

“移”是创新 “形”是规律

胡芝风

戏曲艺术从古至今,为提升生存力,有过大大小小的变革,从宋金杂剧到元杂剧,到传奇、到板腔体等,每一次戏剧形式的变革,都是在原有的戏剧形态基础上进行的。“地方戏”是戏曲在继承中不断创新的产物。所以,地方戏要发展,仍离不开继承与创新。

各地方剧种各具特色,地方戏之间最大的区别是语音、声腔、音乐、打击乐、绝技等。地方戏属于地域传统文化的一部分,由于它植根地域文化的土壤,具有浓郁的民间性,反映了一方民众的心理特征,培养了较大群体的欣赏习惯和审美趣味,为群众喜闻乐见。走进 21 世纪,人们的观念、思维和生活节奏都在发生变化,对戏曲审美有新的追求。“笔墨当随时代”,我们不能固步自封,更不能将“保护原生态”作为保守的理由,因为戏曲是活体传承的表演形式。无论传统剧目还是新编剧目,要从时代的角度审视诠释,使当代观众获得美感认同,特别是引起青年观众思想感情上的共鸣和戏曲美的享受,并给人们带来人生的启迪。

从上世纪末至今,戏曲进入

了大胆探索、革新的时期。张庚先生指出:“什么叫在遗产的基础上发展新戏曲呢?就是要在一个剧种的基础上进行发展,要老百姓能接受。”新创的戏,有的比较成功,但也有些作品陷入一些误区。比如,剧本不符合戏曲规律、唱腔削弱剧种特色,成为“某某戏音乐剧”;演员的艺术技巧减弱,舞台布景过实,一窝风地“大制作”,还有,群舞过滥、服饰专注“考古”等;更有用话剧或其他门类的艺术方法来处理戏曲,被观众贬为“不伦不类”“话剧加唱”。

由于不重视戏曲“表演是舞台的中心”的原则等原因,有的剧种的一些行当消失了,有的剧种只能演“三小戏”,有的剧种传统剧目逐渐消失,排的新戏留不住观众……戏曲艺术是“无技不成戏”的艺术,我们要强调优秀的表演艺术的传承,要培养人才,不断提高表演质量,使剧目和表演常演常新,才是生存之道。

有成效的创新,都是在与观众的呼应磨合中产生的。如果不符合艺术自身的发展规律,失败就难免。历史经验告诉我们,演员是处在与观众交流的最前沿,很多优

秀的演员都在继承和创新方面为我们积累了丰富的艺术经验,当年京剧四大名旦就是很好的楷模,他们在继承传统的同时,积极创新,为我们留下一批流传至今的作品。

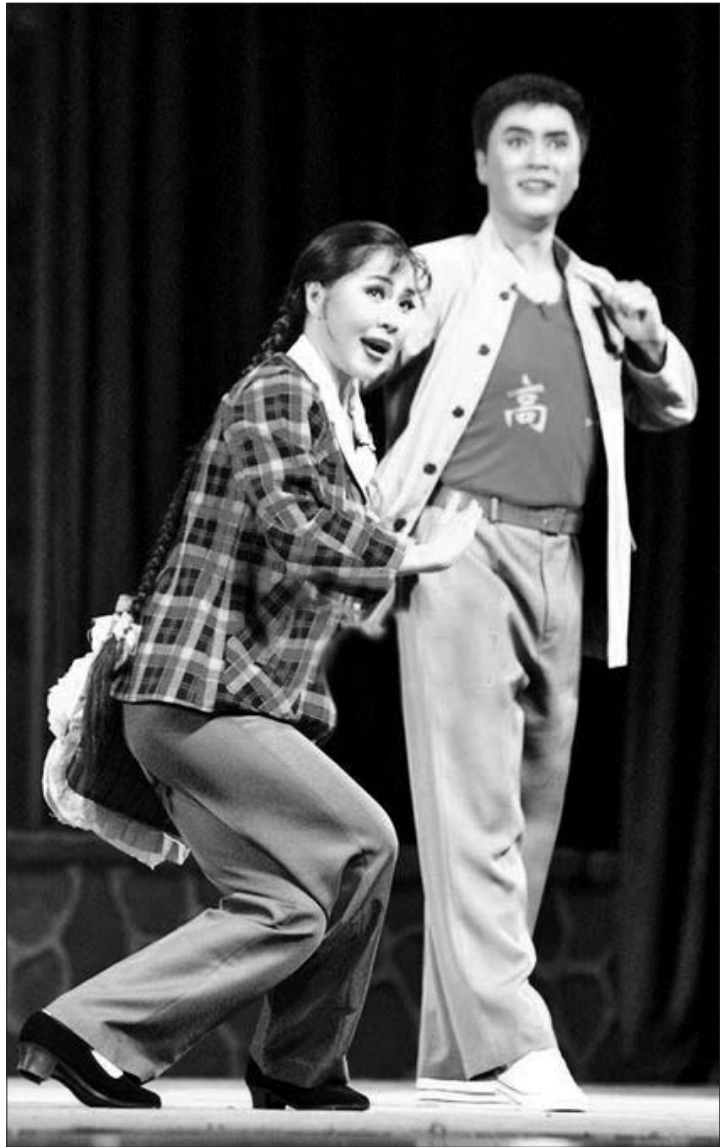
作品是否优秀,得奖与否不是唯一的标准,优秀的艺术作品是经得起时间检验的。梅兰芳先生讲过,戏曲变革的原则是“移步不换形”,我的理解,“移”是创新,“形”是规律,即变革要立足戏曲的“形”——美学精神;写意的艺术观、虚实相生的艺术手段、传神的审美追求、诗韵化的节奏感和形式美等。如果抛开戏曲的美学精神和地方戏的特色,等于消灭了戏曲剧种本身。戏曲要沿着正常的状态进行创新,戏曲的发展才有希望,这是艺术发展的真谛。

观众的艺术审美永远是喜新厌旧的,这是必然的规律。观众的口味在不断地变化,所以,从剧目的思想内容、从审美情趣来说,都需要在实践中不断地调整改进,接受观众的检验,当然,对于观众,我们要适应,同时也要引导。地方戏的剧种多,有古老剧种,有新型剧种,有大剧种,有小剧种,有的剧种底子厚,有的底子

薄;演出剧目有的题材以传统戏为主,有的以时装戏为主;剧团条件也各不相同,有的是边缘地区剧团,有的是大城市的剧团,各自面对的观众的审美需求不一样,各个剧团的人才和艺术力量也各不相同……所以,传承与创新是没有固定模式的,应该是多样化的。创新应该因剧种制宜、因团制宜、因演员制宜、因观众制宜。

排演新剧目固然是创新,而在传统戏中,对落后于时代的内容和节奏进行整理,这种推陈出新也是十分重要的,也属于创新。继承与创新的侧重点是在不断变化的。当剧场座上率不高时,我们就要思考缩短与观众的审美的距离,要动脑子创新,当“创新”到让观众反感时,就要反思自己的艺术是否变味了,要找回传统的根子。不要强调传承就不研究创新,为提倡创新就丢弃传统。实践告诉我们,没有继承则难以创新,没有创新就难以发展。所以,继承与创新是相依相存的,辩证统一的。

提高地方戏自身的表演水平、创新能力和审美判断力,是地方戏生存与发展的关键。



豫剧《朝阳沟》进京参加新中国成立60年献礼演出。

动 态

美国学者解析“刺激匮乏”论

本报讯 (记者刘茜)8月12日,第八届国际生成语言学研讨会在北京语言大学召开。研讨会特别邀请了生成语言学创始人、美国著名学者乔姆斯基作主题报告。来自中、美、英、意、印等国的专家学者400余人参加会议。

乔姆斯基就当代语言学理论的最新论题——“刺激匮乏”论进行了详细论述。“刺激的匮乏”指幼童出生后从父母身上习得的语言经验是很有限的,幼童为何能在语料证据相对贫乏的情形下,长大后却能轻易掌握和操控复杂的母语?他认为这是由人类具有先天语言能力决定的,是生物遗传的结果,他把语言学看作是认知心理学、生物学的一个部分。乔姆斯基为美国麻省理工学

院教授、美国科学促进会委员、美国科学院院士和美国文理科学院院士,在语言学、哲学、政治学等领域享有盛名。他在上世纪50年代提出了语言乃人类本能的学说,倡导以自然科学方法研究语言,创立了生成语言学这门学科,被认为掀起了一场“认知科学革命”。乔姆斯基提倡理性主义,批判经验主义,是当代哲学最重要的代表人物之一。他对知识分子的责任、西方主流传媒的片面倾向、美国的霸权主义等课题都有广泛深入的论述,撰写了《帝国主义野心》等著作。

据悉,乔姆斯基还将于8月13日访问北京大学并做题为《世界秩序勾勒:持续与变化》的公开演讲。

《中国民舞》对民舞进行分类研究

近日,古吴轩出版社推出马盛德、金娟合著的《中国民舞》一书,以第一批国家级非物质文化遗产名录的民间舞蹈项目作为分析研究对象,紧扣民舞与民俗的主线,首次从民间舞蹈的民俗功能角度,对民舞进行了学理性的归类 and 划分。全书通过民间舞蹈概说、信仰习俗舞蹈、节日习俗舞蹈、礼仪习俗舞蹈及生活习俗舞蹈5个章节,深入探讨了民间舞蹈与民俗活动的密切关系。在众多的案例分析、研究中,对民间舞蹈的文化背景有了更加深入的理解和把握。作者对民俗与民舞的关系做了系统、深入的探讨,并提出和论证了民俗是民间舞蹈发生发展和依存的土壤的论点。这一理论观点极具见地,而且对于理解民间舞蹈的

本质和功能具有十分重要的意义。《中国民舞》选取各地各类最具代表性和典范意义的民间舞蹈。在关注特定民俗背景和氛围的同时,既重史料的梳理,又有舞蹈的呈现与分析。通过凝练的话语和画面,映射出不同地区的民族舞蹈的形象及其审美格调,使我们鉴赏到民间舞蹈的绚丽多彩,感受到民间舞蹈的博大精深。该书对当前我国的非物质文化遗产保护工作中民间舞蹈类项目的保护和高校及科研院所的非遗保护工作具有一定的参考价值 and 借鉴意义。

该书文风质朴平实,资料丰富翔实,论述审慎清晰,并配有170余幅动态感与观赏性较强的精美图片。(小刘)

观 点

盲目追求文章数量可能导致抄袭

日前,钱易院士在接受科技日报记者采访时表示:“我也在反思,为什么现在培养不出大师级人物?”她的父亲是国学大师钱穆,她的堂兄是刚刚逝世的钱伟长,她本人是中国工程院院士。

钱易说:“回顾清华的历史,可以列出很多文科和理工科方面的大家,但现在这样高水平的人物已经差不多了。”钱易认为,

当下学风比较浮躁,教学方式、绩效评估体系不太科学,行政化影响也很大,“部里的一个处长,对项目申报、评奖等能起到很大作用。这些都需要改革。”至于评估体系,“我们最好不要拘泥于发表多少文章,而要鼓励独立思考,一个方面有独到之处就可以了。盲目追求文章多不是正确的评估标准,反而可能造成年轻人出现抄袭现象。”(小文)

陈寅恪:尽力提高历史学的科学性

8月12日《浙江日报》刊发的陈流求、陈小影、陈美延撰写的回忆父亲陈寅恪的文章中写道:“我们常听父亲说,虽然史学目前难以达到数理学科的精确度,他仍尽力提高历史学的科学性。抗战胜利后清华大学历史研究所研究生万绳楠,在他整理的《陈寅

恪魏晋南北朝史讲演录》前言中也谈到:陈老师治学,能将文史、哲、古今、中外结合起来研究,互相求证,因而能不断提出新问题、新见解、新发现。每一个新见解、新发现,都有众多史料作根据,科学性、说服力很强,不断把史学推向前进。”(小文)

豫剧《朝阳沟》的编导杨兰春,是全国著名的戏曲改革家。他用一生的心血,倾注于戏曲革新事业,获得了世人称赞。他一生编导改编的现代戏、新编历史剧、传统戏等100多部戏中,数现代戏成绩显著,如《朝阳沟》、《朝阳沟内传》、《小二黑结婚》、《冬去春来》、《刘胡兰》、《李双双》、《家里家外》等。因此,人们也称其为“豫剧现代戏之父”。

杨兰春所率领的河南豫剧三团,也因为在游戏中革新上成果突出而闻名全国。当代两位戏剧理论名家张庚和郭汉城,对杨兰春的革新精神都予以高度评价。张庚生前撰文赞誉杨兰春是“艺术的天才”,并指出:“我认为将来在写戏曲史的时候,不能少写了杨兰春同志对现代戏曲的贡献。”郭汉城则称杨兰春是“戏改的功臣、现代戏的闯将”。可是,如今却有人认为,杨兰春的革新精神虽然可贵,只是如今形势变了,不太对路,有点过时,理由是当年杨兰春搞戏曲革新,主要是解决戏曲反映现实生活问题,如今电影活跃、电视普及,它们反映现实比戏曲更有力,影响更大。戏曲反映现实已没有那么迫切,戏曲革新也没有必要了。这番理论听起来似乎有点道理,但细究起来,却存在着对具有悠久历史的戏曲艺术独有价值的模糊认识,甚至包含几分轻视和贬低味道。

虽然,电影、电视与戏曲都可反映现实,但在艺术呈现上各有千秋,各自具有自己特殊的艺术魅力,可以满足观众不同的审美需求,相互之间区别甚大,不可相互取代。杨兰春当年的戏曲革新激情,正出于对戏曲传统艺术的热爱,他在广大观众对戏曲演出的喜闻乐见之中看到了戏曲的无穷魅力和极大价值。他要通过革新反映现实生活,使戏曲和时代接轨,与新时代观众同呼吸共命运,给戏曲增添新的生命力。他也感受到电影、电视发展对戏曲发展产生巨大压力,但他并不认为这就是戏曲的末日,对戏曲的命运虽有忧虑但不悲观。他十分看重戏曲的独特魅力,在向电影、电视艺术的学习借鉴中,他敢于迎接挑战,让戏曲艺术充分发挥自身优势,参与竞争,如当年李準的电影《耕云记》、《李双双》问世之后,都曾引起轰动(《李双双》震动更大,在国内外都有影响)。杨兰春并不因为电影热映而担心戏曲没有了观众,在电影热映的同时,他反而利用原来的故事、人物,按戏曲特点写出同名戏曲,演出之后同样赢得了观众好评。豫剧《李双双》(他与李準、赵籍身合编)因为按戏曲要求重新结构故事,充分揭示人物内心活动,运用夸张、象征等多种戏曲手法,采用活灵活现的戏曲演出形式,加上优美的唱词,动听的唱腔、音乐,更受观众欢迎,其中的好唱段广泛流传,如

“洼洼地里好庄稼”等。这个例子说明,影视艺术的出现,并没有取代古老戏曲的独特艺术魅力,它仍然反映了观众的需要,具有很大的生存空间。戏曲仍需要发扬杨兰春当年那股永不认输、拼命去干的革新精神,使古老的戏曲艺术与时俱进,跟上时代步伐,使之不断更新,既发扬传统优势,又具有时代性、现代化,成为新时代大众的最爱。

也有另一种说法是,杨兰春的革新精神虽好,可惜没有时间

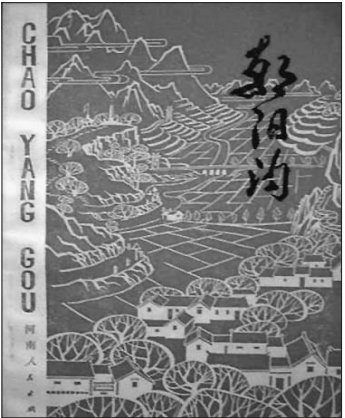
创新而不丢传统

杨兰春逝世一周年纪念

郭光宇

精力去学,原因是传统学不完,流派继承不完,哪有功夫去搞革新。这种说法还认为,过去戏曲不景气,生存危机,现在好不容易得到了“遗产保护”这项保护伞,下力去继承“原生态”戏曲吧,还搞什么改革?这里存在的问题是,把戏曲的“保护”和“发展”两项本来相互依存的工作,视作相互对立、你死我活的关系,有意无意之中在强调“保护”的同时,淡化和削弱了“革新”工作。

其实,杨兰春当年在革新的时候,对传统遗产看得很重,他既懂得传统,又热爱传统。他从小在戏班呆过,学过武安落子,也曾登台演出。生前他曾多次讲传统戏的精美,许多唱词他都记得很熟,曾大段大段地背诵。在敬佩他



过人记忆力的同时,也能从中看出他对优秀遗产由衷地向往。他对戏曲革新的热情,正是出于对传统艺术深深的爱。他要通过戏曲革新,给古老艺术输送新的营养,培育出新的“枝叶”,让这古树开出新花,树根扎得更深更牢。在他参与的一些新编历史剧、传统戏的编导工作中,明显地说明了这一点。《花打朝》、《卖苗郎》、《桃花庵》、《抬花轿》、《三哭殿》、《寇准背靴》等经典名剧,都因他的指点而愈加精彩,永远记载了他的创新精神。

一些豫剧名家所演的经典剧目,经过杨兰春的改动,更加出彩、完美,成为精品中的精品,经典中的经典。如他在马金凤大师所演的代表剧目《花打朝》中,设计了程七奶奶出场的“三进三出”以及赴宴时的“吃鱼”、闹殿中的“开打”等场面,既夸张又风趣,个性鲜明,给老戏增添了新亮点。又如《卖苗郎》本是善演悲剧的豫剧大师崔兰田的看家戏,杨兰春在给崔派弟子张宝英导演这个名剧时,大胆进行了许多革新。他删去了许多封建、陈旧的内容,把原剧中的“背公公”“摔碗”等情节中蕴含的戏曲因素挖掘出来,戏剧性更强,悲剧气氛更为浓烈,戏剧感染力更强。他还在这个名剧中增添新的内容,如周文选“背爹”的情节,新加了大段唱词,如“太康的地啊太康的天,太康的黎民要死完,早三年哪涝三年,一连六年没收田,涝天遍地人稀路断,早天树头着火冒烟,针穿黑豆大街卖,河里的水草上秤盘……”唱词通俗之中富有诗意,乡土气息里透着风趣。杨兰春通过这些“新招”,使这出独具特色的老戏在新中国成立后焕发青春。

杨兰春的革新,不仅和传统戏无丝毫对立,还使传统戏更为精美,增加了传统戏的魅力。在革新发展之中,传统不也因此得到了更好的保护吗?可见,认为继承了杨兰春的革新精神,就会妨碍遗产保护工作的说法,是站不住脚的。古老艺术遗产十分丰富,继承好经典艺术实属不易,确实要花费大量心血,但我们不能因此而忽略了戏曲的革新。杨兰春曾说:“艺术生命在于革新。”让我们牢记他的教诲,发扬他的革新精神,使戏曲这棵古老艺术之树长青。

地方戏曲宜分途发展

周传家

上,人在艺在,人亡艺失,因此有必要像上世纪50年代搞戏改摸底登记、上世纪80年代搞十大集成戏曲志搜罗爬梳材料那样,再发起寻访、登记、汇集硕果仅存、老蚌藏珠的老艺人的活动,趁他们健在的时候,集中财力、人力,抓紧时间进行口述资料和剧目、艺术经验的抢救、录制、整理、汇集。“活态保护”不是刻板地“复古”和简单的“文化回归”,不仅要有对本剧种历史成就和艺术特色的体认,还要通过充分开掘,创造性诠释,展示其现代价值。

“活态保护”也称为“有形保护”“动态保护”,必须十分强调戏中地方戏曲鲜活的舞台性和立体性,让古老的地方戏曲不仅活在人们的记忆里,而且要活在现实生活中;不仅活在史料记载和博物馆中,而且要活开了;不仅要活在静态传统里,而且要活在动态的发展中。不久前,在上海逸夫舞台进行的“古戏新传——首届中国四大古老剧种同台展演”可以说是这方面的初步尝试。

800岁的梨园戏、600岁的昆曲、400岁的上党梆子、300岁的川剧,汇聚于逸夫舞台。昆曲的典雅妙曼、梨园戏的别致细腻、川剧的活色生香、上党梆子的激越慷慨,与外滩东西两岸斑斓多彩的2010世博会相互辉映,充分体现出四大古老剧种的迷人魅力,为世博会增添了一道文化风景。

人才,乃宝中之宝。群星璀璨,人才辈出,风格多样,流派纷呈,艺术才能繁荣。地方戏曲不能没有名编剧、名导演、名演员、名琴师、名舞美设计。要从娃娃抓起,将学校与社会、专业与业余结合起来。注重人才的发现、培养、保护、交流与引进,使地方戏曲充满生机与活力。近年来,中国戏曲学院经过长期的酝酿和反复的论证,成功地开设了地方戏曲系,与主导的京剧、昆曲相得益彰,其成效令人瞩目。同时,为了不断壮大地方戏曲的队伍和群众基础,还必须培养新的观众,吸收壮大志愿者队伍,如

戏迷、票友等。地方戏要敢于与京、昆等全国性大剧种,甚至跟电视网络等娱乐方式争夺观众份额,不能只满足于在发祥地转悠。许多事实证明:只要能够保持浓郁的地域文化特色和鲜明的剧种个性,展示出独特的魅力,并巧妙地传递出时代神韵,善于运用当代审美手段征服观众,地方戏曲完全可能冲出一隅,流播四方,大放光彩。

其二,对于那些历史较短、与现实生活较为贴近、程式化程度较弱的绝大部分地方剧种则须坚持继承、发展、创新的观点,在清理家底、整理、恢复上演保留剧目的同时,贴近生活,贴近观众,开拓新的题材,表现新的人物。吸收新的营养,创造新的模式,打造新的剧目,开拓新的市场,使声腔剧种获得新的发展。

地方戏要保持自己与时俱进的活力,首要的问题是强化时代精神,敢于回答现代人反复思索、为之困惑的问题。要更加自觉地表现真实的人生,加强对人

性的挖掘、探索、剖析。坚持理性批判精神,提高审美层次。以宽广的视野、博大的爱心,强化对众生特别是对弱势群体关怀。而在管理体制、资源配置、艺术生产、经营模式上,则可在遵纪守法的前提下因时、因地、因个体而制宜,“八仙过海,各显其能”。

从一定的意义上讲,中国戏剧发展史就是剧种兴衰史。地方戏的分途发展不是权宜之计,而是长远方略。是从事实出发,尊重个性的选择,有利于营造最佳生态环境,带来良性竞争;有利于地方戏扬长补短,完善多层次、多色彩、多声部的地方戏曲建构;同时可以有效地避免“一刀切”“一窝蜂”“大锅烩”的简单、生硬和粗暴。自然,由于各种各样的原因,有的剧种将日渐萎缩而被淘汰,有的剧种则风光无限。这既与主体的主观努力有关,也是历史合力发展之必然。然而,我们始终坚信:“民间有市”不是虚构的幻影,地方戏的繁荣辉煌不是梦!