

当戏曲遭遇电视

罗怀臻 杜竹敏

编者按:2010年春节元宵之夜,上海东方卫视播出了一台独具创意的戏曲元宵晚会,这台晚会继2009年东方卫视元宵晚会获得社会舆论一片赞誉之后,再次成为沪上文艺界与普通收视者争相热议的焦点。连续执导这两台戏曲元宵晚会的上海电视台青年编导汪灏,近年曾成功策划并编导了创全国戏曲电视节目收视奇迹的《非常有戏》。究竟是何种原因,令今天人们看来相对冷寂的传统戏曲艺术,却在电视屏幕上焕发了新的时代魅力,成为艺术界的热议话题?本刊邀请著名剧作家罗怀臻和青年学者杜竹敏,就舞台戏曲与电视戏曲、传统艺术与现代受众、民族艺术与国外艺术等相关话题进行讨论,以期从戏曲专家和当代青年的不同视角,探究传统戏曲文化于当代的传播。

从舞台戏曲到电视戏曲

罗怀臻:舞台戏曲与电视戏曲是两种不同的传播方式,既相对独立,又殊途同归,彼此合力推动,促进着传统戏曲文化的向前发展。随着电视媒体的普及,电视戏曲逐渐成为一门相对独立的戏曲传播学问,汪灏就是伴随着中国戏曲新的传播方式——电视戏曲而同步成长的。早在近20年前,他就在独立制作的专题栏目《艺术人生》中,自觉地把传统戏曲当作电视节目新的增长资源加以运用,《艺术人生》节目由于找到了一种与舞台戏曲有着本质对应的电视戏曲的虚拟性与空灵感,因而引起了包括央视戏曲和非戏曲频道以及各地电视综艺节目的竞相仿效。

杜竹敏:用一个外行的眼光来辨析剧场艺术与电视艺术,我也会感到有很大差别。最明显的,剧场的节奏和电视是完全不同的。在剧场里,我看一场精彩的戏,坐两三个小时甚至更长时间也不会厌烦,但是在看电视的过程中,我很少能坚持长时间不

换台。

罗怀臻:你所说的节奏问题,其实是在不同介质、不同空间里人们进行戏曲欣赏的接受心理。电视戏曲的压缩时长,绝不等于压缩容量和信息量,相反,容量更大、信息更密集,只有这样,戏曲在电视介质上才能吸引更多非常规的观众。今年元宵晚会的一个节目《流芳》,里面安排了一段京剧《二堂舍子》,单就唱腔本身的速度来说也许是很慢的,但是在两位京剧演员表演的时候,背后大屏幕上展示了梅、周两位艺术家的历史图像和表演信息,同时还穿插着相关内容的情景朗诵,通过这些不同辅助信息的烘托陪衬和有机叠加,内行观众欣赏到了完整的唱段,外行观众则通过可能感兴趣的辅助画面和信息,进而走进京剧唱腔的欣赏。

杜竹敏:您说到的这个节目让我联想到今年元宵晚会中的另一个节目《神猴戏海》,就这么一个5分钟左右的节目中,有桂剧的“出箱变衣”、京剧的“窜毛”,还有杂技、轮滑、维亚,大概六七种元素混在一起。

罗怀臻:不同表演元素的叠加固然重要,更重要的是这些被叠加的表演元素中是否具有内在的审美关联。《神猴戏海》的设计就是一个需要众多表演元素相叠加的节目,而这些被加入进来的表演恰恰构成了这个独创节目的丰富和完整,它们彼此间是相互烘托、相互依赖的,是一个被重新整合起来的整体。

在我看来,这台元宵晚会富有创新的地方,还包括电视美术和电视灯光的创意和“创艺”,当戏曲遭遇电视的时候,电视同样遭遇了戏曲,戏曲或电视都需要在努力寻找对方的同时努力找回自己,这样的交融整合才是一个新的整体,所呈现出的完整感与和谐感才可以被称为电视戏曲艺术。

传统:包袱? 财富?

罗怀臻:其实不仅仅是电视传媒,包括一些新技术传播手段的介入,将受众的疆域无限扩大了。有时候我们也会因此产生一种错觉,以为受众面广了,小众艺术就变成大众艺术了,其实这是一个误区。小众艺术在大众视野中的呈现,不



2010年上海戏曲元宵晚会

是简单地转换传播方式,而是要用大众的趣味重新创作、编排、制作这些所谓的小众艺术,使它成为大众艺术的一个新的资源。与此同时,把一些古老的传统艺术放在现代的审美背景中、放在现代的时代的话题里来呈现。

杜竹敏:是啊,有时候我们的某些专家大概是觉得青年人太含糊弄了。似乎把一出传统戏放到一个现代的背景下一演,或者在台词中夹杂一些时髦的语汇,就自我标榜与时俱进了,尊重了青年人的审美口味了。固然,这种尝试可能迎合一些猎奇的心理,但随着青年人对传统艺术了解熟悉之后,他们也会分辨什么是哗众取宠,什么又是融入了传统本质之后有机的创新。

罗怀臻:传统戏曲的资源是很宝贵的,只是有时候业内人士并没有意识到。倒是戏曲界以外的一些艺术家,包括一些国外艺术家,他们似乎比我们更敏锐。李安的《卧虎藏龙》、张艺谋的《十面埋伏》、陈凯歌的《霸王别姬》和《梅兰芳》、电视剧《武林外传》、新版电视剧《红楼梦》等,包括好莱坞动画片《花木兰》和日本动漫,都在自觉地运用着中国戏曲的艺术资源和创作元素,这些宝贵的资源和元素又成为了他们事业持续发展的新的增长资源。



2010年上海戏曲元宵晚会

艺术·剧评

看宁夏回族自治区歌舞团演大型民族舞剧《花儿》,其实是去看张继钢,是看张继钢在参与总导奥运开、闭幕式大型文艺演出和总导大型音乐舞蹈史诗《复兴之路》期间,如何见缝插针、忙里“挤”闲地又做了一部舞剧。走出剧场,女首席花儿和她的心上人羊哥在双双跳崖殉情之际撕心裂肺的“吼”唱仍充耳目、荡气回肠——“不死还就是这个活法”,仿佛执著地要让悲剧的惨烈控诉人世的黑暗,让赴死的坦然伸张坚贞的信念!

“花儿”是一个民歌品种,是主要流行在甘肃、青海、宁夏三省区毗连的广大地区的“高原山歌”。听“花儿”,我觉得用“真情实性”来形容还不够,那简直就是“激情血性”!是那种唱着唱着就“吼”起来的民歌!是那种悠着悠着就“飙”起来的民风!舞剧的编创者之所以用“花儿”做了剧名,是因为他们痴迷于能“吼”出这种民歌的人,他们相信他们痴迷的不是“传说”而是一段活生生的情感历练!于是,舞剧的女首席也成了“花儿”,舞剧的四幕戏也称做“花儿俊了”“花儿黄了”“花儿红了”和“花儿谢了”(我总觉得用“花儿靚了”“花儿蔫了”“花儿艳了”和“花儿开了”更贴切),另有序幕“花儿开了”和尾声“永远的花儿”。

舞剧《花儿》的剧情并不复杂。花儿是位美丽的回族民间歌手(三幕《对歌》的那场戏总让我把她当做回族的“刘三姐”),与善良的牧羊人羊哥相亲相爱;独霸

这些都在说明,在当代文化创造资源相对匮乏的时期,古典文化、民族文化、地域文化为众多一线艺术家带来了新的创作灵感,他们几乎不约而同地发现,原来中国传统戏曲并不是通常理解中的所谓包袱,而是催生现代艺术发展取之不尽、用之不竭的宝藏。

民族的就是世界的吗?

杜竹敏:我们经常说“最民族的就是最世界的”。坦诚地说,过去我对这句话一直是将信将疑的。因为在我看来,传统戏曲,尤其是地方戏曲,它产生的基础就是地域文化,它本身是和全球化相抵触的。但是看了这个节目之后,我发现很奇怪,这些中西方文化的杂糅,是很让人舒服的,而更重要的是,其中民族的东西,还真的是很鲜明。

罗怀臻:在全球化和城市化的背景下,我们都在谈论戏曲的生存危机。不可否认,中国传统戏曲生长于交通不发达的农耕文明时代,有一定的封闭性,但是这并不意味着封闭中创造的艺术就没有世界的普遍审美和人类的普世价值,相反,相对独立的艺术创造在趋同化的全球文化背景中愈加能够显现出艺术的独特价值。与此同时,这份独特的价值又必须适应现代文化环境的展示,因而在维护个性的同时也要融入时代的共同审美,这就是民族文化和地方艺术在现代化与城市化背景下的所谓“转型”。说到民族性与地域性,其内涵也应该是世界的,本民族、本地域的独特是属于世界的,世界各国、各民族的独特也是属于我们的,彼此平等和自信的交流与融合,才是“民族的就是世界的”全面的含义。

杜竹敏:是的,关键是各自民族在走向共同世界的过程中彼此都不丢失自己的血脉特质。

罗怀臻:汪灏喜欢把费孝通先生的一句话挂在嘴边,所谓“各美其美、美人之美、美美与共、世界大同”。就我观察,这大概正是他元宵戏曲晚会连续成功和他的“电视戏曲观”的先进性吧。

“不死还就是这个活法”——大型民族舞剧《花儿》观后

于 平

一方的草大垂涎花儿,蓄谋纳花儿为妾填充三房……于是,不可避免地便有了善良与邪恶、情义与贪欲、坚守与霸掠、坦荡与阴鸷的较量。但这部舞剧令人之所以耳目一新,在于那“人、羊合一”的奇思妙想,在于人、羊之间的悟觉与融通,在于以“羊性”的善良、灵慧、温馨来反观某些“人性”的凶残、愚昧、冷漠。正如总编导张继钢在场子上留言:“当宁夏的‘花儿’、舞剧的《花儿》、塬上的花儿融会成东方的爱情与生命之舞时,我相信,人们、羊们心灵相牵的肢体表达可能会远远超越舞蹈的意义!”

于是,人们想起了张继钢自《野斑马》而来的大型舞剧创作历程。从舞剧《野斑马》那“斑马”家族自由自在的天籁,到舞剧《一把酸枣》那“骆驼”商队无穷无尽的跋涉,再到眼下这部《花儿》那“绵羊”群体活灵活现的悟觉……这是一群舞剧的“喜羊羊”,是“花儿”聪慧的源泉、领悟的底蕴和信念的支撑。正是找到了“羊、人合一”这个舞剧主旨和舞蹈视象的切入点,我们才认可了舞剧《花儿》“有意味的形式”,我们才在纯净和宁静的形式中品出了“超越舞蹈”的意味。需要指出的是,张继钢作为一代舞蹈大家,他的“超

编者按:2月28日,上海大剧院、中国戏曲学会为昆剧全本《长生殿》颁发“学会奖”,表彰剧组的创作演出“既吸取古典名著的精华,又突出了重点,舞台呈现质朴讲究,是一出精美的好戏”。3月1日,中国戏曲学会为全本《长生殿》举行学术研讨会,顾问郭汉城因天气严寒未能南下,唐斯复有感于郭汉城对《长生殿》十年来的关心、指点,特写《大师与小鸟》一文向前辈致敬。

前辈郭汉城,学识渊博,大师也。

一天,他家窗外飞来一只受伤的小鸟,啄叩窗玻璃求救。老人家开窗将其迎入,全家老少立即付诸对小鸟的“抢救”和“安居”行动。第二天清晨,老人启笼探望小鸟,不料,小鸟死了!他一声长叹,酿成一首五言古风《鸟殇》,起视见一鸟,开关延其人……诗人从小鸟之死念及生灵的枯荣,万类的存亡,体悟到某种情缘的永恒。老人为小鸟的悼歌,使我们领略了诗人大爱的胸怀。

郭汉城以胸中之大爱,倾注毕生心血,为中国戏曲文库奠基。他与张庚前辈合作主编了《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲卷》、《中国戏曲志》以及《郭汉城文集》。他爱戏,一生从事戏曲工作。他爱诗词,日积月累新出版《淡渍诗词钞》。他在90岁时写下一首《白日苦短行》,开头两句便是“偶入红尘里,诗戏结为盟”。他是当代著名戏曲理论家、戏曲剧作家、戏曲史学家和诗人。

郭汉城献身中国戏曲的研究,同时,他的建树又被学者们研究。《往事并非如烟》一书的作者章诒和女士这样评价:他不像某些学者,一部书就代表了他的全部;他不像某些教授,学生就表明他的成果;他也不像某些艺术行政领导干部,政绩就代表他的业绩。

在学术问题上,他的高屋建瓴和真知灼见令人钦佩。纪念汤显祖诞辰365周年的学术研讨会,与会者对于汤显祖所著“临川四梦”中《邯郸梦》和《南柯梦》的评价,出现完全相反的意见,会场气氛十分紧张,大家等待着郭汉城的发言。会期的最后一天,他没有拿讲稿,一连讲了两个多小时。他说:研究汤显祖的“临川四梦”,首先要做的是把它放到整个晚明时代中去;汤显祖“情”的观念,在明末是一种社会思潮,并与明末资本主义萌芽相适应;明末在中国哲学史上是一个思考的时代,以哲学思考指导戏剧创作的,汤显祖为第一人,因此,“临川四梦”是以一个哲学脉络贯穿全身的整体。《牡丹亭》和《紫钗记》反映“善情”战胜“恶情”,做的是正

面文章;而《邯郸梦》着重批判“恶情”,《南柯梦》写的是“善情”被“恶情”所击败,做的是反面文章;“临川四梦”正反相合,构成整体。他的观点,在20余年后的今天,依然有指导意义。

1994年中国戏剧家协会组织代表团赴台湾访问,郭汉城是副团长之一,我有幸名列访问团之中。耳闻目睹前辈学识渊博,平易近人,提携后进,不遗余力。2002年,我将全本昆剧《长生殿》演出整理剧本初稿送到他家,那时还是五本的结构(后压缩为四本),好厚的本子!他看到我重新从事戏剧工作非常高兴,拍着我的肩膀说:我自告奋勇给你当顾问。正值酷暑时节,他

挥汗谈剧本,出席讨论会。按常规审阅剧本是要付看本费的,他将夹在剧本中的信封掏还,我第一次看到他不高兴的神情。他说:我老了,看了许多戏啦,我要看精奢戏,等着看全本《长生殿》,希望在有生之年能有一睹为快的幸运。他在指点剧本调整时反复提醒:请全剧组注意,昆剧演出一定要体现整体的古典美,又要面貌全新。这指点成为我们日后创作过程中的准绳。2007年全本《长生殿》终于排演完成,他到上海看戏,参加研讨会,写文章。在北京演出时接着看戏,参加研讨会,写文章。他从心底感到兴奋,他的评论文章洋溢着诗情,绝无九十高龄的老态。

江苏昆曲剧院石小梅自称有一位老观众,那就是郭汉城。一年冬天剧院到北京演出,在一片叫好声中,演员中反而没底了,她特别希望老观众来给自己量一量“尺寸”,照一照“镜子”。但是,郭汉城因频频看戏过度劳累,心脏病犯了,不能前往剧场看戏。一种不可名状的失落感涌上石小梅心头。但是,当谢幕后,郭汉城竟被搀扶着步上舞台,来到演员面前,说:你演得很好,就这样演下去,要自信……这情景令石小梅惊呆了,她噙着眼泪、握着前辈冰凉的手、穿着戏服,送郭汉城慢慢离去。此情此景,她终身难忘。离京前,郭汉城又赋诗两首相赠,其一云:石城寒月照疏梅,带着江声潮势来。一曲南朝惆怅事,桃花扇底动人哀。

浓浓的意蕴,我就不想在这篇短评中一一展开了。对比几乎是一切艺术创作必用的法则,张继钢用对比用得格外强烈,因此而撼人心底、动人心魄。其余关于灵性、情愫和意蕴之所以无需在此絮叨,是因为对于一位成熟的艺术大家而言,这都是其作品中的应有之义;再者,每一位去看舞剧《花儿》的观众,无疑都能感受到其中灵性的闪烁、情愫的深沉和意蕴的浓烈……而此时,我想起张继钢上世纪90年代在北京舞蹈学院的毕业作品《献给俺爹娘》,那时我记住了他“有一把黄土就饿不死人”的信念;而眼前的《花儿》,则让我记住了他“不死还就是这个活法”的执著……



大型民族舞剧《花儿》剧照