

纪念《四郎探母》复排有必要吗

毛小雨

近日,为纪念《北京晚报》复排《四郎探母》30周年这一在京剧界、思想界有着影响力的历史事件,由《北京晚报》、北京市戏曲艺术发展基金会主办的“《北京晚报》复排《四郎探母》30周年纪念演出”在长安大戏院举行。作为一个新闻事件,《四郎探母》的复排在中国走上拨乱反正及改革开放之路时在戏曲舞台方面起到过一定的作用,这毋庸讳言,但对作用的放大与高估,与当时中国戏曲界的实际状况并不相符。

1980年,中国的戏曲舞台已呈现出相当繁荣的面貌,全国恢复的剧种有200多个,剧团有2000多个,在整个舞台上演出的剧目90%是传统剧目,并且经过7月召开的长达近20天的全国剧目工作座谈会之后,以前经过戏曲改革认为是“禁戏”的剧目也陆续解禁。这才是当时《北京晚报》主办复排京剧《四郎探母》的大的历史背景。用《北京晚报》的话说就是:针对当时戏曲界相当沉闷、有识之士希望恢复“禁戏”的情况,又迈出了争议性的一步——请新一代成长起来的名角来恢复传统戏。时任《北京晚报》编委的李士民说:“从历史唯物主义观点来看,中华民族的文明史就是各民族团结、融合发展”“当时大家觉得,《四郎探母》也没什么

不可以演的。”戏曲界当时沉闷真说不上,复排“禁戏”的目的倒是明确的。

《北京晚报》认为:“取材自中国民间杨家将故事的京剧《四郎探母》是中国京剧历史上最著名的传统骨子老戏之一,众多京剧名角都曾出演过该剧,其家喻户晓的唱段让很多普通戏迷都能随口哼唱几句。”该剧是否是京剧史上最著名的剧目我们姑且不论,我们也不从思想性来谈,单从艺术性而言,《四郎探母》就没有一个完美的戏剧架构。戏剧讲述了四郎杨延辉在宋、辽金沙滩一战中被辽掳去,改名木易,与铁镜公主结婚做了倒插门女婿。15年后,四郎听说六郎挂帅,老母余太君也押粮草随营同来,不觉动了思亲之情。思母心切,欲过关见母,却无计可施。公主察明隐情,为他盗取令箭,四郎趁夜混过关去,正遇杨宗保巡营查夜,把四郎当做好细捉回。六郎见是四哥,亲自松绑,去见母亲等家人,大家悲喜交集,抱头痛哭。只是匆匆一面,又别母而去。这里绝少描写四郎被俘虏在敌营中苟且偷生那种复杂的心路历程与思想冲突,除了第一场《坐宫》中杨四郎和铁镜公主之间互猜心事的冲突外,其余场次人物均如走马灯似地一掠而过不足观,毫无一

部优秀剧作所应有的深度与广度。除了《坐宫》的唱腔还有些许可取外,其“谬种流传”的影响也不能忽视。自戏曲学院大专班演了该剧后,它成了现代京剧演员能够掌握不多的剧目中的看家戏,在各种演出中屡屡出现,其大段的对唱表演变成了斗嘴皮式的一种戏曲杂耍。

京剧崛起之后,不少剧目已不像元杂剧和明清传奇那样重视文学剧本的加工,转向以演员为中心的演剧艺术,所以文字之拙劣、思想之浅陋、结构之混乱的剧目比比皆是,观众除了对“角儿”追捧之外,即使唱词剧情多不合情理,似乎也无人去深究了。《四郎探母》其实就有这种遗风。剧中塑造的四郎杨延辉有了敌方女婿“乐不思蜀”之感,上世纪50年代之所以被列为禁戏就是因为对8年抗战记忆犹新的人们是难以容忍这样的形象出现

的。虽然说戏中也反映了母子情、夫妻情这种普世的人间情感,在经历了十年“文革”之后,复排此戏有矫枉过正意味。但是,经过30年高速的经济发展与文化进步,我们对此戏的认识已经不能停留在30年前的水平。《北京晚报》30年前主持演出禁戏并让一批没有历史重负的年轻学子冲锋陷阵,有饮“头啖汤”或者说“吃螃蟹”的勇气,但是过分强调个人价值而忽视民族利益,与我们这个时代的认识有相当的距离。中国戏曲历来有鲜明的非观,讲究高台教化,在民族大义与个人利益之间,悲壮与崇高是戏曲的一种亘古不变的美学追求,为理想为大义的牺牲引得多少观众感叹唏嘘。《四郎探母》缺乏的就是这些,当然,因其唱腔的独到作为教学节目也无不可,今天把重演作为对30年前事件的纪念本身无可厚

非,可如果过分歌颂该戏的“未曾被风雨沧桑磨灭的人性之美和伟大的思想光芒”却值得推敲。

另外,在《四郎探母》复排后30年,京剧入选“人类非物质文化遗产代表作名录”,这可以说是一个里程碑式的事件。30年前人们如何打破加在京剧身上的禁锢而绞尽脑汁勇破坚冰,30年后面临的是如何在保护的前提下更好地继承发扬。而现实是,除了不多的新编剧目外,京剧对传统的继承,是保守有余,创新不足。对流派的痴迷已近乎古板,表演所应有的生机与活力全被流派的套路消解掉了。所以,今天,如果再对《四郎探母》这样所谓的“骨子老戏”津津乐道,不加分析地赞叹,这对京剧的发展并不能带来实质性的东西。因为时代发展了,此“四郎”已非当年之“四郎”了。

《北京意象》:传统元素现代舞

张静

作为第八届北京国际戏剧舞蹈演出季的现代舞精品演出剧目,由北京现代舞团上演的《北京意象》给北京的冬天带来了一股独特的“暖风”。

《北京意象》之《逍遥游》为北京现代舞团的保留剧目,由舞团的全体舞者集体演绎。伴随着表现水的乐曲,男女舞者身着黑色服装,以现代舞蹈语汇展现对于中国传统文化的重新思考和理解。舞者们无论男女都身着黑色服装,无形当中让观众自动模糊了性别概念。在这里,没有性别的表达,有的只是对于《庄子·逍遥游》的诠释,从服装上最初的全场沉重的黑色到最后素净的白色,无不体现出庄子的思想——鄙视世俗生活,追求一种精神上的绝对自由,不拘泥于外在的形式而追求真正的逍遥。正如剧目单上所写:在北方之北,没有人知道那是哪里……到底鲲鹏有多大,也不是我们能想象的……鲲鹏如何化为鹏,没有人知道原因,鹏要飞去的地方其实已经超出了我们想象的边缘,我们只能像夏天的虫子讨论冰是什么一样,想象鹏,我们还是想明白,是不是鹏的翅膀就是云,还是,云,本来就是鹏的翅膀……编导所要表达的也正是庄子的希望一切顺其自然,超脱于现实,否定人在社会生活中的一切作用,把人类的生活与万物的生存混为一体;提倡不滞于物,追求无条件精神自由。

下半场的《三更雨·愿》为2006年威尼斯双年展委约创作的作品。中国传统文化中对生命过程的理解,尤其对于“轮回”和“万物有灵”的观念,使得东方文化一

直保持着一种神秘、隐逸和静寂的独特气质。《三更雨·愿》是编导对于“轮回”的理解和表达。因为“愿”未了,所以无法真正离开,“三更”是一个特殊的时刻,是夜与昼、黑与白、终与始的交替重合之时。一夜的雨,生命的5次轮回不过是其中的一个瞬间。编导试图通过生活中最常见的,但在中国传统文化里有强烈象征意义的“花、鸟、鱼、虫、草”来对应“五行”中的“金、木、水、火、土”,表现内心理想与外部世界之间的矛盾与冲突,希冀在一次又一次的重生中寻找肌肤之下的灵魂的真实。

此剧目中,编导用喜娘作为整场的串联,不同的部分用不一样的音乐给予不同的表达,“花”的部分用了崔健的摇滚乐,“鱼”的部分用了电子乐,“草”的部分用了纳西民歌,“鸟”的部分用的是世界音乐,而“虫”的部分用的是佛教音乐。在舞蹈中,编导刻意放大了生命的体征,生命的限制和张力。比如,“花”以一位男舞者上半身赤裸、下半身着裙子来表现;“草”是一位女舞者手持长拂,通过身体与长拂的接触来表现;“鸟”是一位男舞者背后被绑上长长的白色“翅膀”在艰难地舞动;“鱼”是女舞者用中国独有的水袖来表现;“虫”则是一位女舞者用简化的秋千形象来表现。

《北京意象》在创作上融合了更多的中国特有的传统元素,加之编导有意识地将中国传统形式以及内涵来编创现代舞作品,使作品具有一种独特的东方审美色彩。



《北京意象》舞姿



京剧《四郎探母》剧照

艺术·视野

刘凤学的“唐舞”重建

江东

不久前,在北京终于看到了台湾舞蹈大师刘凤学经过多年潜心研究而呈现的“唐舞”。

为什么说“终于”?记得那是2007年,我在新加坡参加亚太舞联会议时遇到了与会的台湾舞蹈大师刘凤学。她当时有两句话,我记得很真切,一句是:我82岁了,另一句是:我在搞“唐舞”。这两句话,都让我感慨。82岁高龄依然在舞蹈事业上奋斗不止,这一点让我敬佩不已。不过闻知刘凤学在搞“唐舞”研究,倒是让我有些意外。刘凤学长期接触来表现;“鸟”是一位男舞者背后被绑上长长的白色“翅膀”在艰难地舞动;“鱼”是女舞者用中国独有的水袖来表现;“虫”则是一位女舞者用简化的秋千形象来表现。

《北京意象》在创作上融合了更多的中国特有的传统元素,加之编导有意识地将中国传统形式以及内涵来编创现代舞作品,使作品具有一种独特的东方审美色彩。

观摩演出之后,对刘凤学的“唐舞”研究有了很重要的认识。她的“唐舞”研究,不仅仅停留在“研究”上,而更重要的是“重建”工程。重建“唐舞”,这个想法不但在方法上讲求高超的学术功力,同时在观念上亦会对中国当代舞蹈的发展带来不

尽的意义。

当代的中国舞蹈文化,在过去一个世纪的风雨磨砺中,其当代性特征远高于其传统性。看过当代中国舞蹈的外国同行都会自然发问:你们有传统舞蹈吗?我们有传统舞蹈吗?这样的问话显然会让我们汗颜。但是,中国的实际情况也的确不那么乐观。可是,我们从一些古代舞蹈史著作中,也不难发现我们的古代传统舞蹈资源是多么的丰厚,只是不幸的是,它们早就在历史的选择扬弃中停留在图像、文字或被融入其他艺术门类如戏曲之中了,也就是说,那些曾经在古书中出现的中国传统舞蹈已经踪影难觅了。而举头环视四周,我们的近邻如印度、泰国、印尼、缅甸、日本、韩国……无不保留着各自丰富的传统舞蹈样式,并让这些舞蹈样式成为其屹立于世界舞林的重要标志。甚至,日本还以“日本雅乐”的方式自古至今一直保留着从我国唐代传入日本的某些古代乐舞遗存。每念及此,都让我们徒增感慨:我们有可能找回失去的记忆吗?

我们为什么要找回失去的记忆?这也是个好问题。因为只有我们知道我们是从哪里来,才会知道要到哪里去。只是,那些身体上的记忆一旦失去,还找得回来吗?

于是,台湾舞蹈家刘凤学矢志重建“唐舞”,这让我们空前重视。可以说,刘凤学具有十分严谨的治学态度,她为了重建“唐舞”,先后在日本、韩国等尚保留着中华舞蹈遗存的国度进行过长久而有效的学习和研究。相比较于大陆舞界在理论与实践领域较为脱节的情形,刘凤学可谓胜人一筹:她的研究,难得地将研究成果(含舞蹈、音乐、服装等)整合为

一个完整的艺术形态并呈立于舞台之上。这种具体可感的艺术成果和结晶,对于我们认识中国的舞蹈传统,具有更为直观的效果,也让我们更直接地了解到她把握学术和艺术的眼光和实际操作的能力。

在那台名为“来自唐朝的声影”的晚会中,刘凤学以她的“台湾新古典舞团”成员为核心,并借助于来自西安音乐学院的音乐、舞蹈人才,以“集粹”的方式,先后呈现出四部著名的唐代乐舞作品:《春莺啭》、《苏合香》、《拔头》和《团乱旋》。据她本人介绍,她目前已经完成了唐代4个大曲和4个小曲的重建工作。虽然由于晚会时间所限,她不可能在一台晚会中把所有的研究成果都展现出来,但仅仅从这些集粹片段的处理上,我们也完全可以解读出刘凤学对于“唐舞”的认识以及她在重建方法上的端倪。毫无疑问,她的重建,的确具有极其严谨的学术规范和价值,她的“唐舞”研究是具有极高的历史可信度的。

所谓“历史可信度”,是指重建者的方法尽可能地遵循着古人的意志及其方法,而不是重建者本人的。这一点,在重建工作上可谓至关重要,否则,所重建出来的成果仍是当代的而非传统的。

从刘凤学呈现出来的“唐舞”片段中,我们不啻感受到了一瓣采摘自久远年代的舞蹈馨香,那里没有动作上的繁复与炫目和技术上的高

超与炫耀,却有着雍容的从容与雅致和文化厚度,完全是那个朝代所拥有气质赋予舞蹈的根本特征。每一运手,每一踏足,每一转身,每一回眸,莫不透露出清晰可辨、浓香馥郁的中华之味。这些充满了“中国味”的动作与体态,不是凭空“编”出来的,不是单单从编创者的头脑里飞进出来的,而是借助了大量研究工作而获得的具有坚实学术支撑的扎扎实实的舞蹈实体,这一点让人尤其兴奋。

不止于此,刘凤学的“唐舞”,凭借历史可信度为我们呈现出了一种“文化的身体”。这种具有文化品格的身体舞动方式,让我们如获至宝。

所谓“文化的身体”,即不仅仅是“技术的身体”,它强调的是,舞蹈者的身体是一个文化的载体,承载着鲜明的文化信息和不尽的文化意韵,带给人文化的

感受和熏陶,它是沉实的、幽厚的,非快餐文化所能替代。“文化的身体”让观者不仅看到肢体美的表达,同时告诉观者这种美是如何获就的,它来自何方,又富含着一种怎样的涵义,让人如何把玩。“文化的身体”让身体所承载的不是一个简单的身体符号,而是一种明确的象征。“文化的身体”不仅给人以感官的享受,更给人以精神的感悟。而当中国舞蹈获得了那种具有历史可信度的文化感悟意义时,中国几千年的文化智慧积淀就会通过肢体表达出来,并散发出非凡的艺术魅力。

从刘凤学的“唐舞”重建工程上,我们看到了她对传统价值的肯定,同时也丰富了我们对于过去文化的认识,强化了我们对于古舞价值认同的判断。毫无疑问,这是一次难得的舞蹈认识与实践。

生活化的表演。题材是现代的,表现手段是戏曲的,完全摒弃了话剧加唱的弊端,戏曲程式运用得恰到好处。在驼哥、金兰、大鹏三人的那段重头戏中,除了运用传统的对唱等形式外,还大胆运用了西洋歌剧三重唱的形式,很有新意。

新,还表现在演员的表演上。饰演驼哥的陈少云是著名的麒派表演艺术家,他主演的《狸猫换太子》、《成败萧何》在观众中产生了广泛影响。《驼哥与金兰》是现代戏,主人公驼哥又是那个胆小怕事、身有残疾的小人物,与麒派原有的表演风格相去甚远,但陈少云准确把握人物性格,表演真实自然。前半部陈少云的表演突出表现驼哥苟且偷生的软弱性格,其间与日本鬼子、国民党兵痞周旋时,陈少云的表演又风趣幽默,令人忍俊不禁。后半部分当看到金兰惨死在日寇的枪口下,驼哥毅然觉醒了,此时陈少云的表演颇具麒派风范,情绪激昂,动作洒脱,大段反二黄演唱得酣畅淋漓,充分展示了他唱、做、念的深厚功力。

金兰的扮演者张瑛是一名优秀的梅派青衣,她在该剧中所塑造的金兰十分成功,全剧几大段颇具梅派意蕴的唱腔演绎得声情并茂、游刃有余,表演自然细腻,注重对人物心理刻画。赵大鹏的扮演者刘佳是一名优秀的花脸演员,在该剧中表现得十分出色。值得一提的是扮演国民党兵痞的两位演员,他们扮演的是只有几句台词的小角色,夸张的表演令观众捧腹,也为全剧增添了喜剧色彩。

该剧除了继承和沿袭京剧原有程式,又有许多极富开拓性的创造。该剧摆脱了样板戏的束缚,既有戏曲的载歌载舞,又有十分

《驼哥与金兰》丑行当主角

姜志涛



刘凤学重建的“唐舞”