

新兴剧种的回顾、反思与展望

薛若琳

新兴剧种据粗略统计,1958年前后创建时有64个。到30年后的1989年,中国戏曲学会和吉林省艺术研究所联合召开“建国后新兴剧种发展趋势研讨会”时,尚有47个。之后经过20年,到今年7月16日由文化部艺术司、中国戏曲学会和吉林省文化厅共同召开的“全国新兴剧种暨吉剧发展学术研讨会”之时,能在舞台上演出的新兴剧种只有15个了。可见,新兴剧种经过半个世纪的时代变迁,已经大大缩减。虽然如此,这15个新兴剧种在中国戏曲发展史上仍是非常珍贵的。其中吉林一省就有3个新兴剧种:吉剧、松原满族新城戏和农安黄龙戏。无论时代怎样变化,新兴剧种是不可能全军覆没的。现在,这15个新兴剧种大部分站稳了脚跟。

追本溯源,这些新兴剧种都有比较坚实的母体:北京曲剧是单弦牌子曲,唐剧是唐山皮影,吉剧、龙江剧是东北二人转,松原满族新城戏是八角戏,黄龙戏是皮影,辽南戏是皮影,蒙古剧是蒙古族叙事民歌和曲艺,漫瀚剧是二人台,陇剧是陇东道情皮影,黔剧是贵州扬琴,苗剧是苗族民间歌舞和叙事诗,广东梅州山歌剧是客家山歌。可见,这些新兴剧种的母体基本上是曲艺、皮影或民歌。

新兴剧种也是地方剧种。我国地方剧种的形成大概有以下几个特点:就行当来说,一般由两小(小旦、小丑)发展成三小(小旦、小丑、小生),这是处于民间小戏阶段,尔后发展成生、旦、净、丑,并且每一行还有细分,例如旦行内有青衣、花旦、花衫、武旦、刀马旦、闺门旦、

拔辣旦、刺杀旦、老旦等,行当齐全,阵容整齐,这就属于大戏阶段了。就音乐来说,一般由民歌小曲、里巷歌谣逐渐发展为比较整齐的七字句、十字句的板式变化体,俗称板腔体。就表演来说,一般由生活化动作提炼转化为程式化动作。有些地方剧种虽然并未形成一整套程式化动作的肢体语言,但已体现出程式化动作的内涵。

新兴剧种的形成和各个地方剧种的形成的普通规律是相似的,但它们形成的时间却是非常珍贵的。一般剧种由曲艺、皮影等民间艺术向大戏发展而改变音乐结构,即由曲牌体向板腔体变化时,所经历的时间比较长,母体的演员有一个对新的板腔体的适应和熟悉的过程,因此,母体的演员能够唱新腔。但是,新兴剧种由曲牌向板式转变时,却是“一步登天”式地完成了,因此母体的二人转演员不会唱吉剧和龙江剧,反而要由掌握板腔体的大量评剧演员转唱吉剧、龙江剧。当然事情也不绝对,当时也有二人转演员转唱吉剧和龙江剧的。因此,有人提出当初吉剧、龙江剧放弃母体的曲牌体而改为板腔体是改坏了。其实不论是吉剧还是龙江剧,仍保留一些二人转曲牌,于是,从上世纪80年代中期开始,龙江剧首先做出改变,有些人提出:“从零开始,重新起步”“重起炉灶”“向新歌剧靠拢”“搞地方新歌剧”等。诚然,创建龙江剧有难度,因为吉剧先走一步,凡是吉剧用过的二人转曲调,龙江剧尽量避开,免得两个剧种音乐雷同。于是,二人转的母奶,龙江

剧起步时吃得少一些。但是,龙江剧走回头路,放弃板腔体的难度则更大,所以黑龙江的思想文化主管部门的领导和广大戏剧工作者经过认真的分析和研究,认为龙江剧仍然要坚持板腔体,但要丰富、加强和完善。北京曲剧母体是单弦牌子曲,基本没有用板腔体的音乐结构,却也自成一家。我们不能说只有北京曲剧所走的路是正确的,而由曲牌改为板式的另一些新兴剧种就走错了路。上世纪80年代中期和后期,吉剧的震荡少一些,但也有很多反思,例如,有的专家认为:吉剧“主要是因为它遵循了戏曲艺术的一般规律,才产生了如前所述的某些优长。但另一方面,它的问题也恰恰在于仅仅注重戏曲艺术的一般规律,而忽视了从民间小戏向地方大剧种发展的独特规律”。这种分析是比较客观的。有的专家认为,了,因此母体的二人转演员不会唱吉剧和龙江剧,反而要由掌握板腔体的大量评剧演员转唱吉剧、龙江剧。当然事情也不绝对,当时也有二人转演员转唱吉剧和龙江剧的。因此,有人提出当初吉剧、龙江剧放弃母体的曲牌体而改为板腔体是改坏了。其实不论是吉剧还是龙江剧,仍保留一些二人转曲牌,于是,从上世纪80年代中期开始,龙江剧首先做出改变,有些人提出:“从零开始,重新起步”“重起炉灶”“向新歌剧靠拢”“搞地方新歌剧”等。诚然,创建龙江剧有难度,因为吉剧先走一步,凡是吉剧用过的二人转曲调,龙江剧尽量避开,免得两个剧种音乐雷同。于是,二人转的母奶,龙江

当年吉剧、龙江剧诞生之后,两个省的领导都提出了新剧种的创建方针。吉林的方针是:“不离基地,博采众华,融合提炼,自成一家。”黑龙江的方针是:“扎根基础,博采众长,适应时代,自成一家。”可见,两个方针都差不多,本质是一样的。所谓“不离基地”或“扎根基础”,包括两个涵义:一是根基,二是地域。所谓根基就是东北二人转,二人转的源头是东北大秧歌和民歌。二人转的唱腔、说口、舞蹈(尤其是扭和手帕功)、语言、表演手段等十分丰富,体现了东北人民的审美情趣;所谓“地域”就是辽阔的关东山乡和黑土地,生长在关东黑土地的人民,他们粗犷、热情、爽直、开朗、豪放,对生活充满乐观精神,所以在二人转里出现的大多是喜剧,其语言幽默、诙谐。总之,二人转的浪漫主义风格,关东黑土地爽朗、质朴的地方特色,东北人民的乐观向上的思想面貌,构成了吉剧的“基地”和龙江剧的“基础”。两个省的十六字方针,头四个字体现了吉剧和龙江剧的核心价值观。问题的关键在于吉剧和龙江剧放弃了曲牌体而改用板腔体,这种音乐结构的转型太快了。当年新兴剧种创建时,他们大部分处于“大跃进”时期,“超英赶美”“一天等于二十年”,是当时的时代要求,如果精雕细刻,会被认为是保守,谁也不愿戴上这顶帽子。除了“大跃进”的形势的因素之外,对创建新剧种大家都没有经验,老的剧种熟悉了,掌握了,新的剧种怎么搞,的确处于探索阶段。尽管有指导方针,但领导指示有时也往往偏离“基

地”或并不扎根“基础”。总之,我们要承认历史,正视历史,研究这段历史。

下一步新兴剧种的发展,要进一步地、尽可能地向母体靠拢。当年一些新兴剧种创建时,往往向京、评、梆大戏靠拢,疏远了母体,形成新兴剧种比不过母体的现象。1989年长春召开“建国后新兴剧种发展趋势研讨会”,据吉林和黑龙江的同志说,吉剧和龙江剧下农村演出,生产队长问剧团演不演二人转,演二人转他们就包场,不演二人转他们不看。这两个新兴剧种到农村演出时,“儿子”要背着“母亲”下乡,否则,演出市场大受影响。今天,二人转仍然是东北人民喜爱的民间艺术,不能像有人指出的那样,“顺利时‘子嫌母丑’,困难时‘多吃母奶’”。“母亲”很“美”,并不“丑”,“母奶”要长期的吃下去,“母亲”对“儿子”要呵护,“儿子”对“母亲”要有孝心。要真正的把二人转当做母体,而不是把二人转当做材料。吉剧和龙江剧要继续从二人转母体中吸取营养。

1989年“建国后新兴剧种发展趋势研讨会”是在戏曲处于不景气、大面积滑坡的情况下召开的,新兴剧种首当其冲。那次研讨会很多专家学者聚集一堂,发表意见,寻找对策,反思新兴剧种的生存和发展问题,其中有很多真知灼见。20年后的今天,戏曲仍然没有完全走出低谷,我们再次召开“全国新兴剧种暨吉剧发展学术研讨会”,希望大家集思广益,抓住改革开放的难得机遇,在科学发展观的指引下,提出一些办法,尽可能的改善新兴剧种的生存环境,推动新兴剧种的发展。

不久前,由中国曲家协会、巴黎中国文化中心、巴黎华商会和法国《欧洲时报》联合举办的“首届巴黎中国曲艺节”在法国巴黎联合国教科文组织总部举办。来自中国10余个省市的相声、评书、山东琴书、山东快书、木板大鼓、绍兴莲花落、长沙弹词、常州丝弦、四川清音、金钱板、福州评话、二

高境界是打动人。其他演员的表演特别是在业内有着一定艺术影响和专业地位的演员,演出肯定也很精彩,但带给这些老外评委们的感动肯定不如前者,否则不会有那样的评奖结果。而当今国内的许多艺术表演包括曲艺表演,的确存在着诸如炫技有余而感人不足的问题。究其实质,演出的人转等21个曲种的21

个节目分3场做了展演,并进行了由3位外国专家担任评委的评奖。结果,来自河北沧州农村的民间艺人王振义和刘凤鸣合演的木板大鼓《贾宝玉夜探潇湘馆》获得金奖。而诸多国家一级演员,包括在国内具有较大艺术影响力并在业界拥有较高艺术地位的著名演员,却只能屈居其后,仅获得银奖与铜奖。

作为中国文化“走出去”战略实施工作的一部分,这次活动的意义应该说是十分重大的。但其评奖结果反馈到国内之后,在业界引起了不小的震动和议论:有人认为是老外不懂中国曲艺,唯“土”为美,实属瞎评;更多的人则认为评奖结果所蕴含的意义,非常值得国内同行深切反省和仔细回味。

据称,作为评委之一的法国文化部专员Jean-pierre Wurtz在被问及为何将金奖颁给表演木板大鼓的两个民间老艺人时表示,表演这个节目的两位老先生虽然年事已高,但能够十分细心、形象、准确地“说唱”叙述且娓娓道来,我们深深为之感染,不但为精妙的艺术表现所感动,更为中国文化的传承精神所感动。

这位外国评委的表态,应该说说的是心里话。因为,艺术的最

投入状态和急切程度相对不够,也是十分重要的原因。再加上有些名气很大,但艺术修养特别是基本理论素养相对不足的演员,在进行节目的创演和“创新”时,往往南辕北辙、事与愿违:说书“戏剧(小品)化”、唱歌“歌舞化”、谐谑“杂耍化”的偏误也比比皆是,曲艺的艺术本体常常因之迷失而浑然不觉。换言之,对于传统继承的成色不足,导致本体特质的把握无法精准。老外评委不一定对中国曲艺十分内行,但其审美直觉和鉴赏水准的确很高,眼光也很不落俗:能够看到什么才是特色和纯粹,什么样的表演才更感人。

同时,此次“走出去”后获得奖励的节目,基本上都是传统的,新编节目非常稀少。这也从一个侧面显示着新创精品的匮乏;当今曲艺界真正能够拿得出手而足以傲人的看家“资本”,仍是老祖宗留传下来的那些“遗产”。

“他山之石,可以攻玉”。这些老外评委们的眼光庶几成为一面特殊的镜子,足以让那些真正聪明的曲艺家们照出几分醒悟来。而这种评奖的“意外”结果及其节目的资源状况,带给我们的震撼作用和启示意义,恐怕也正在这里。

动态

《锁沙》:关注当下生态建设

由青年作家郭严创作的以生态建设、环境保护为题材,讴歌精神信仰、弘扬主旋律的长篇小说《锁沙》,今年4月在四川成都书博会上推出后引发广泛热议。7月17日,中共四川省委宣传部、文艺报社、四川省作家协会、四川出版集团四川民族出版社在京共同主办了该书研讨会。中国作协领导以及四川省委领导和一些评论家出席了此次研讨会,并就该书展开热烈讨论,从各个角度、各个层面对该作品进行了深刻而中肯的解读。

《锁沙》讲述的是乌兰布通草原曼陀北村大学生郑舜成毕业后,放弃到深圳发展和到旗里当公务员的机会,曾在偏僻落后的家乡,带领乡亲们防风治沙、搞生态建设,走出了一条脱贫致富的壮丽成功之路。

中国当代文艺评论家,中国作家协会全委会委员,茅盾文学奖评委雷达认为,《锁沙》这部作品以大勇者的迎击姿势,力擒孽龙,遏制沙化、扬厉人的主体性、实践性,将环境的酷烈、人的奋争、爱的纠缠、大

学生村官的成长,以诗意葱茏的笔墨精彩绘染。他同时指出,作为长篇小说,该作品具备了好散文的要素,具有富于时代感的思与诗交融的言说方式。

四川省作家协会副主席,四川省文艺评论家协会主席何开四认为,该书触及到当下时代草原沙漠化、生态治理、人性荒芜等重大题材,是思想性和艺术性、神性和诗性的交响,展现了变革时代我们民族优秀生命的青春燃烧和能量的辉煌释放。作品具有庄严的境界,清新的气息以及超越性的品位,相对于当今浮躁时代下盛行的快餐文化,该作品显得弥足珍贵。他认为这是阅读的盛宴,也是灵魂的洗礼。

研讨会上,专家们对这部作品给予充分肯定,认为作品直面沙漠化这个全球性生态命题,旨在唤醒和加强人们的环保意识、建设意识、奉献意识,揭示出人类必须对自然存敬畏心、珍惜心,锁住真心,人类才会在巨大自然灾害面前满怀信心、拯救自己。专

家们一致认为该书是长篇小说创作的一个新收获,是一种崭新的传奇化现实主义美学类型的写作,是充分体现作家秉持强烈时代使命感和直面现实、勇于担当精神的信念创作。该书体现了一个中国作家的思考、智慧、责任担当和审美创造。(于帆)



郭严《锁沙》

河北行唐创建中国纪实散文之乡

日前,河北行唐县被中国纪实文学研究会授予“中国纪实散文之乡”称号。

行唐历史文化悠久,建城2300年,是被联合国地名专家组中国分部、中国行政区划与地名学会和中国地名研究所3家共同授牌的中国地名文化遗产——“千年古县”。行唐不仅孕育了

许由、郗谷、李左车等历史文化名人,还涌现了当代文化名家张志军、周喜俊、丁吉槐等。行唐县从申报到创建中国纪实散文之乡开展了一系列相关工作。目前全县已有100位作家作者在国家级刊物上发表过散文作品,200位作者在省市级刊物上发表作品,上百部散文专辑

在全国产生反响,散文新秀刘鸣利、刘云平、王勇、赵爱心等脱颖而出。

行唐县委书记李震国介绍,行唐被授予“中国纪实散文之乡”将有助深度挖掘行唐文化的丰富内涵,推动实施文化兴县的发展战略,在新的起点上开创文化发展新局面。(刘茜)

北师大成立当代新诗研究中心

北京师范大学中国当代新诗研究中心成立仪式日前在该校文学院励耘学术报告厅举行。郑敏、屠岸、吴思敬、赵振江、任洪渊、杨匡汉、食指、唐晓渡、梁小斌、西川等数十名在京的著名诗人、诗评家、翻译家、学者到会祝贺,大家围绕北京师范大学中国当代新诗研究中心的工作计划、具体内容及其发展方向与追求目标等,从各自的角度发表了一系列建设性

的意见,共同希望将之打造成为

就中国当代女性诗歌的话题发表了自己的看法,有的侧重于对具体女性诗人的诗歌创作予以个案式点评,有的则关注于对当代女性诗歌特定创作现象的宏观性考量,有的提出了一些描述与概括当下女性诗歌写作面貌的批评概念,有的则提出如何看待女性诗人的写作身份与其诗歌美学经验的独特性问题,展示出当代女性诗歌话题的丰富性特征。(续鸿明)

中国戏曲创作与理论的本体回归

刘 祯

质认识的误区和迷失要远比观众流失所呈现的“危机”要严重得多,危险得多。好在物极必反,拨乱反正也是社会发展进化的一条普遍性规律,并且随着非物质文化遗产保护工作的启动,不仅表层的剧种生存得到重视和保护,而且精神层面的剧种特色和地方特色也得以彰显,藉此,戏曲的本质和美学精神再次受到学者和戏曲界的关注,无论创作或理论批评都出现一些反思,这是值得我们特别庆幸和欣喜的。新中国成立60年来戏曲发展的成就很大,同时值得总结的地方也很多,戏曲发展已经到了一个更加成熟和理性的时代,需要重新加以反思和总结。戏曲需要一种回归,回归到一种当初原本的戏曲中来。从原本的、而不是被加工“戏剧化”的戏曲中,去重新理解和认识戏曲本质和美学特征,可能更好些。

戏曲过去是没有导演的,它的发展经历了这样几个阶段:没有导演,有了自己的导演,话剧或者其他方面的导演介入戏曲,戏曲从没有导演到有导演,这是一个很大的变化。老一辈的戏曲导演对戏曲是非常熟悉的,如阿甲、李紫贵。阿甲导演的《红灯记》,尽管在那个时代他也能导出来这样一部“样板戏”,有那么多人喜欢,为什么?与他作为导演的一种戏曲素养、戏曲积淀是分不开的。二十世纪上半叶,实际上是真正的戏曲或者说京剧表演的时代,那个时候不只是从事戏曲工作的人,普通的老百姓都受到戏曲的熏陶。这样一种背景就使得新中国成立以后,包括很多话剧导演、电影导演,像焦菊隐等在从事话剧创作和电影创作的时候都受到了戏曲深刻的影响,这是一个阶段。近些年,戏曲导演进入一个多元时代,有比较多的话剧导演介入到戏曲舞台创作中,其实应该客观地看到,他们的介入对戏曲所产生的作用,是一种历史声音。之后又出现两种不同的声音,一种是完全不要话剧导演,认为话剧导演不应该介入戏曲;另一种是话剧导演应该取代戏曲导演。对此要一分为二地看,要承认话剧导演介入是一种历史选择和必然,也确实给戏曲带来了一

种新的面貌,它反映了戏曲导演本身的不足和缺陷。戏曲导演的局限使得前些年有一批话剧导演介入到戏曲创作中来,这种介入给戏曲带来很大的改观,也给戏曲注入新鲜的活力,其中有很多成功的作品。但是戏曲的出路、戏曲的导演是否就该由话剧导演来取代吗?不是!那么现在戏曲导演应该进入一个什么样的阶段呢?回答是戏曲导演应该进入超越话剧导演的时代,这个阶段所蕴含的一层涵义是戏曲应该汲取、学习话剧导演身上所具有的理论素养和艺术敏锐,当然这种借鉴不是取代戏曲,因为戏曲和话剧完全是两种不同品种的舞台艺术形式,戏曲应该有新的发展,从创作到理论都应该有新的提升,这种提升是建立在对戏曲本质和美学特征更准确把握的基础上。要想进入这个阶段,戏曲从创作到导演,应该超越话剧导演导戏曲这样一种局面,这种超越,不是说要盲目地排斥话剧导演,而是说要从话剧导演身上看到他们的那种素质、那种能力,把那种能力和素质转化成戏曲的一种素质、一种能力。即使戏曲导演做到了这一步,戏曲的发展可能就到了一个新的层面。从戏曲发展或者从传统艺术现在的文化地位和大众趣味来看,这样一个时期的来临应该为时不会太晚,因为现在戏曲导演理论水平、艺术素质和知识结构,包括院校的培养都已经有一个明显的提高。

中国戏曲舞台的形成,所谓“一桌二椅”说或者空灵和写意的舞台面貌的形成,来自两个方面原因:一方面来自于过去物质的匮乏和不足。最初戏曲演出主要是民间的创作演出,没有足够的财力和物力从事舞台方面的设置。另一方面,写意和空灵又与文人的追求有关系,中国文化精神追求的是一种写意和诗化,使中国戏曲舞台走上了简洁化和写意的道路。现代戏曲台搬演今非昔比,而且灯光设备、科技装置所能够提供的是历史上从来不能达到的,使得戏曲的舞台更好看,加强了中国戏曲的写意性,空间切割运用更加灵活,舞台面貌更加美观。但因此存在舞台

有奢华之风盛行这样一种趋向,这种追求不应该是戏曲发展的方向,当然也不能完全否定,个别剧目因为剧情需要有这样的选择也无可厚非,如果所有的剧种、剧团都求大求奢的话,是一种遗憾,是一种背离。戏曲舞台的装置和设备堆积得让人眼花缭乱,戏曲的写意传统和空灵感境不存,戏曲的韵味全失,而且,也会严重地束缚演员的表演。现在演员似乎已经不需要更多的表演,过去舞台的简捷、空灵,为演员表演留下无限的空间,是真正的表演艺术,需要演员的身段、唱做念打来表现。现在很多消除了唱,演员几乎没什么表演,只是导演手中被摆弄的木偶,这对戏曲的改变和颠覆是根本性的。说到底,中国戏曲的本质是民间艺术,是一种诗化、写意的舞台艺术。

出现的是一种自觉,是一种趋向。这种自觉是戏曲创作和理论发展更高的提升。这些新的认识是在向中国戏曲的本质和本体靠近,而不再是盲目地往话剧路上靠,这一点在近几年来一些有成就的剧作家作品里有很好的体现,包括梨园戏《董生与李氏》、晋剧《傅山进京》等。这种趋向表现在国家实施昆曲保护工程。

其实当代以来,戏曲的发展努力要实现的目标就是把戏曲从一种传统的艺术、古典艺术过渡到一种当代艺术,实现这样一种历史的转型。近几年戏曲创作方面有一个特别好的倾向就是不再盲目地追求一种舞美、舞台的华丽奢靡,或者越来越靠近话剧或其他舞台艺术品种,而是在向戏曲本体回归。

戏曲理论前沿的话语和思想不是咀嚼历史旧题,不是搬用套话话剧、西方戏剧理论,而是立足戏曲本体,找到戏曲理论自身的话语,努力建立中国自己的、民族的戏曲理论体系。这是值得我们关注和可喜的。学者们开始注意和重视戏曲与话剧的差别,比如戏曲行当、表演程式与人物塑造的关系。有这样一种发展和趋向是非常难能可贵的。在一个文化与理论多元的时代,在一个有深厚戏曲积淀的国家,需要建立起属于自己民族的、真正原创意义的戏曲理论体系,真正揭示出戏曲的本质和美学精神。