

中国戏曲理论建设 30 年

秦华生

现代意义的戏曲理论,产生于20世纪初的“戏曲改良”,及随后的“国剧运动”等。有意识地勾勒戏曲理论蓝图,则出现在20世纪30年代。如南京戏曲音乐研究院北平分院1932年创刊的《剧学月刊》,在《述概》开篇:“(一)本科学之精神,对于新旧彷徨、中西糅杂之剧界病象、疑难问题,谋得适当之解决。(二)用科学方法,研究本国固有之剧艺,整理而改进之,俾成一专门之学,立足于世界艺术之林。”并提出研究“关于戏剧所涵容之学问,如心理、历史、社会、哲学、宗教、音乐等皆是。”这一阶段,仅北平就成立了一批专门研究戏曲的机构,如李石曾、齐如山为首的中华戏曲音乐学院;梅兰芳、齐如山为首的北平国剧学会;薄西园发起的中国国剧学会等。还产出一批可喜的学术成果,如齐如山、王芷章等人的著述。然

而,随着1937年“七七”事变抗日战争的全面爆发,冲击了包括中国戏曲理论探索在内的文化建设。

新中国成立之后,引进了斯坦尼和布莱希特等戏剧理论,对比研究中国戏曲理论,有一些初步成果,如阿甲《戏曲表演论集》等。但真正建构中国戏曲理论大厦,却是改革开放这30年。

一、奠基期(1979年—1989年)。党的十一届三中全会后,中国戏曲理论界逐步摆脱原有“左”的僵化理论之束缚,由于“戏剧观的讨论”和中西戏剧思维的对比,迸发出长时间思考的创造激情,一批有分量的戏曲理论成果不断涌现,如张庚《戏曲艺术论》、王朝闻《以一当十》、《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷,高宇《古典戏曲导演学论集》、张麟生《中国戏曲艺术》、苏国荣《中国剧诗美学风格》、沈达人《戏曲与戏曲文学论稿》、祝肇年《古典戏曲编剧六论》、叶长海《中国戏剧学史稿》、王朝闻作序的《戏曲美学论文集》及《戏剧美学思维》

《我那呼兰河》：戏曲音乐的多元化创新

胡天虹

2009年春节前后,为迎接新中国成立60周年,沈阳评剧院为广大观众奉献出了一部根据著名现代女作家萧红《生死场》、《呼兰河传》等文学名著改编的六场大型现代评剧《我那呼兰河》。这部戏可以说是该剧的原创者在现代评剧的音乐创作方面所进行的一次多元化的创新。此剧上演后得到了广大评剧观众的热烈欢迎。

本剧的作曲是沈阳音乐学院作曲教授徐占海,作为凭借歌剧《苍原》、《归去来》两度获得文华奖的知名作曲家,自20世纪90年代开始,他就陆续为评剧《魂断天波府》(1992年)、《天职》(2003年)、《天堂花》(2006年)以及京剧《英台梦》(1993年)等剧目进行过优秀作曲和辽宁省艺术节金奖,此次为大型现代评剧《我的呼兰河》作曲是他第四次染指评剧,也正是由于他多年来潜心于评剧艺术的研究与实践,为这部戏增添了许多新的艺术元素,而这些新的艺术元素为评剧艺术的发展提供了有益的经验。

首先,徐占海在此剧中摒弃了以往评剧在人物唱腔上固有的传统程式,而是选用了戏曲中的一些经典音调进行重新整合,然后用于主题贯穿的方式去塑造此剧当中的人物角色。例如在该剧中,主人公王婆的音乐主题主要采用了《卖饺子调》,另一主人公铁钟的音乐主题则采用了《燕青卖线》,人物所属的音乐主题随着戏剧情节的发展变化而变化,由此呈现出了虽仍然附着在评剧的声腔之中,但却通过充满个性化的音乐主题而鲜活于戏曲舞台之上的人物形象。从作曲者将这一手法运用到评剧当中的创作意图来看,“主题贯穿”这一在西方歌剧当中经常运用的创作手法最为主要的用途是通过音乐来塑造与表现人物,而作为中国的地方戏曲,评剧如果能够做到使剧中的戏剧人物既具有鲜明的音乐性形象,又符合现代舞台艺术对于人物性格在整体性表现,已经是评剧艺术在步入现代社会以后,既能够做到一定的独善其身,又可以做到符合时代要求的一个基本做法。因此说,此剧当中对于人物形象塑造所采取的“主题贯穿”的音乐创作手法是作曲者对于评剧艺术于今天的一个有益尝试。

其次,作曲者在该剧的音乐创作中运用了交响音乐的创作思维,即将器乐化的手段带入到能够充分表现戏剧矛盾冲突的诸多场面之中,以此来丰富现代评剧所应具有的表现元素。例如在该剧的序曲部分中,为了预示全剧悲壮的历史感和表现以王婆一家

为代表的生活在东北黑土地上深受压迫与侵略但永不屈服的劳动者群体,曲作者特意选用了管弦乐队并以交响性的方式来给予展现,在东北地方戏曲音乐中最常见的“哎嗨哎嗨哟”的旋律当中,乐队器乐化的表现以极具冲击力的震撼将观众带入到那段苦难深重的历史现实之中。而在王婆母子刑场诀别和王婆带领众乡亲誓抗日的几场戏中,乐队交响化的音乐营造出人物内心情感的极度起伏和渲染出人民群众奋起抗日的群体形象。与此同时,运用歌剧音乐的一些表现手段来丰富此剧是徐占海先生在评剧音乐创作中的又一个亮点。例如在该剧每一场戏的结尾处,作曲者像插入一个“楔子”一样均为其加入了一个主题歌的段落。从这些主题歌的创作来看,其音乐旋律游弋在评剧音调与一般歌曲之间,时而对某一场戏的整体情绪给予衬托,时而对某一场戏给予在音乐上的总结,其音乐的作用既在戏中,又好似在戏外。特别值得一提的是,曲作者在这里还采用了歌剧音乐创作的多调性写法,最为典型的是为其创作了多声部无伴奏女生合唱。

再次,徐占海先生为了增加该剧戏剧情节的张力,还大胆采用了现代电影艺术在场景营造此剧当中的处理手法。例如在铁钟听闻母亲王婆再嫁的消息愤然离去,追赶土匪队伍的一段场景中,作曲者并没有采用以往传统戏曲在处理场景过程中所常用的手法,而是专门为此创作了一段音乐,在看似简单的戏剧场景切换过程中,此起彼伏而又急切的音乐旋律将铁钟内心的情绪表露无遗。像这样来处理戏剧场景的做法在该剧中还有多处,其艺术效果是对该剧戏剧矛盾的逻辑性发展给予了艺术化的表现。

应当说,该剧的作曲者徐占海所做的这些尝试是十分值得肯定的。从他对《我那呼兰河》这部大型现代评剧所做出的探索来看,应当说是抓住了评剧艺术在一段时期以来难于融入当代社会文化艺术生活的一个关键所在,即评剧音乐始终落后于其自身在现实题材与舞台表演方面的不断进步,也就是说除去一定的声腔唱段以外,音乐在评剧这一舞台综合艺术当中越发显得难于适应现代社会的审美意识,进而也就局限了评剧的发展,因此,对于评剧的改革是势在必行的,其中,对于评剧音乐的重新认识与创新实践是最为中心的问题。从这个意义上说,徐占海对于该剧音乐所做的探索既十分慎重又具有一定启发性的价值。

视点

等。尤其是张庚和郭汉城主编《中国戏曲通论》的问世,标志中国戏曲理论大厦蓝图的绘制。

这一时期主要有三个特点:其一,对戏曲理论的诸多方面,展开了全方位的研究,各类专著和论文数量较多,质量也可观。其二,随着编撰《中国戏曲志》和《中国戏曲音乐集成》各省、区、市卷的开展,《中国戏曲通史》三卷本和《中国戏曲通论》的出版,已勾勒出中国戏曲研究志、史、论的蓝图,与一批扛鼎专著,奠定了中国戏曲理论大厦的基础。其三,虽在戏曲理论民族化道路上有所前进,但似乎仍未走出前苏联戏剧理论模式和西方戏剧理论框架。

二、初建期(1990年—2008年)。又可分为两个阶段。

(一)1990年至1999年。随着1990年“纪念徽班进京200周年学术研讨会”,1994年“纪念梅兰芳、周信芳百周年学术研讨会”等学术活动的成功举办,对戏曲理论大厦的建设进入初建期,尤其以中国艺术研究院推出的一套“戏曲史论丛书”,即傅晓航《戏曲理论史述要》、吴毓华《古代戏曲美学史》、刘彦君《栏杆拍遍——古代剧作家心路》、武俊达《戏曲音乐概论》、陈幼韩《戏曲表演概论》、黄在敏《戏曲导演概论》、栾冠桦《戏曲舞台美术概论》、沈达人《戏曲意象论》、安葵《戏曲“拉奥孔”》、马也《戏剧人类学论稿》、苏国荣《戏曲美学》、孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》。这套丛书是对《中国戏曲通论》的拓展和深入。此外,一批有理论分量的专著面世,如阿甲《戏曲表演规律再探》、《李紫贵导演艺术论集》、黄克保《戏曲表演研究》、赵山林《中国戏剧学通论》、蒋锡武《京剧精神》、龚和德《乱弹集》、姚文放《中国戏剧的文化阐释》、贾志刚《戏曲体论论》等。

这一阶段的主要特点有三:其一,随着《中国戏曲志》和《中国戏曲音乐集成》各省、区、市卷的完成,“戏曲史论丛书”等著作的出版,初步建构了中国戏曲理论大厦的框架。其二,进一步走出前苏联戏剧理论模式和西方戏剧理论框架,更加注重以中国的古代诗论、画论、古典哲学和美学等民族艺术哲学、艺术美学理论,来建构具有民族特色的中国戏曲理论。其三,运用多种研究方法更为娴熟,并注重交叉学科的研究,如戏剧人类学、戏曲美学等。

(二)2000年至2008年。随着

马老少波,1918年出生于山东莱州,今已九秩,是我所敬慕的前辈。“关田两汉后,今马又一人”关田,田;田汉,当不为过。

马老从1931年起即参加爱国学生运动。1949年7月第一届文代会后成立了中华全国戏曲改革委员会筹委会,欧阳予倩、田汉先后任主任,马老任党总支书记兼秘书长。后成立中央文化部,戏曲改革委员会改为戏曲改进局,田汉任局长,马老任文化部党组成员、戏曲改进局党总支书记。1951年,中国戏曲研究院和中国京剧院先后成立,梅兰芳任院长,马老任党委书记、副院长。直至上世纪60年代初,在戏曲改革运动和社会主义戏剧艺术的建设中,马老不仅参与政策的制定和执行,而且创作和撰写了大量优秀剧作和理论评论文章。在经历十年浩劫后,年近古稀的马老如伏枥老骥,壮心不已,笔耕不辍。上世纪末,马老被聘为中国剧协顾问、中国戏曲学会顾问,文化部振兴京剧指导委员会副主任,在第八届文代会(2007年)被聘为中国文联荣誉委员。

马老书剑同程,70余载,业绩煌煌,著作等身。至今已撰写诗、文、剧等作品400余万字,集为12卷。其中剧作3卷21部,诗2卷,小说、散文、杂文1卷,理论、评论5卷,自叙1卷。

总览马老这12卷皇皇巨著,彰显着鲜明卓异的艺术风格。其一,济世性。马老出身于革命烈士家庭,幼年即受到“精忠报国”的庭训,13岁(1931年)在《秋海棠叶的残破》一诗中就发出了“祖国——我的母亲,不容欺侮,不许摧残……同仇乱汽,还我河山”

的身段谱,顾名思义,即是关于戏曲身段的谱录。上世纪二三十年代,以梅兰芳、程砚秋为代表的京剧艺人,较多地关注昆曲身段谱,并有意识地吸取其中有益于京剧舞台表现的动作程式,开始了对于这类文献的初步搜集和整理。但是,戏曲界、学术界一直认为身段谱只是个别艺人偶尔为之的记录,并未将其与戏曲传承建立必然的联系。因此,诸如杜颖陶、王克芬、傅雪漪、吴新雷等少数学者对个别身段谱的研究,并没有引发学术界对这类文献的更多热情。相反,在人们每每肯定身段谱对舞台艺术的某些作用之时,也会更多地强调其落后于舞台创新的局限和不完全。由此,大量的身段谱文献一直缺少必要的知音对其进行整体观照。

学术界的漠然与传统戏曲艺术的传承方式是密切相关的。“身段为内行专门之学,不肯轻易传人”(见《旧剧丛谈》),这个专门之学正是中国戏曲作为表演艺术的精髓所在,而依附于艺人之间的身口传承,也成为这个专门之学的基本方式。作为戏曲界的重要内容,传统理解的“口传心授”法则,除了立足在表演所要依附的“人”的体验,以及艺人为争取生存空间所要遵守的行业规范外,还有一个很重要的现实:传统艺人普遍的爱教育水准。因此,无论是戏曲界将“口传心授”理解为戏曲传承的唯一门径,还是学术界限于体验不足将其视作戏曲本体之必然规则,都与戏曲及其传承者在传统社会中的生存状态有着必然的联系。这也自然造成了“身段谱”在目前戏曲界的尴尬地位,无论戏曲从业者还是戏曲研究者,都无法充分地将其类文献当做戏曲传承的重要方式。

传世的的身段谱以昆曲身段谱为最多,从现存最早的抄本——康熙九年(1670年)抄录的《思凡》开始,到近期《周传瑛身段谱》的编定出版,昆曲身段谱的记录一直没有间断过。目前整理出来的168种昆曲身段谱,总量超过了650个折子戏,这正是300年来昆曲艺术经典的重要呈现。身段谱抄本大多采用传统的一柱香式、玉柱式、行间夹注式等记录方式,与近代文人曲家刊行的身段谱所采用的图片、表格、点评、图示等方式,相映成趣,在传统科介系统基础上,丰富地记录了昆曲艺术所特有的“式”、“状”、“势”等身手定式、表情心理和舞台调度,呈现出独具一格的舞台记录法则。特别是一部身段谱的写定,凝聚了戏曲在传承中所必须的规范性和创造性,往往经过数代艺人的传承。如《审音鉴古录》中《上路脚》一折,为乾隆时期扬州老徐班外脚席席孙九皋首创之剧;上海图书馆收藏的《昆弋身段谱》所收《打车》一折,为“余葆琛太老先生嫡派张季芳老先生授”;同书所收

这一阶段的主要特点是:其一,深入细化以前的理论思考,或撰成专著,或修改原有论文结果出版。其二,有目的建构剧种理论框架。其三,随着许多戏曲剧种被列入中国非物质文化遗产名录,对戏曲作为“非物质文化遗产”文化价值的理论探讨增多。

纵观戏曲理论30年,成果丰硕,但也有不足。其一,戏曲理论与戏曲创作有所脱节。面对丰富多彩的各戏曲剧种的创作和演出,戏曲研究队伍较为注重文本、概念,而对表演、导演、音乐、舞美及市场运营、新观众心态变化研究较少、较浅,凸显出戏曲理论人才队伍的知识结构问题。其二,戏曲理论界与当今思想理论发展大趋势有所游离,对社会转型期遇到的新问题,缺乏敏锐的反映和深入剖析,因而与迅速发展的时代有所疏离。总之,中国戏曲理论建设,仍需戏曲理论工作者继续艰辛劳作。

论坛

的呼喊,19岁(1937年)携笔从戎,诗中写道:“爱的,请你撒开手。你晓得这是啥时候。看,昨日晚院进倭寇,今天堂扼咽喉。多少大娘在呼救!多少父老尸不收!多少姐妹蒙尘垢!多少兄弟断了头!”6年军旅生涯,“所写诗歌、小说、散文、报告文学200余篇。这些作品,大多是白天战斗,趁夜间行军途中,在马背上构思成文”(《自叙》)。他新中国成立后的诗文,大到国家大事、世界风云,小到诗友酬谢、伴侣亲情,无不心系苍生社稷,抒发赤

关田两汉后 今马又一人 ——欣读《马少波文集》

王蕴明

慧结晶。通观他的诗、文、剧作均是对半个多世纪中国社会变革的生动写照。尤其在《自叙》1卷和5卷《文艺论评》中,通过其革命生涯的真实披露所展现的中国社会概貌与大形势,对新中国成立前后戏改运动的成败得失。他的剧作,新中国成立前创作的独幕话剧《编局》揭露痛斥汉奸的卖国罪行,京剧《木兰从军》是激励人民英勇抗日的战斗散文,京剧《闯王进京》和《关羽之傲文》以古鉴今,喻喻革命队伍汲取历史教训。他新中国成立后创作和改编的十几出历史题材剧《正气歌》、《明镜记》、《宝烛记》、《西厢记》等均是时代精神提炼历史事件与人物,烛亮历史文明的当代价值。现代京剧《白云鄂博》和《宝剑归鞘》,在内容上颂扬了社会主义新生活和我党改造日本战犯、重塑中日

友谊的政策道义,在形式上为京剧表现现实生活作了成功的艺术实践。京剧《坂本龙马》、《翰军将军》两出改编的日本古装戏,则对引进外来戏剧文化作了有益的尝试。

其二,史证性。马老自青年时期投身抗日战争的烽火之中,历经解放战争的血雨腥风和半个多世纪社会主义建设的风雨征程,始终是一位坚定的革命战士。他的文艺作品或是其革命生涯的记录,或是其革命斗争的利器,或是高洁情操的宣示,或是人生理想、报效祖国的智

阶段的具体情况与作品,贯彻执行闹发党的文艺路线、方针、政策,文章30余篇,针对戏剧创作中的若干理论问题,如关于创作与生活的关系、继承与革新的关系,历史与现实、历史真实与艺术虚构的关系,戏剧创作的立意、人物、结构、情节、语言等基本要素的把握与运用,中外导演演的戏剧体系,演员的艺术流派等10余篇,对于前贤后俊的艺事、佳作的品评、缅怀以及中外戏剧文化交流盛况的记述等数百篇,实践

《书馆》一折卷末题昆曲艺人传承谱系:“张维让(大师祖)——朱景福(师祖)、曹文澜(师父之父)——孙茂林(师父)——陈金雀”;中国艺术研究院藏清嘉庆三年(1798年)抄《酒楼》、《反诨》二折,系昆曲名伶龚兰荪为曹文澜校正之本,诸如此类,不胜枚举。这些抄本的歌记十分清楚地显示出身段谱在传承昆曲中的价值和意义。可以说,身段谱作为舞台艺术的准确记录,不但可以弥补“口传心授”法则因人的记忆缺失和技术改造所带来的

戏曲理论体系的学术拓展

从《昆曲艺术大典》收录昆曲身段谱文献说起

王馥

缺憾,而且这类文献由于大多出自旧日精通舞台、兼擅文字的梨园故老之手,其自成系统的记录规则也呈现出中国传统戏曲理论的体系脉络,这显然已经具有了戏曲表演学之外的文献学、版本学等更多的学术意义。

昆曲身段谱长期以来“养在深闺人未识”的局面,随着中国艺术研究院的国家课题《昆曲艺术大典》的不断进行而得到改观。正如《昆曲艺术大典》总主编、文化部副部长王文章所确定的编撰原则:“述而不作、作而不显”,标明了这部“原典集成与百科式”兼具的文献大典所具有的学术追求。这些自成系统的昆曲身段谱,作为这部大典颇为精彩的内容,正用其文献自具的学术魅力,展现着昆曲艺术在数百年历史中取得的辉煌成就,这已经突破了人们对于昆曲艺术内

时评

文、书、画俱佳,真乃上马击强敌,下马诵华章,且常年身处领导岗位,其组织才能,深受周恩来总理等老一辈革命家的器重和梅兰芳等艺术大师的赞誉。三是善于戏剧创作尤其是历史剧创作。马老以强烈的社会责任感与使命感,站在今天的时代高度,俯察和审视历史,由历史事件和人物中洞察与发现具有当代社会价值的历史信息,并以时代精神加以烛亮与强化,从而达到以古鉴今、古为今用。马老于1943年新编的京剧《木兰从军》、1944年新编的京剧《闯王进京》、1948年新编的京剧《关羽之死》,在山东地区产生了很大的影响,与延安地区的《逼上梁山》、《三打祝家庄》堪称犄角之势。他在新中国成立后新创作的《正气歌》、《明镜记》、《宝烛记》等,具有同样的时代意义。这些剧作既具有深厚的民族文化底蕴,又洋溢着鲜明的时代精神 and 浓郁的诗情画意,达到了历史真实与艺术虚构的完美统一。可谓事必有据,言必合度。意深、旨明、情真、诗浓。雅中有俗,艺术风格庄而不失情趣,美而仍葆质朴,堪称典范。

引用著名诗人朱子奇的一段话作为本文的结语:“你真正不愧为艺术诗文的行家里手,你确实做到了人品与文品的完美统一。你的大作具有很浓浓的民族特点,形成了你独有的典范表率,你真正不愧为艺术诗文的行家里手,你确实做到了人品与文品的完美统一。你的大作具有很浓浓的民族特点,形成了你独有的典范表率,你真正不愧为艺术诗文的行家里手,你确实做到了人品与文品的完美统一。你的大作具有很浓浓的民族特点,形成了你独有的典范表率,你真正不愧为艺术诗文的行家里手,你确实做到了人品与文品的完美统一。”

其二,典范性。表现在多个层面,首先是人品与文品。马老平生投身革命,书剑同程,报效祖国和人物,不论环境如何险恶,道路怎样曲折,始终理想信念坚贞不渝,道德文章洁白无污,“平生歌正气,丹心谱华章”,“呕心沥血弘扬民族文化,誓督大勇坚持继承创新”。二是文苑通才。马老文武兼备,诗、

聚焦