、乐队等的共同奉献,更需要在理论、精神层面上的传承延续,然而目前的传承往往只针对“主角”而言,如此下去若满台人都去争当主演,殊不知演出将如何完成。中国戏曲学院2013年曾增加了戏曲衣箱技术管理专业^①,专门培养戏曲艺术院团从事传统戏曲服装技术应用、戏曲服装穿戴及盔头、道具管理等方面工作的应用型高级专门人才。正是如此,戏曲需要综合的传承,除表演之外其他传承也需要引起我们的重视与关注,因此也需要逐步提高演员之外其他戏曲工作人员的地位和待遇加强,以吸引人才去从事戏曲的幕后工作,保障戏曲艺术人才队伍体系的完整性。

在现代娱乐多元环境的冲击之下,戏曲的受众与市场面临着巨大的压缩与锐减,社会大众面对的艺术或娱乐选择对象目不暇接。传统并非简单地将已有的保留,而是要在续的过程中融合当

^① 据中国广播网,《国戏招生开始专业考试,增戏曲衣箱技术管理专业》记者韩秀。

代人群的审美观点,并学会将现代科技手段恰当地应用到戏曲艺术中。在市场运营上,需要运用网络等模式平台实现与现代接轨;在传播中,加大利用新型媒介渠道的宣传、引导与包装,让戏曲的传续更多地出现在青年一代的视角当中,唯有这样,戏曲的传续才将是具有活力并长远、且有意义的。因此,当代戏曲人的传续会更加艰难、更加的重要、更加的具有挑战。

当下的戏曲与古老时代的戏曲相比,已经有许多现代手段运用的改进,从舞台装置、乐队阵容、道具服装等都比以前更为先进,这是在社会与人文发展不断进步的环境下,戏曲所需要产生的时代转变与进步。然而,这样的转变是不断的,是需要持久进行的,戏曲只有在不断的向当今时代与社会环境看齐,才不会落后与淘汰。戏曲的自身价值就是戏曲的艺术特色,唱念做打舞、手眼神法步,综合性、虚拟性、写意性是戏曲相对话剧、音乐剧、歌舞剧等艺术独有而宝贵的艺术魅力。目前,诸多新创戏曲剧目都在进行各类探索尝试,但任何探索与尝试的成果仍然无法将传统戏曲的艺术特色颠覆。只有在戏曲传统艺术特色中不断的汲取养分,不断的在现代审美中进行提炼与加工,尊重艺术,从艺术的角度出发,实现从戏曲自身艺术价值与特色中的再发展、再弘扬,将戏曲传续进行得正统与完整。

戏曲的传续不是单一的,戏曲传续进行过程是否健康、顺利关乎着整个戏曲行业的发展,更关乎着戏曲院团之生存。据初步调查统计,现今山西戏曲演出团体仍有200多个,分为国有院团和大多数的民营演出院团。在山西农村,每逢庙会总有请剧团唱戏的传统;此外,富庶人家逢年、祝寿等也有唱堂会以及其他的演出习惯。因此,山西基层农村市场异常活跃,在全国的戏曲市场中可谓独具风采。

当下山西戏曲基层演出生态还是较为原始,到乡下住学校教

室、住废弃厂房；民营剧团在基层更为艰苦，演员拉行李铺盖卷，好的情况下行李铺到学校教室里拼凑在一起的课桌上，但有时学校要正常上课，则只能睡由几块砖头架起的床板；有时所住房屋是危房，门窗全无；有时用水困难，没有自来水，土井或缸内的水也十分有限；有时在贫困边远地区或大山深处，通讯信号全无，与外界所隔绝……戏曲工作者的工作环境随地而安，虽然近年来部分演出地的环境有所提高，偶尔可以住宾馆、吃自助餐，但很多情况下则是并非不改善环境，而是当地环境迫使不得不如此。这些民营院团大都为个人开办的文化企业，对演职人员通常采用一年一度的合同签约工资制度，这些民营院团的演出设备、服装等都来自院团老板出资购买，而正常运营能否维持，全部依赖于演出市场，为了生计，一些民营院团一年里赴60多个演出地演出500多场，收入用于日常工资发放，交通费，伙食费，演出道具服装头戴舞美音响灯光乐器衣箱等维护翻新购置等；尽管如此艰辛，民营院团的生存状况仍不理想，尤其是近年山西经济状况严峻，一些煤矿相继倒闭，房地产公司运营艰难，以致市场大为缩减，戏曲演出活动日趋减少，给民营院团的生存带来巨大的困难，据观察近两年解散的民营院团与改行的戏曲工作者数量成倍增长，一大批艺术人才流失，给戏曲事业带来了巨大的损失。

戏曲工作者的待遇、工作环境与院团的运营生存情况息息相关。戏曲工作者从业不易，且职业本身给戏曲工作者带来的并非只有艰苦，安全隐患也常伴左右，如今年河南荥阳某私营戏曲院团运输车辆侧翻演职人员，事故导致20位演职人员死亡^①；再如戏曲武行演员自幼小练功时极可能落下职业病，且在演出过程中常有受伤。所以，戏曲工作者目前的待遇与工作环境不容乐观，戏曲

^① 宋晓东：《河南一辆大巴车坠崖 已致20人死亡》，新华社。

人受在身上,社会人看在眼里,因此也导致社会对戏曲行业并不“感冒”,很多人才以及孩子的家长对从事戏曲行业望而止步。

目前,民营院团完全进入市场后缺少奖补制度。例如,当地政府购买文化惠民演出只采购具有政府财政补贴与开支院团,而对民营院团的演出极少进行采购;再如,政府直属院团因为有相关的经费支持,则有较多排演与新创剧目的机会与空间,而民营院团就没有这样的条件。戏曲的繁荣仅靠几个有限的国有艺术院团是完全不够的,我认为少数的国有院团应当起到示范作用,保障艺术高水准与高质量的传承、发展、创新或演出,而民营院团职能则大为不同。戏曲的活力在社会民间,这些扎根基层的民营院团也是戏曲发展生态中不可或缺的一支重要力量,若也给予民营院团一个相对比较公平的奖惩制度与创作扶持,对民营院团一视同仁,建立一个凡是戏曲院团都可以努力参与和争取的机制与平台,民营院团之民间力量共同参与到政府的相关补贴、扶持、奖励之中,或许能够激发更多的气息与活力。

戏曲院团的机制是应发展所需而转变与调整的。如当下市场缩减的情况下如何实现转型,从单一的演出费用收入而延伸到更多的市场链之中,实现戏曲艺术多元的文化市场发展,是戏曲院团在现有机制和环境下的需要进行尝试与突破的重点,也是目前戏曲艺术院团生存道路中亟需突破的瓶颈。唯有打开视野,引入年轻的活力,在现代社会中寻求新的价值与地位,确保有人可传,与时代同续。

目前,很多朋友对戏曲艺术存有一定的歧视、排挤或是偏见,一些对戏曲不客观的观点与负面影响依然在社会上存在。他们片面的认为戏曲是过时了的艺术,甚至自己接触戏曲会掉价,拒而远之,让我们为他们深有感叹和悲哀。造成这种情况的原因或许会有很多,可能他们对戏曲艺术观赏能力的缺失,可能是他们曾

观看了艺术质量低下的戏曲,也可能是受西方文化涌入而形成的错误心理……但国家高度重视戏曲艺术并给予价值肯定、发展扶持,老百姓喜爱戏曲艺术、需要戏曲艺术则是我们坚实强大有力的后盾,对于一些对戏曲不甚了解且排斥的人们,都应该是戏曲不断发展与熏陶的对象,使他们重新认识戏曲、走进戏曲、爱上戏曲。此外对青少年群体也应该做好戏曲工作,让他们了解戏曲艺术、学会观赏戏曲、尝试接触戏曲,使戏曲成为中华儿女、华夏子孙的通识艺术,做好一代代新观众的培育工作。此举将功在千秋,意义深远。

前不久国务院办公厅印发的《关于支持戏曲传承发展的若干政策》^①,从九个方面和二十一条措施为更好地发展戏曲事业提供了坚实的政策保障,体现了国家层面肯定戏曲、重视戏曲、关心戏曲的重大导向,给予我们极大的精神鼓舞。在此戏曲面临前所未有的挑战、国家高度重视并支持戏曲之际,戏曲事业大有可为。戏曲作为中华优秀传统文化艺术的载体,她的发展与生存需要一个良好的社会文化环境,也有必要谋求与争取政府部门最大化的扶持与帮助,更离不开戏曲爱好者及社会各界人士的关注与支持。戏曲传统发展任重道远,戏曲薪火相传最基础的在于一代代戏曲人的不懈努力,而在当今更需要戏曲人发挥超常的智慧与毅力,让戏曲这一古老而优秀的传统艺术在日新月异的现代环境中,赋予戏曲新的生机,从而为实现中华民族伟大复兴的中国梦而贡献戏曲人应尽的责任与力量。

(作者单位:中国晋剧艺术网)

^① 国办发〔2015〕52号,成文日期2015年7月11日,发文日期2015年7月17日。

传统戏曲如何走进现代观众:时代性、趣味性、可视化

王新荣

在正式进入话题之前,我们不妨先举几个观剧的典型例子:

众所周知,《盘夫索夫》是越剧一出传统老戏,半个多世纪前这出戏在全国火得很,北京市京剧团移植了这出戏,并且由赵燕侠主演严兰贞。像评剧、豫剧等其他地方剧种也有移植。而豫剧《盘夫索夫》是豫剧大家阎立品于20世纪50年代中期从越剧移植过来的,改编由著名剧作家王景中执笔,阎立品主演,成为阎派的代表性剧目。今年年初,在第六届黄河戏剧奖大赛上,有幸看到了由洛阳市豫剧院复排的这出剧目,该剧讲述了严兰贞盘夫、盼夫、索夫、救夫等一系列行为,讴歌了严兰贞出淤泥而不染、申明大义、忠于爱情的高尚情操。在这出戏里,“大义灭亲”在戏台上得到了非常规地放大。没有过多的思考与纠结,在严兰贞心灵的天平上,她把断头的刺刀留给了自己的家族。为了一个——仿佛正义化身、英雄附体的丈夫曾荣,听闻曾荣的不幸身世,严兰贞似乎并不需要经过任何心理上的挣扎和矛盾,就跟自己的亲生父亲翻脸了,跟自己的家族决裂了……

我们再看一出几年前参加中国戏剧梅花奖评奖的剧目,也是

大家比较熟悉的越剧《北地王》，郑国凤凭借她的出色表演拿到了那一届的“一度梅”。应该说，这是一部在越剧舞台上具有传奇色彩的经典剧目，它取材于古典名著《三国演义》，讲述了这样一个故事：三国末年，魏军攻打蜀国，蜀后主刘禅贪图享乐、重用奸臣，不听儿子北地王刘谡的劝谏，决意降魏。刘谡悲怆的回到宫中，其妻崔氏听后，伏剑殉国，刘谡忍痛杀死爱子，奔赴祖庙，对先帝灵位哭诉爱国之情后挥剑自刎。委婉缠绵、儿女情长是越剧的特色，但这部《北地王》却用委婉缠绵的儿女之情演绎出了金戈铁马的豪气干云，以至于周恩来总理当年都为其赞不绝口，连说：“谁说越剧只能演绎才子佳人，越剧一样可以慷慨激昂。”但是，我们现在再重新审视这部经典老戏，剧中的刘谡除了痛杀爱子，面对先帝之灵位痛哭流涕，痛斥其父刘禅之无能、卖国求荣之外，他还做了什么呢，他想给当代的观众传递什么样的思想、价值观和人生信息呢？我实在看不到。

诸如此类的例子还有很多，不再一一例举。这就切中了传统戏曲传承发展的一个根本性问题，它的思想性，它的价值取向、它的观念，如何走进现代观众的心灵，激起大家普遍的情感共鸣？像这样的剧目，仅从它的思想性来看的话，如果现在还在一味强调在家从父、出嫁从夫，还在一味强调君君臣臣、父父子子，如果现在还仅仅把一出戏的价值导向停留在一种二元对立的是非层面，非此即彼，忠奸之间没有过渡地带，缺乏足够层次、复杂多元的内心斗争和冲突，这种陈旧的思想、过时的价值评判模式，它的思想内核或许已经多多少少地远离了当下观众的时代诉求或者说审美期待。毕竟，社会思潮的时代更迭，价值观念的多元开放，艺术欣赏的审美多样性已经催生出新一代的观众，而观众的现代理性正在对传统戏创作形成一种逼迫。

观众的现代理性是什么，说白了，就是整理改编传统戏，无论

是“小修小补”也好,“大拆大建”也罢,其最终面目还是一定要具备时代感,旧瓶装新酒,得脱胎换骨。我们刚刚举了两个当下的实例,戏剧史上也是如此。新中国成立后的戏改,在整理改编传统戏方面做出了卓越的贡献,挖掘推出、立上舞台并世代传唱了一大批脍炙人口的经典剧目。比如黄梅戏《天仙配》,它在成为黄梅戏的代表作之前,在黄梅戏的剧本库中其实并不具有特别显要的地位,同时它也不是黄梅戏的专利。黄梅戏早在清代形成时期的黄梅采茶调时就流传着“大戏三十六,小戏七十二”的说法,我们今天所见黄梅戏传统剧目有近200个之多,而《天仙配》只居其一,并非特别显眼。因为内容是承续青阳腔《槐荫记》而来,其中的“孝感”色彩依然很浓,因而严凤英在解放前主演该剧时,总是提不起精神,她说:“演老《天仙配》时,我很为难,《路遇》里唱腔不多,这还不在于话下,到底这个七仙女下凡来是干什么的呢?……为了糊口,我唱也唱,心里却不喜欢。”可见那时候《天仙配》只能算是黄梅戏的一个备选剧目。后来从民国时期再到戏改,从最初的孝感模式到后来的情感模式,从民间性到人民性,从民俗理想到艺术原则,《天仙配》几经修改上演,社会影响力也越来越大。为什么我们现在不同的场合听到黄梅戏《天仙配》,能听到的唱段常常都是“夫妻双双把家还”这一段?个人认为,用现代的审美眼光去衡量,用当代人的思想意识去审视,这个经典唱段无疑恰恰反映了剧中青年男女对爱情的渴望,对美好幸福生活的追求,这既是超越了传统的董永遇仙的神话传说模式,超越了孝感的道德考量模式,又超越了以阶级斗争为主题的人民性模式,而是彰显了更高层次的人类性模式,它是放之四海而皆准,穿越时空永恒不变的人性,是人之为人的自然的本性,是世情战胜了礼教,人情战胜了礼法的典型表征。

在整理改编传统戏的过程当中,无论怎么变,首先文本的梳

理是很重要的。对传统文本应该是深化而不是仅仅停留在表面上的变化,而提升传统文本的文学思想就显得很关键,毕竟一个时代有一个时代的思想。今天这个时代需要什么样的人物,需要什么样的价值观等。戏曲传统戏在整理与改编当中,很多人物不是“当代人”,离这个时代很遥远。很多传统戏整理改编失败的主要问题是什么?原因有一些是整理改编者对于传统剧本的挖掘不够,对人物的定位不准,这种“挖掘不够”与“定位不准”的根本原因恐怕主要就是缺乏对于传统文本在文学思想上的提升。当下戏曲,尤其是京剧,舞台上的“名剧”庸俗,缺乏文学性和时代的思想。如果说《杨家将》是忠臣还可以宣传,但有的戏就需要商榷了。比如说《红鬃烈马》(武家坡),王宝钏离开富贵相府,在寒窑苦等丈夫十八年,薛平贵回家还要试探她是否贞洁。《汾河湾》也同样。而《游龙戏凤》里的李凤姐居然会面对一个“风流帝王”轻易下跪讨要封赏。类似这种宣传男尊女卑的剧目,就算它的表演艺术是美的,但文学思想却不吻合现代人。

这就需要在思想上与时俱进。著名京剧演员陈霖苍通过对其父陈德霖先生修改《战宛城》中“邹氏思春”一段戏的回忆,从表演的角度既形象又生动的说明了提升传统戏文学思想的重要性。《战宛城》中“邹氏思春”一段戏原来在传统戏当中是“耍耗子”,即邹氏看见耗子交配而引起思春。后来有人建议去掉这段所谓的“淫戏”,而陈德霖先生提出来还要耍,不要俩,耍一个。修改以后是这样的:邹氏因为丈夫走了,家里没人气了,自己又郁闷慵懒,非常不愿意收拾家里的环境,所以连耗子也出来满屋子跑。邹氏感觉到耗子很恶心的,要轰走它。房间出现耗子,使邹氏感觉这个屋子的空气很污浊,又推开窗户透气,还希望自己的命运别像耗子那样。这样就把内容从“耍耗·思春”调整为“驱耗·闺叹”,在表演上既保留了原来的技巧,也使得其中的文学思想得到了明显的

提升。再比如,北京京剧院的新编小剧场京剧《碾玉观音》中也有一个段落让我印象深刻。这出戏破天荒地引进了一个叫“合伙人制”的创作演出模式,演员起先不领排练费,而是进行技术入股,按演出票房分成。这就激发了演员的创作激情,严格的说,应该是各种激情,甚至包括整出剧目的市场营销、票务推介,都成了演员们的心头大事。在剧本改编方面,比如剧中有一段骑马舞,讲的是女主人公璩秀秀女扮男装飞奔千里与崔宁私奔的戏,戏曲舞台艺术呈现给观众的是视觉和听觉的方方面面。他们演员、艺术指导、技导集思广益,因为谭正岩和吴昊颐老戏的基础很好,都是文武兼长,难免身上都带有一些传统程式的影子,有的时候不是那么特别讲究人物,只是功架和程式。但毕竟行当是为人物服务的,这样他们就在注重程式的基础上,又在骑马舞中加入了小夫妻之间那种逗闷子、欢悦的情绪在里面,以至于让这段骑马舞变得情、理、技相互交融,成为现代京剧创新的一个小小的亮点。

如今的一些剧团为了便于拿奖,都热衷于排新戏,其实,浩瀚的传统剧目中就有大量可资整理改编上演的优质资源。实事求是地评价估量传统剧目,其中思想性艺术性都极高,甚至一点不用改动的好戏是不多的;而全部是糟粕,完全没有整理、修改价值的坏戏也占少数。数量最多的是精华与糟粕并杂的戏,而且除了思想内容的落后、不合时宜之外,往往在糟粕部分还夹着表演上的艺术精华。因此,整理改编传统戏不仅是一项应该继续要做的事,而且还应该继续解放思想、更新标准,汲取新的时代观念做一番深入的研究工作。记得已故著名马派京剧表演艺术家张学津就曾经说过:“如果我们从已有的马派剧目中选择那些颇有群众基础的进行再加工,是否比另起炉灶去排那种速朽的新戏更有价值呢?我不明白,经过修改和整理后恢复上演一出马派剧目所花费的精力和财力只是某些新排剧目的十分之一甚至是百分之一,但

是这样的戏可以赢得稳定的票房价值，可以真正地繁荣京剧舞台，可以真正地使我们的京剧艺术得到继承发展，还可以成为剧团的重要的营业资本，这样功德无量的事情我们为什么不做，而偏偏去排演那些没有任何票房价值，却要投注巨资的所谓新戏呢，为什么能够维持剧团的生存促进剧团发展的事情我们不做而偏偏去做赔本的事情呢？”张学津先生这一连串的发问，至今听来依然振聋发聩。

还有一种与此相对的尴尬现象是，如今，虽然为传统戏曲注入当代思想很有必要且已然成为业界共识。但如果过分强调它的思想性、教化功能，又会陷入另外一个误区，即理念太重、思想过剩，而艺术美感和审美趣味不足。当下的很多戏曲创作，一个基本的倾向和通病是，历史的、说教的，或者说观念的东西太厚重，艺术的、审美的呈现，趣味性、审美美感丧失殆尽。我记得著名戏剧评论家刘景亮就曾经做了一个比较研究。他说，几年前，有人打算排演豫剧传统剧目《破洪州》，请他先看一看剧本。他把20世纪50年代豫剧艺人口传的手抄本认真阅读数遍，然后又看了京剧的演出录像。就情节内容来说，二者基本相同。他很喜爱这个剧目，就不由自主地与近些年看到的新编古代戏剧目做些比较，突然产生一个强烈印象：传统剧目和今人创作的古代戏味道大不一样！去年，他又有意识地邀请一位对戏剧没有先入之见的大学教师，先看一出获得全国大奖的新创作的古代戏，接着又看了一出经典的传统剧目。然后问他两出戏的味道是否一样？回答是，“不一样，大不一样！今人的创作很理性，很板正，不好玩，不感人；传统戏创作很自由，演出很感人，又很好玩。”于是，他更加相信自己的感觉：我们的戏曲创作出了问题，戏曲艺术发生了严重变异。这种变异是一种质的动摇，它不是艺术自身随时而变的需要，也不是观众的需要，而是当今违背戏曲美学原则的创作追求强加给戏曲的。

所以,它是戏曲的异化。这种异化集中在新编古代戏,已开始向其他类型的剧目浸淫。虽然是局部的,慢性的,如果不加遏制,它将是戏曲的最大危机。多么振聋发聩的呼喊!试想,何止是新编传统戏,包括为数众多的新编历史剧和新创现代戏,不也难以幸免吗?写戏或要符合领导要求、专家喜好、追求文化精英的思想深刻,或要事事缝补、严格遵循逻辑却少了生活,或是一味推新、创新、求新心理过度膨胀而置观众趣味于不顾,或是热衷于进行“歌德派”的简单图解政策、形势的诰命、应时创作……不是在新与旧的相互碰撞中扬弃,而是硬定目标地舍旧求新,并非自然而然地与时俱进。作者教育意念太重,戏曲就不生动了,少生活了,没有趣了。对此,创作者应从内心深处去反省,不单单是高台教化、不是单向度的普及,而应是与观众心与心的相互交流。

中国传统戏曲要传承发展,就得有市场。但我们要正确理解“市场”的概念,它不仅仅意味着票房和收入。其实市场还有更为重要的一个方面,就是观众。要留住观众,不管是政府补贴也好,打造艺术精品也罢,还是为了一出戏而推出的各种花哨包装甚至各显神通的宣传推介、舆论轰炸,只要能够吸引我们的观众愿意买单,走进剧场就好。我曾经跟一个专门做小剧场京剧的经纪人畅谈过,他说,现在走进剧场的青年观众,大多是半文青、半时尚的青年人,他们更加关注戏曲的剧本;对老戏的一些情节、价值观念不太接受,只是单纯欣赏演员的唱腔、表演、技艺等等,感觉有些不够尽兴;这都属于戏曲的新观众,他们进了剧场更多地是需要一种情感的共鸣。他们对剧目的剧情、舞美、服装等视效,甚至是平面视效,包括节目单、海报设计、戏曲宣传片等等都非常在意,这甚至都成为他们评价一部舞台剧价值、票价值不值的一个标准。在走进现代观众方面,我觉得小剧场京剧《碾玉观音》剧组做出了很好的尝试。比如,在宣传营销方面,推票的折扣力度并不

是特别大,50张以上才8折,10张以上仅仅是8.5折,但他们的票价成本本来就不高,最高才180元。他们在宣传方面沿用了《惜·娇》的风格,专门拍摄了宣传片,在北京的地铁、公交、商业街等大屏幕上滚动播放;主创们还专门深入大学、广播电台、书吧、咖啡厅跟年轻人进行面对面的交流,在活动现场直接推票,让大家在了解京剧的时候自觉自愿地支持他们,形成一种良性互动。包括网上的一些软文、剧目推介等,都产生了良好的效果,小规模地聚拢了人气。最可贵的是,他们搭上了微信时代的快车,专门为剧目创设了一个名为“东雅西趣”的公众号,建立了自己的粉丝群。在公众号里,他们不仅推介剧目和演员,而且推广他们的幕后,比如编剧、导演、服装、舞美设计等,包括舞美和服装设计的方案都贴了对比图放在网上,吸引大家的兴趣,让大家直观地看到创新的京剧是什么样子,吸引观众走进剧场。对剧中主要角色的人物心理做了仔细的分析,梳理了剧中角色与演员之间的契合度,告知观众他们在选角时候的良苦用心,比如他们首篇博文就叫《处女座与技术宅》,用当下年轻人能够接受的语言来推介剧目,角度很新颖。再比如,图说《碾玉观音》,以精致的画面配上简单的文字介绍,将全剧故事精彩处做一串联,尤其是微信中总结的剧中“五大看点、十三处细节”,一一告知又不一一说透,欲说还休,余味袅袅,可谓吊足观众胃口;同时把与京剧《碾玉观音》相关的同题材小说,诸如林语堂的《碾玉观音》,起点女生网·顾药儿的《碾玉观音》,李卓群17岁所写的同题材小说《莲有誓,玉为盟》等也一并晒出来,让观众可以从不同体裁、不同的艺术作品中全面了解宋话本《碾玉观音》的前世今生。公众号里还及时发布了《碾玉观音》的系列导赏:包括主创及演员的访谈,舞美、服装揭秘等等,尤其是主创及演员的介绍文章,比如《崔宁,处女座技术宅》,《低调幕后:美女学霸李卓群》等等,用时下网络流行语汇赢得观众的芳心。据

我了解,他们的首轮四场演出票房超出了预计,前三场基本卖满,最后一场也有八、九成的上座率,剧组几乎没有赠票,只有少量的值班票和媒体票,四轮下来的收入还是比较乐观。既在年轻人中普及了传统京剧的魅力,赢得了青年观众的支持,也打开了市场空间,可谓一举多得。

李渔在《闲情偶寄》中说到传奇创作时,首先谈结构,其中重要部分是讲“立主脑”。他说:“主脑非他,即作者立言之本意也。”用现代人的话说,就是要明确主题思想,主要内容。因此,传统戏曲要走进现代观众,就应该在注重它的思想性、文学性,也就是现代感的同时,千万不要忽视了它的民间性、观赏性、趣味性、生活气息和它的平民化视角,不要割裂了传统戏曲长久以来同它的观众所达成的一种审美习惯和默契。传统戏需要现代化,但现代化又不能丢了传统戏的趣味性,一个小小的戏字里包含着多少的况味。而要实现这种对接,剧作家在进行戏曲创作时就必须做大量的艺术准备,这当中自然包括对戏曲传统、基本艺术规律的了解,对剧种气质神韵、院团表演风格甚至是具体某个演员特点的了然于心,更要有对一方水土孕育的这群观众的审美心理和观赏期待的熟悉。只有这样,戏曲创作才不会变成剧作家失去审美主体的自言自语、自说自话和自我玩味,写的戏自然也就不会没有戏了。

(单位:中国剧协理论研究室)

后 记

艺术创作离不开评论,高质量、高水平,讲真话、说道理的评论需要培养与呵护,文艺评论的生态环境亟需改善和建设。在中国戏剧家协会举办的全国青年戏剧评论家研修班(简称“青评班”)学习期间,我时常被身边充满激情、才华横溢的同学所惊艳,组建的微信群里总能看到无数观点鲜明、视角独特、尖锐中肯、严格温暖的短评。于是,我就想能否搭建一个全国青年戏剧评论家的平台,让全国的优秀青年评论家能在一起看剧、品戏,能在更少束缚与压力的环境下共同思考、探讨中国戏剧发展中的一些问题,能以更专业、更接地气,更符合自媒体时代的评论语言接轨当下的社会,以青年人特有的朝气与热情去改善文艺评论的生态。2015年5月全国青年戏剧创作会议后有几个同学到杭州看戏,在讨论的过程中,我的这个想法被大家接受并不断完善,这就有了创建“西湖论坛”的萌芽和雏形。6月,中国文艺评论家协会、中国文联文艺评论中心在杭州举办“艺术与市场的张力”高峰论坛,我把创办“西湖论坛”的想法跟庞井君主任、周由强副主任做了汇

报,当时就得到了高度的肯定。经中国文联研究决定,2015年8月1日,中国文艺评论家协会和浙江省文联共同成立了中国青年戏剧评论家“西湖论坛”,并在杭州举行了成立大会暨首届论坛。中国文联党组成员、副主席夏潮同志亲自担任顾问,并欣然挥毫为“西湖论坛”题名,让我们感到无比振奋。

“西湖论坛”是由中国文艺评论家协会、浙江省文联共同创办的常设性机构,首届论坛探讨的就是“我们的戏剧——中国戏曲如何走向未来”这样一个大问题。论坛分别就“戏曲的美学传承与转换”“戏曲的生态与传播”“戏曲的民间与地方”等话题进行了研讨,提出了一系列问题和观点。这些观点也许并不一定成熟,但其本质应该是真实的。真实地反映了这一批40岁以下的一批戏曲评论家对戏曲现在与未来的思考;真实地展现了青年人的理论素养与学术涵养;真实地表露了他们内心的焦虑及渴望;而这也恰恰从一个侧面反映了戏曲当下的理论评论现状与走向未来之间的距离。出版这本文集的目的,也是想把这样的一份“真实”传递给大家。

“西湖论坛”的成功举办,除了要感谢中国文艺评论家协会、浙江省文联与协办方浙江艺术职业学院之外,还要特别感谢首届论坛学术主持罗怀臻老师、省文化厅副厅长杨越光、杭州市委宣传部常务副部长杨志毅,以及论坛LOGO的设计者谢珂及郑荣健、张薇、罗丽、郑永为、黄波、胡凌红六位副秘书长,还有来自全国各地的论坛嘉宾与媒体朋友们。正是各方的大力扶持、无私付出与努力,才能在短短的两个月时间内办成这样一个成功的论坛。

扎根本土,回到源头,做有情怀、有担当的评论者;立足当代,

放眼世界,做有视野、有高度的评论者;直面现实,回归理性,做有情感、有温度的评论者;着眼未来,彰显个性,做有朝气、有洞见的评论者,这是我们的目标,更是我们的担当。路漫漫其修远兮,吾将上下而求索。

沈 勇

2015年9月22日