艺术·论坛

编者按:4月16日本报刊发《京剧流派创新应受重视》一文后,在读者中引起了一定的反响,还有来稿表达对该问题的看法。本报择选刊发,以飨读者。

如何催生京剧新流派?

罗 群

随着中国京剧音配像工程的开展、各类京剧大赛的举办以及京剧申遗的成功,京剧的传承和发展受到社会各方面的普遍重视。然而新时期以来,京剧界不再有新的流派诞生,这无疑成为京剧从业者和广大戏迷共同的遗憾,如何催生新的京剧流派也就自然成为备受重视的议题。

笔者以为,要想创造新的流派,首先演员应该加强基本功的修炼和对本行当内既有流派的传承。某种艺术门类的成功创新,一定都是在该门类的技术与美学规范之内进行的,一旦突破,就不是"新",而沦为"野"。上世纪三四十年代曾经出现过将真马、真车搬上京剧舞台的尝试,然而由于违反了京剧艺术"传神写意"的基本美学规范而无法获得观众的喜爱,从而被历史淘汰。反之,被观众和历史认可并传承下来的流派,如老生余派、奚派,则分别是余叔岩、奚啸伯在学习谭派的过程中,发挥自身特色而创造出来的。旧社会坐科学艺向来有"七年大狱"的说法,传统的戏曲教学模式(所谓"打戏")往往会给学生的身心带来很大伤害,固然极不可取,但是长期的艰苦训练毕竟在客观上练就了艺人坚实的基本功。据说当年程砚秋有一次演出《红拂传》之前,饮酒过量以致酩酊大醉、视物不清,可他竟然仍能完成这一唱做并重的演出,且丝毫没有差错,其基本功之深厚可见一斑。也正是这样深厚的基本功,为他创造别开生面的程派艺术提供了保障。

开创新流派不仅需要四功五法的修炼,还需要从业者全面提升文化、艺术修养。京剧演员应该多熟悉其他兄弟剧种的唱腔和表演手段,甚至兼习电影、话剧等艺术精华,并化为己用。旦行荀派的许多名剧,诸如《花田错》、《香罗带》等,都是从梆子剧目改编而来的。老生李派宗师李少春的《野猪林》脍炙人口的"大雪飘"唱段中,"壮怀得舒展,贼头祭龙泉"一句的唱腔就是从河南豫剧化用过来的;程砚秋的《锁麟囊》中许多经典唱腔,就曾从小生行当的【娃娃调】、中国苏南民间小调《哭七七》甚至西洋歌曲中获得灵感。以上谈及的还仅仅是唱腔的层面,而京剧是一门综合艺术,一个流派的产生不仅需要唱腔的创新,还需要其他的表演手段与之配合。比如程砚秋精深繁难的水袖功,就是把以太极拳为代表的中华武术的动作化入京剧的身段而成。

而从更深的层次来说,流派间根本的差异,是艺术家对人物、人情、人性、人生之理解与体认的差异。中国几千年的传统文化是取之不尽用之不竭的宝库,演员应该有意识地从中汲取营养,只有丰富了自己的心灵才能更深刻细致地把握戏中人的心灵,进而以独特的方式塑造人物、诠释人生。齐如山执笔的梅派名剧《天女散花》优美而奇幻的意境,就是从佛教经典《维摩诘经》中借鉴而来,显然是剧作家和演员深厚的文学、佛学修养成就了这出戏;程派名剧《金锁记》则是程砚秋按照当时新兴的时代要求和审美要求,吸收关汉卿原著《感天动地窦娥冤》之精髓,对传统老戏《六月雪》增首益尾发展而来的,出于对人物独特而深刻的理解,他塑造的窦娥别有一番风情。

此外,加强业内不同专业人士的合作,也是创生新流派的要件。当年的创派名家往往得到过文人的帮扶,比如齐如山之于梅兰芳、罗瘿公之于程砚秋,俱是伯乐、宝马相得益彰。这些文人根据演员的特色为其编写剧本,新的剧本自然就促进了演员开发新的表演手法予以呈现,这些新作后来也往往成为他们各自的代表剧目。另外,旧社会的戏班采用的是名角儿中心制,琴师、鼓师都需要傍着名角儿演戏,演员与乐队碰心气儿非常重要。由于名角儿都有私房的琴师、鼓师,三者之间共同切磋的机会极多。而新唱腔的诞生恰恰与乐队有着密切的关系。比如同样是【西皮流水】的过门,梅、尚、程、荀四大流派的胡琴伴奏却彼此不同,由于胡琴伴奏不同,梅、尚、程、荀所用锣鼓的位置、数量、力度也均有分别,与之相应的唱腔、身段设计也自然就大不一样了。这些因素结合在一起,就形成了四大名旦迥然相异的艺术面貌和彼此争奇斗艳的京剧胜景。而现今的院团内,演员与编剧、与乐队的联系则较过去松散了许多,这对新流派的形成恐怕是不利的。

最后,新流派的诞生还需要剧评者以及观众、媒体的宽容和支持,为从业者提供一个理想的创作环境。写到这里,笔者想起京剧界的一桩往事:自2011年起,梅派青衣史依弘先后搬演了程派名剧《锁麟囊》以及昆曲名剧《牡丹亭》,引起轩然大波,"不务正业""随意玩票"的苛责不绝于耳。笔者不禁为史依弘叫屈。程派创始人程砚秋曾经问艺于梅兰芳,并且在新中国成立后程派已然形成的情况下,上演过梅派代表剧目《贵妃醉酒》,那么反过来,作为梅派传人,学习、演出程派剧目错在哪里呢?京剧大师梅兰芳擅长的昆曲剧目多达数十种,小生名宿俞振飞更是京、昆两门抱、两门红的典型代表,试问京剧演员学演昆曲又有什么不可以呢?"昆乱不挡"不正是素来评价高水平京剧演员的标准吗?不同剧种、流派的表演风格、规范固然有别,但是演分寸、演人物的戏理则是彼此相通的,况且京与昆、梅与程本就"沾亲带故"。本着对艺术负责的态度多学多演,对演员提升艺术水准、创造新的流派而言大有裨益。戏剧不应是案头文学,它必须要多见观众才能完成自己。也许跨剧种、跨流派的表演目前还无法做到尽善尽美,但是笔者以为我们应该给有创新意识和胆识的演员多一些宽容和鼓励,给不完美以时间和磨砺,令其有机会走向完美,而不是当头一棒竭力扼杀。演员只有具备了全方位的、广泛深入的艺术体验,再加以大量的舞台实践,才能激发其艺术潜质、丰富其艺术手段,以便其塑造新的人物、演出新的剧目、创造新的流派。

舞蹈作品应注重人性关怀

刘肖君

"舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现。"这是著名诗人、学者闻一多对舞蹈的见解。是的,舞蹈本身是人性的律动,然而,在很长一段时间内,人们忘却了有关灵魂的东西,只是保留了它外在的形式,但这并不应该成为寻找舞蹈中人性关怀的绊脚石。笔者认为,舞蹈艺术既是生命的体现,只有在内容上回到"人"的原点,舞蹈创作的目的才能实现。本文从3个具有代表性的舞蹈作品出发,寻找舞蹈艺术中人性的闪烁。

人性的温暖:
双人舞《咱爸咱妈》

在人物性格的塑造上,舞蹈创作首先挖掘的应是人物的人情美、人性美,赋予人物以生活感。文化部2013春晚上,由王亚彬和张傲月表演的舞蹈《咱爸咱妈》就做到了这一点。

伴随着一声粗犷、悠长的男音,"咱爸咱妈"便围绕着一根竹竿开始了生活的艰辛与苦楚,而其中也不时地透露出些许对生活的美好期许。编导在这里抓住了一个很好的点——"咱爸咱妈"。父母之间的爱,言语已经不足以表达,编导巧妙地把这份浓厚的情感呈现于舞蹈之中。

而竹竿的巧妙运用贯穿了作品的始终。竹竿本是生活中常见的物品,在把它搬上舞台的那一刻,它便由生活中的劳作工具上升为情感的纽带,是夫妻间患难与共的支撑,更是前进中指引方向的导航与希望。

然而,无论是题材的选取还是道具的运用,最终所要表达的终究离不开一个"情"字,《咱爸咱妈》就是有这样一份真感情才如此至深至切。在作品中,这一份"情"是前进路途中你我间的相互依靠,是艰辛时眼神中的彼此坚定,是疲惫歇息时捶背、相依的细节温暖。这里没有言语的交流,也没有形式上的故弄玄虚,而这恰恰也是舞蹈中人性的温暖之处。

人性的丑恶:
群舞《羚羊的外套》

"人之初,性本善。"这是《三字经》中人们最常念叨的话语。人具有着复杂多变的情感,更是具有多面性,其中也包含着人性丑陋的一面。第十届"桃李杯"群舞获奖作品《羚羊的外套》正是通过舞蹈艺术的手段,真实表达了人作为高级动物对其他物种的残害——

羚羊们在草原上无忧无虑地生活着。这时,一只怀孕的母羊吸引了人们的目光,它挺着圆鼓鼓的肚子却在欢快地舞蹈。然而,一声枪响,一切欢笑在此刻停止,怀孕的母羊不幸中弹,肚子中冒出的"红色"正是它和未出生孩子的生命,这一抹红也印证了一场猎杀的开始,羚羊们奔跑着、躲避着、恐慌着,可终究逃不过猎手的子弹。当被"脱掉"皮囊的领头羊将象征着权力的头带交付于小羊时,舞台的前方是一张张带着"血迹"的羊皮从人们眼前滑过,这无疑是对人性最大的拷问——同样是生命,而人类又有什么资格去剥夺动物的生存权利?该舞蹈用血淋淋的事实揭露了人性的丑恶之处,提醒人们应该去反思。

人性的矛盾:
舞剧《雷和雨》

女性问题一直是舞蹈艺术创作的关注点之一,许多作品表现了女性对爱情的追求以及爱情的矛盾冲突,显露出女性在爱情世界里的各种情态。而且,不少舞蹈创作者从此角度来抨击传统封建制度对女性情感的残害。《雷雨》是剧作家曹禺的经典之作,由王玫编导的舞剧《雷和雨》正是一个从《雷雨》中走出来的故事。剧中人物关系复杂、纠缠,情节一波三折,结局让人痛彻心扉。

蘩漪,周朴园名义上的第三位太太,在舞剧中,编导以"蘩漪"为主线,将6个主要人物的纠缠关系表现得淋漓尽致。当蘩漪爱上了小她7岁的继子周萍后,为了爱情以至于到最后不顾一切地与丈夫周朴园翻脸,这是她作为一个女人对爱情的疯狂。

而在王玫眼中,蘩漪的塑造可谓是舞剧创作的原动力。她曾说过,蘩漪可以是每一个女人,这悲剧更集中于开始衰退的身体和依然充满渴望的心灵的对抗,有一种令人心碎的力量。

剧中,蘩漪与周萍的两段双人舞将他们感情的起伏变化表现得淋漓尽致。在蘩漪躲闪、反缚的推拉动作中,辅以周萍热情的大胆示爱,到最后两人身体接触毫无防线,这便意味着两人爱情的开始。然而,这份"畸形"的爱恋并没有得到最后的幸福,当蘩漪像个乞讨者一样匍匐在地上乞求着周萍给予爱的时候,已经坠入了不幸的万丈深渊,这也正是人性的矛盾所在。这些舞蹈作品对在传统的精神锁链的遏制下的女性感情困境的描写,使我们不得不思索造成这一困境的根本原因,从而提升了作品自身的思想高度与内涵。

《陈三五娘》音乐会现场

《陈三五娘》:
戏曲与交响音乐这样融汇

本报记者 钱 力

前面是陈三、五娘穿着戏服唱着南音,后面是恢弘的交响乐队伴奏,一旁合唱团整齐划一以闽南方言唱腔助阵……4月28日,北京国家大剧院,这一全新的舞台形式让观众眼前一亮——千年南音"邂逅"现代交响乐,中西合璧的艺术形式将闽南人家喻户晓的陈三和五娘这对才子佳人争取自由恋爱的浪漫爱情喜剧,进行了全新的演绎。

大型交响南音《陈三五娘》是由著名作曲家何占豪继小提琴协奏曲《梁祝》之后推出的又一力作,并邀请著名小提琴演奏家吕思清,台湾南管大师卓圣翔,编剧涂堤,国家一级演员、戏曲梅花奖得主吴晶晶共同编创演出,福建艺术家吴红霞担任总导演。

成功首演后,交响南音《陈三五娘》的创作经验与艺术手法在业界引发热议。专家学者齐聚中国艺术研究院,对于该剧的艺术特点与成就、交响乐创作的民族化问题以及非物质文化遗产的保护与传承等方面进行了讨论。

音乐语言如何民族化

交响南音《陈三五娘》是以南音、高甲戏《陈三五娘》为基础全新创作的一部音乐作品。作曲家何占豪告诉记者,当初创作这个作品时有两个标准,一是为了让当代的听众喜欢,吸引现代听众,特别是年轻听众;二是希望本来很喜欢听南音的老观众也喜欢,这样才能够算是成功的。"民族音乐要现代化,我们对古代的东西要深入学习,对外国的东西也要深入学习。"何占豪说。

作为中国音乐、戏曲的活化石,南音在闽南、台湾地区是家喻户晓的音乐与戏曲表演形式。而交响乐是西方音乐非常传统的、正统的表现方式。今年恰逢南音进京演出300周年——300年前,南音进京演出,被康熙皇帝赐名"御前清曲",300年后,南音再次进京,不同的是,千年古乐以一种创新的方式呈现在人们面前。

著名作曲家傅庚辰感慨,这场音乐会给听众的一个很大启发,就是它的音乐语言。他认为,从《梁祝》到《陈三五娘》,何占豪走了一条音乐语言民族化的成功之路。

中国传媒大学教授路应昆认为,要让传统音乐活起来,有很多种不同的做法,可以尝试很多不同的模式,思想包袱不要太重。在这个方面,该剧是很有意思的一次尝试。

85岁的老作曲家杜鸣心听了音乐会后很受触动。他感慨,要善于用本民族的语言讲述中国人自己的故事、反映中国人的生活和生存状态、表达中国人民的感情,只有这样我们的音乐才能在世界音乐殿堂中留下真实的声音。

艺术家要在"天地"间行走

《陈三五娘》是一个流传很广的民间故事,这次在创作上又做了一些改变。"南音的音乐很美,演唱形式也很美,但是太程式化了,不太适合当代人的感情需要,所以我要改变它,但是又怕改变不好被人骂。因此,我请人介绍了有创新精神的台湾南音能手卓圣翔,新编的唱段由他来写。我又根据现代人对人物的理解,重新编排节奏,尽可能地不要改音高。"何占豪说。在他看来,任何艺术都是发展变化的,戏曲也不例外,但改革要遵循真情实感的艺术创作规律与原则。

将非遗项目改造成交响乐是中国首创,《陈三五娘》曾作为第十四届台交会配套活动向海内外观众推出,近两年曾出访新加坡、马来西亚等地,深受广大华人华侨的喜爱。

"艺术要在天地之间行走。创作一直不能离开那个天,天就是老百姓,而生活、时代、民族文化传统是地。"傅庚辰认为,艺术家应头顶蓝天、脚踏实地,从生活中、民族文化传统当中汲取营养。

对非遗进行开发式传承

南音在2009年被联合国教科文组织列入《人类非物质文化遗产代表作名录》。在座谈会上,与会专家们对于该剧对非遗的保护与传承的作用也进行了探讨。

编剧涂堤表示,他考虑最多的是怎么在剧本里体现南音的创新和改革。

在中国艺术研究院戏曲研究所所长刘祯的眼里,这些年来,随着对非遗保护工作的重视,相关部门在传承方面做了大量的工作。但是,这个期间也出现了一种情况,即在传承的过程中,有些人的观念越来越窄了。"中国许多传统艺术并不是一种博物馆艺术,它始终是一种活在舞台上以及观众视野里的艺术。"他说,需要一些有识之士去进行一种艺术形式本体范畴内以及与其他形式相结合的创新。

中国艺术研究院中国非物质文化遗产保护中心常务副主任李新风强调了他心目中的非遗保护,"南音被列入人类非物质文化遗产代表作,较为完好地保持原样是创新、发展的根基。"他说,与此同时,南音与现代的音乐语言怎么样结合等问题都值得深究。

艺术·视野

云南壮剧

云南也有壮剧

吴雪锋

世人皆知壮剧出自广西,但可能不知云南也有壮剧。

云南壮剧包含富宁土戏、广南沙戏和文山乐西土戏3个分支,是古老的多声腔少数民族戏曲剧种,具有鲜明的民族性特征和突出的艺术个性,因具浓郁的壮族色彩而在壮族地区受到喜爱。由于受到多元文化的影响,尤其是西方文化的冲击,云南壮剧正面临着萎缩、失传和消亡的危险。云南壮剧于2008年6月被列入第一批国家级非物质文化遗产扩展项目名录。因此,在云南的民族剧种中,云南壮剧更显得弥足珍贵。

就云南壮剧的传承和保护而言,除了有不同组织结构的团体参与保护外,还有一大批具有高度文化自觉的个人也参与其中。他们有两个共同点,一是对云南壮剧的文化意义、地位、作用深度认同,二是对云南壮剧的建设、发展、进步有着很强的责任感。出于文化自觉,他们站在不同的角度,运用各种方法和形式传承和保护云南壮剧——一句话,这就是他们对云南壮剧的担当。

一些专家将毕生精力奉献给了云南壮剧。原云南省民族艺术研究所副所长黎方,从1961年被中共云南省委宣传部派驻文山州富宁县辅导壮剧开始,就和云南壮剧结下了不解之缘。他曾走访了大量的壮剧民间艺人,对富宁土戏的源流沿革、剧本、表演、角色行当进行调查,撰写出一批论文,系统地向外界介绍云南壮剧。他与周冠鳌、李贵恩一起根据壮族民间传说改编而成的《螺蛳姑娘》,成为云南壮剧发展史上的里程碑式的剧目。黎方还独立创作了取材于壮族民间故事的讽刺小喜剧《换酒牛》。这两部剧的出现,提升了云南壮剧的文学品位,也是云南壮剧从传统走向现代的一个重要标志。黎方还和何朴清一起编著《云南壮剧史》,收集、整理了百多本传统壮剧的老本子。

其他如编撰《云南壮剧志》和《文山州壮剧音乐分卷》的汤绍良、研究壮剧音乐的梁宇明、壮剧剧作家刘诗仁等都在壮剧的传承过程中做出了贡献。

中国人民大学博士李萍一有机会就到农村、戏班、中小学校进行调研,和民间艺人成为朋友,与农民结下友谊,了解和掌握第一手材料。李萍还在文山学院开设了选修课,引导和鼓励学生参与保护,唤醒了青少年的文化自信,增强和提升他们的文化自觉。

基层的政府官员同样有此担当。富宁县广播电视局副局长李云勇为了防止壮剧戏班消亡,要求戏班恢复排练演出,争取恢复与壮剧有关的民俗活动,组织策划、筹措资金,举办了两届"风流街"活动,该活动如今已成了壮剧传承的一种有效的特殊模式,周边戏班和村寨纷纷效仿。

作为保护主体的壮剧民间艺人,是云南壮剧传承和保护的直接参与者。班富雄是富宁县归朝镇孟村三合班第五代班主,是当地最有影响的业余戏班班主之一。他另辟蹊径,组织了一批小学生学习壮剧。为了提高小学生的兴趣,长期以来他自筹经费,每天晚上亲自准备食品,在火塘边烧烤给学生吃,边吃边教学生唱壮剧。班富雄这一难能可贵的行为换来了学生演出的成功。

在业余戏班里,最普遍的现象是青年演员大都外出打工,不参加排练和演出,许多戏班因此无法演出。但令人欣喜的是,一批青年演员听说家乡的戏班要演出、要赶珑端街(壮族地区的民俗节日),都纷纷赶回家乡。如2012年10月,富宁县阿用乡为了喜迎党的十八大胜利召开,请平兑土戏班演出一场壮剧。在外打工的青年演员们接到村长的邀请后,分散在广州、深圳、番禺、东莞、杭州等地打工的青年演员都准时赶回参加演出。仅为参加这一场演出,他们每人遭受了少则五六千元、多则万余元的经济损失。对此,他们很坦然地说:"这些损失对于我们打工者来说已经是一个大数目了。但钱以后还可以赚,家乡的壮剧消失了就是最大的损失,就没有办法恢复了。"