



管窥梨园戏传承与发展

采访者:本报实习记者 王连文

嘉 宾:薛若琳 中国戏曲学会会长 曾静萍 福建省梨园戏实验剧团团长
王评章 福建艺术研究院院长 傅 翔 福建艺术研究院文化发展战略研究中心主任

记者:无论是从传承发展,还是从观众基础方面来看,现今戏曲艺术都面临着严峻的考验和挑战,“戏曲危机论”也一直存在。梨园戏能独善其身吗?

薛若琳:从总体上看,现在戏曲发展态势比四五年前有所好转,呈现“低谷回升”的态势。京剧、昆曲等大的剧种通过不断继承创新得到发展。一些小的地方戏面临的生态环境情况各异,呈现不平衡状态。像花灯、花鼓、采茶等小剧种在保留“看家戏”的同时,也在排演一些新的原创剧目,达到了“新老结合”的良好状态。有些地方戏曲的传承发展却困难重重,甚至到了濒临消亡的境地。梨园戏作为地域特色鲜明的古老剧种,在闽南地区有着一定的观众基础,但仍然存在着人才流失、观众基础相对薄弱的问题。

曾静萍:自《董生与李氏》等剧目成为国家舞台艺术精品工程优秀剧目以来,梨园戏实验剧团在省市两级政府的扶持下,已经有了很大的发展变化,突出表现在:招收的梨园戏演员生源质量不断提高;梨园古典剧院顺利完工并投入使用;剧团人员的工资待遇得到改善。但人才流失问题

由中宣部、文化部主办的“庆祝中华人民共和国成立 60 周年献礼演出”正在北京精彩上演。丰富多彩的地方剧种在让观众心醉神迷的同时,也引发了他们对传统戏曲生存状况和传承发展的关注。梨园戏是地方戏曲中历史比较悠久的一种,它发源于 800 年前宋元时期的泉州,享有南音“活化石”的美誉,是南戏传入闽南地区后,与当地的前百戏、歌舞、杂剧、傀儡戏结合,并吸收本地声腔“泉音”而形成的古典剧种,分为大梨园的“上路”“下南”和小梨园(又称“七子班”)。闽南地区的梨园戏剧团仅有被称为“天下第一团”的梨园戏实验剧团一家。作为地域文化特色鲜明的古老剧种,梨园戏生存现状如何?其在保护、传承和发展过程中面临哪些问题?为此,本报理论部特邀戏曲研究专家薛若琳、王评章、傅翔和梨园戏表演艺术家曾静萍展开讨论。

并没有得到根本解决,当年与我一起学习梨园戏有 30 多人,现今只剩十四五个人还在坚持从事与梨园戏相关的工作。

王评章:上世纪 80 年代末开始出现“戏曲危机论”是戏曲发展传承面临诸多困难的反映,这源于时代变迁、社会生活急遽变化引发的人们审美和价值观念的变化,再加上部分戏曲脱离实际生活、艺术个性不断式微,戏曲繁荣需要的群体性、精神性、理想性在一定程度上被个性、世俗性和商业性所取代。近几年,梨园戏的发展态势有所好转,这源于国家对非物质文化遗产保护传承扶持力度的加大

以及演出软硬件环境的优化。但梨园戏的创作班底并不完备,优秀创作人才匮乏,而且依旧面临着演员和观众双重流失的问题。

傅翔:流行文化的普及和娱乐方式的多元化对梨园戏等传统戏曲的冲击比较大。我认为戏曲将由古代的“大众”艺术演变为现代精致的“小众”艺术,即戏曲将由西方的歌剧、芭蕾一样越来越精致、豪华,“有闲”“有钱”一族将更愿意欣赏。梨园戏“阳春白雪”的特点比较明显,决定了其可能变成一种“小众”的艺术。

记者:2005 年梨园戏成功入选首批国家级非物质文化遗产名录。作为特色鲜明的古老地方剧种,它的保护、传承应遵循哪些原则?

曾静萍:梨园戏中男女演员组合搭戏,采用隔代搭配的形式,男主人公的名字往往作为戏名,但最先崭露头角并成名角儿的以女演员居多,这要归因于“十八步科母”表演程式下旦角优雅、委婉的表演。梨园戏唱词和音乐的典雅、古朴,往往会使演员产生对梨园戏的特殊情结。这些特点决定了梨园戏的传承,是一个行当的综合传承和代际传承。一个小生或者旦角不管表演技艺多么精湛,也不可能凭借一己之力扛下整出戏。梨园戏的传承不只是单纯戏的传授,也是对梨园戏本身所包含和反映的精神实质、社会背景和人文理念等的传承。

薛若琳:梨园戏等古老剧种的保护传承不能揠苗助长,应该遵循“抢救、继承、改革、发展”的方针,发挥其优势,创排一些历史剧,古装戏,不一定盲目上马现代戏。

记者:梨园戏实验剧团作为“天下第一团”,在梨园戏人才培养方面采取了哪些具体措施?成效如何?

曾静萍:梨园戏演员除了必须具备较高的文化素质和专业水准外,还须具备宁静平和的良好心态。我们在甄选演员时要考察其形象、嗓音和肢体,在演员培养和舞台演出阶段也有着严格的标准和要求。演员必须在艺校经过 5 至 6 年的专业训练。

对青年演员的培养不是朝夕之功,首先必须信任他们,信任是培养其自信的前提,也是维系其演艺生涯的纽带;其次,我们教给演员的不只是表演技巧,也包括剧种的精髓和灵魂;第三,给演员提供较好的生活环境和表演环境。

王评章:人才培养与梨园戏传承两者之间联系密切,前者是后者的有效载体和实现手段,后者是前者的指导方向和最终目标。梨园戏实验剧团近两年通过媒体宣传,招收了一批素质和潜质都不错学员。在创排剧目时,剧团也会广泛征询专业戏曲研究机构意见和建议,并邀请外地优秀编导人员加盟。

傅翔:梨园戏实验剧团目前还是曾静萍挑大梁,依旧面临着人才断层的问题。梨园戏真正出名的人才并不多,不是因为没有优秀的人才,而是对演员的培养、包装和宣传不够,人才成长环境没有得到很好的优化。有必要大力推动“以团带班”的培养模式,并将之纳入人才培养规划,不断加大

8 月 7 日至 10 日,由中国戏剧家协会主办、《剧本》杂志社承办的全国剧本创作和剧作家现状信息交流会在北戴河举行。文化部及中国剧协、河北省文化厅的领导,来自全国 20 多个省市的戏剧界专家、剧作家 50 余人出席会议。会议旨在通过对全国各地剧创作现状和未来两三年创作计划的了解,关注剧本创作现状和剧作家生存状况,更好地促进戏剧创作和戏剧繁荣,也为不同地域戏剧创作的经验交流提供一个良好的沟通平台。

创作精品 剧作家要练好内功

改革开放尤其是近几年来,文艺创作机制发生了深刻变化。如何创作反映时代精神的剧本,培养更多的年轻且富有朝气的剧作家,推动艺术院团探索艺术创作发展的新路,成为会议探讨的首要问题。

河北剧作家刘兴会说,现实生活是戏剧创作的源泉,应当创作出更多更好的代表地域文化的本土戏剧。河北戏剧创作当前存在不少问题,一是创作队伍严重收缩,年轻编剧不断流失。河北省的编剧年龄大多在 50 岁,这对戏剧发展来说是危险的信号;二是创作出年轻人喜欢的戏越来越难。由于创作观念的陈旧,导致现代题材和古代题材的戏都是“复制品”,创作样式和思想深度上无新意,无法吸引年轻观众。

陕西省剧作家谢艳春说,近年来剧本创作存在的问题,一是内容重复,题材单一,形式雷同;二是对传统剧目的挖掘改编不够;三是对剧种传统的继承不够。在剧本创作过程中一味地追求主题深刻性、结构严谨性、人物形象丰富性,忽略了戏曲原本应有的戏曲性、剧种性、舞台性;四是缺少生活积累。

“无可奈何花落去”,剧作家宋存学这样形容吉林省的剧本创作状况。上世纪 80 年代初,吉林省创作队伍庞大,有省、地、县三级剧本创作队伍,造就了一批全国知名的剧作家如王肯、赵羽翔、孟宪礼等。然而,到上世纪 90 年代末,剧本创作无论质量与数量都持续下降,究其原因,主要是有成就的剧作家已经退休,而现有的青年作者挑不起大梁。他认为,解决剧本创作问题,一方面需要党和政府的政策支持,另一方面要解决艺术观念问题。剧作家应当充分认识时代、认识市场,认识当下形形色色的人物,以积极的心态潜心进行创作。

“面对目前戏剧剧本创作式微的局面,剧作家应从自身查找问题,练好内功以应对各种挑战。”武汉市艺术创作中心副主任安荣青说。她指出,优秀剧作家与平庸创作者的区别在于前者熟悉舞台,熟悉导演、演员的工作流

激活剧本创作的源头活水

全国剧本创作和剧作家现状信息交流会综述

本报记者 刘茜

程,深知观众是通过舞台表演来感知剧作内涵的,所以他的剧本不仅可以放在案头阅读,更是为舞台演出而写。而现在有些创作者因为缺少舞台实践,对排演流程陌生,写出的东西东之西阁的居多,能投入排练的凤毛麟角。

规划未来 激活创作源头活水

“近一两年北京市属剧院团总体原创剧目数量偏少,高质量的剧目更加缺乏,这种现象值得关注。”北京市艺术研究所薛晓金研究员说。

2006 年至 2008 年,北京京剧院创排的新剧目只有《武则天》、《下鲁城》和小剧场京剧《浮生六记》,其他院团如中国评剧院、北方昆曲剧院,每年创排新剧目不超出一部。只有改制后的北京儿童艺术剧院每年都能推出 3 台大戏。薛晓金说,市属剧院团创排新剧目数量偏少的原因,主要是受旧的文化管理体制的制约。北京市文化局每年下拨的创作经费既可以用来恢复整理传统戏,也可以创排新剧目。而剧院团出于种种考虑,都选择整理恢复传统戏,而不愿耗时耗力创排新剧目。

与会者一致认为,戏剧创作整体力量的加强,要以剧作家为本,以剧本为本,激活创作的源头活水。江苏省文化厅的李明华说,2004 年以来,江苏省文化厅剧目工作室在厅党组的支持下,正式

中国戏曲学院青年学者陈友峰的《生命之约:中国戏曲本体新论》问世于新世纪,所回应的“戏曲本体论”问题却不能不回到近百年戏曲学术史的视域中,藉此我们对其其他相关戏曲研究也将有更全面的检视。

从王国维先生把西方哲学思想和文艺理论引入戏曲研究以来,学界无论是对戏曲历史的梳理与评析,还是对戏曲美学、戏曲理论的探讨和论争,都会自觉不自觉地运用到作为异域学术资源的西方哲学、美学思想,以至还形成了一些具有“范式”性质的论说理路或阐释框架。而且,相对于重“考据”的戏曲史研究,重“义理”的戏曲理论领域内的这些带有西方学术话语特点的论说理路或阐释框架,对研究者的影响其实要强势得多。其原因不一而足,但不能不说,这与现代戏曲理论初创时的学术境遇有一定的关系。中国古代曲学虽然

关于戏曲本体的哲学思考

程 芸 胡非玄

还算发达,但并没有进入传统学术的中心疆域,与诗学(或“乐学”)相比,还具有明显的从属性。因此,在具有现代意义的戏曲理论体系创立初期,中国传统曲学所能提供的支持其实相当有限。现代戏曲学与其说是传统曲学的“创造性转换”,不如说是西方学术话语的中国化和民族化。

“本体论”是一个“舶来”的话语。但戏曲作为精神世界的一种现象,或多或少地会激发出古人关于其本质、本性的初步体认,比如“曲为词之变”的曲体论,强调曲对古诗词美学精神与美学原则的延用;还有以意趣为主的“情真论”,认为曲的本意是“曲尽人情”,比较深入的

是以李调元为代表的“戏曲——现实”同构论,将戏曲同宇宙存在和生命存在联系在一起。总体而言,古人的这些认识无疑是零散的、不系统的、非自觉的,不具有理论建构的主动性和引导性。从这个角度说,陈友峰全方位、多角度地探讨“戏曲本体”,是具有启发意义的。

陈友峰不满足于对戏曲是“以歌舞演故事”“戏曲是以歌、舞、诗为主要媒介来表演的戏剧”的常见之判断,借助于对西方 20 世纪哲学思想和文艺理论的理解,他提出了自己关于戏曲本质的判断。他认为,戏曲是一种存在,一种在历时性言语解释中的存在,一种以现实物质形态呈现出来的观念性存在。

十一届三中全会以来,话剧的创作和演出有繁荣有危机有振兴,有探索有实验有创新,有成功有失误有反复,出现了一些很受观众欢迎的剧目,也有过一些很受冷落的演出。总之,有成功的经验,也有教训。这其间的发展历程,需要有人来加以梳理和记述;这些经验和教训,需要有人从理论上加以研究和总结。年富力强的学者刘平,以理论工作者的自觉性和社会责任感,主动承担了这一历史任务,他的《新时期戏剧启示录》应运而生。

为研究中国新时期戏剧,即从 1978 年至 2003 年中国剧坛出现的戏剧作品以及舞台演出现状、戏剧思潮动态和戏剧市场走向等问题,刘平做了大量细致的工作。他阅读了《剧本》、《新剧本》、《新剧作》等杂志在这期间发表的戏剧作品,以及已经出版的剧作家作品集,共约 500 多个剧本;浏览了《戏剧报》、《中国戏剧》等杂志上发表的戏剧评论及其他戏剧研究文章。在书中,刘平对一些不同类别、问题的资料进行分类整理,比如民营戏剧、小剧场戏剧、军旅戏剧、校园戏剧等,在掌握大量第一手资料的基础上,对新时期戏剧创作进行理性的分析与思考,并在认真分析的基础上给予了实事求是的评价。

该书的研究方法也很有特点。此前的戏剧研究多为戏剧文学研究,较少顾及导演、表演及舞台美术等方面的研究,刘平认为对于舞台戏剧来说,这样的研究是不完整的。新时期戏剧与此前的戏剧有着许多明显的不同,它是以开放性、探索性和实验性为其特征的,而一些实验、探索性剧目,只读文本是不足以窥其全豹的,

其中的舞台二度创作也成为一部戏剧作品不可缺少的重要组成部分,所以刘平自觉地对研究方法进行了调整,即把剧本文学与舞台演出的艺术创造结合起来进行综合研究。同时,他很注重对话剧的历史性与当代性之间的关联进行研究,在对新时期戏剧的创作与发展进行具体分析、评价的同时,从中国话剧史的角度来审视新时期戏剧的发展,并把这种历史的考察提高到理论高度,从而对新时期戏剧的成就与不足作出判断。

中国新时期的戏剧,是在我国改革开放的社会大背景下发展起来的,其发展的脉络是多方借鉴、不断探索、不断发展、不断创新。在此过程中,既接受了外国戏剧思潮的多种影响,也从传统戏曲中吸收了养分,努力探索创作手法的多元化与表演风格的多样化,从而形成了具有中国特色的创作风格与艺术特色。

《新时期戏剧启示录》第二章《叙述角度的变化与表现手法的嬗变》,专门探讨了新时期戏剧剧中关于“探索”“实验”与“创新”的问题,其中又特别总结了探索戏剧的成就及其不足。刘平认为,“探索戏剧,从时间上说,从上个世纪 80 年代初至 80 年代末,时间不算长,但其影响力却是巨大的。也就是说,这股被称为‘探索戏剧’的浪潮,无

他努力将西方的现代理论同中国的传统思想相融合,探讨戏曲的审美特征、戏曲的生命本质、戏曲的民族意识等问题。

例如,作者认为戏曲审美是一种“反观审美”,即一般艺术审美是一种“形象——意”的审美过程,而戏曲艺术审美是一种“意——形象——意”的复杂审美过程。通过“反观审美”的提出,作者强调了戏曲艺术的再创造过程,强调了戏曲以“表意”为内核的特征。又如,作者认为戏曲培育和促进了“民族想象共同体”的形成,而这个“共同体”实际上是一个“文化共同体”。“民族想象共同体”概念,是作者对西方现代理论的一次借鉴和移用。



论是从它的气势、规模来看,还是以它的实绩、影响而论,都无可置疑地表明:它不仅是新时期戏剧发展的重要时期,而且也是我国话剧史上一次前所未有的戏剧革命。”在列举了其“历史的贡献”的同时,他指出:“新时期探索戏剧所取得的艺术成就及其在话剧史上所产生的影响是有目共睹的,不容置疑的。但是,当《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》出现以后,我们的创作并没有沿着这样的势头走下去,出现更多好的作品,反而出现了衰微的势头。”为什么呢?刘平认为主要有以下几个方面的原因:“认识上的肤浅,观念上的偏差”“只重形式上的出新,忽略了内容上的开掘”“忽视生活,缺乏思想”。

对于“探索”“实验”和“创新”,我认为,这几个概念的内涵是不一样的,应当加以区别。探索和实验是艺术实践的过程而不是目的,创新才是我们所追求的目的和我们应出现的结果。我曾作过一个题为《鼓励探索,提倡创新,重视叫座》的发言,其中提到“现在有一些剧目,在艺术革新方面步子迈得比较大,很引人注目,这些戏往往被称为‘创新剧目’,我以为这是不够准确的,称它们为‘探索剧目’,也许更合适一些”,“探索是为了创新,要创新就必须敢于探索,所以我们是鼓励探索、保护探索的;但既然是探索,就有可能成功,也有可能不成功,甚至会出现某些差错。所以不能把探索与创新等同起来。创新,就是追求思想内容和艺术形式尽可能完美地统一,而不仅仅是从形式上搞一些花样翻新或借鉴一些新的手法。创新的‘新’,就是要有新的立意、新的构思,塑造出新的艺术典型,创造出与内容和谐统一的新颖艺术形式。《雷雨》、《茶馆》以及以上提到的优秀剧目,都是创新之作,这些剧目尽管有的已经演出十几年甚至几十年,但它们却是常演常新的,这是因为这些戏的创造者们对生活中的美有自己独特的发现,并在艺术上有独特的表现。这样的艺术精品是永远不会陈旧的。”

在读了刘平的《新时期戏剧启示录》之后,我想起了自己 20 年前说过的这几句话,在这里重复一下,希望执着地进行戏剧探索和实验的朋友们,通过大胆地探索和实验,为观众生产出更多的创新之作。

作者关于“戏曲本体”的哲学思考,具有明显的人本主义倾向。戏曲是人的艺术,体现了易逝时间的复归和人之生命的复现,其最终目的是“对现实苦难的征服”。这个论断将戏曲从“玩”的艺术中剥离出来,赋予了它高贵的品格。

总体而言,《生命之约:中国戏曲本体新论》是“形而上”的构建,但陈友峰也意识到有必要避免纯粹思辨所产生的“凌空高蹈”之弊。因此,戏曲“变”的必要性和可能性,就成为本书不能回避的论题。作者提出了戏曲“突围”的三条路径:一是形式的突破,二是精神内容的创新,三是观念的更新。作者一针见血地指出,如果“守成”仅仅是墨守成规,仅仅是为了保持戏曲的“原有风貌”,“原汁原味”,那么戏曲必然会成为“博物馆艺术”和“活化石”。种种看似保护戏曲的举动,所产生的实际作用却是在加速作为“活”的艺术形态的戏曲的衰亡。