

编者按:中国戏曲学会于2013年8月25日在宁夏银川举办“西部风情与人性的深度表达——秦腔《花儿声声》学术研讨会”,并在研讨会上为《花儿声声》颁发“中国戏曲学会奖”。来自北京、省外和宁夏的专家学者40余人与会并展开热烈的讨论。现选取会议论文中的5篇,择要发表,以飨读者。

花儿本是心里的话

季国平(中国剧协分党组书记、驻会副主席)

“花儿本是心里的话,不唱还由不得自家;刀刀拿来头割下,不死还是这个唱法。”秦腔现代戏《花儿声声》开场这质朴粗犷、掷地有声的“花儿”,无论是在银川的宁夏人民大会堂,还是北京的长安大戏院,不仅深深地震撼着现场的观众,而且至今还在我的耳边回响。西部人的真爱,西部人的情怀,西部人的执着,西部人的豪迈,借声声悦耳的“花儿”,陶醉了我,也陶醉了观众。

“花儿”是宁夏人的歌声,更是宁夏人的心声,是宁夏人直抒胸臆、表达情感独有的样式,积淀着宁夏人世代代的心灵和情怀。西部的生活条件是艰苦的,但西部人的精神是昂扬向上的,“墙头上跑马还嫌低,面对面坐着还想你”,西部人的情怀充盈着浪漫和豪迈。

秦腔《花儿声声》以“花儿”为主旋律,以缺水与找水为主线,讲述了一段因缺水而整体搬迁的现实事件,演绎了一场凄美而感人肺腑的情感故事,塑造了一代“花儿王”杏花形象;对祖祖辈辈生活热土的难舍难分、与

两个优秀男人的生离死别和悲欢离合、独特巧妙的艺术构思、酣畅淋漓的秦腔旋律,风格鲜明的西部情怀、大起大落的人物命运、追求真情的可爱性格、戏剧情境的鲜明对比,使得本剧好看、精彩、抓人、过瘾。

该剧是一出社会变迁与人物命运的交响曲,是西部性格和人物心灵的史诗剧。剧目深刻揭示了杏花、老五和眼镜儿等人物的性格和心灵,揭示了人物赖以生活的时代和社会,有着厚重的历史积淀、深刻的社会内涵和现代的启迪意义。以缺水、找水为线索,生动演绎了从自然的缺水到女人情感的缺水——心灵情感的干旱,意寓“双关”,寄托深刻。该剧深刻地启示我们,社会要发展,历史的变迁是必然的,当人类告别自己的过去之时,我们要尊重历史、尊重作为社会主体的人、尊重人的自由和发展,“文革”和“极左”思潮对人性戕害的历史不可重演!

该剧有着独特的戏剧结构。全剧站在当下,以老奶奶、傻良和小花讲述

的方式展开情节,让讲述人和剧中人跳进跳出,巧妙运用中国戏曲时空转换灵活的优势,撷取了几个典型时代的典型场景,演绎人物的命运和时代的变迁,让超越时空的两个男人与杏花展开心灵对话。傻良形象的塑造和剧情中的巧妙穿插,给凄美的人物命运和艰辛的历史变迁抹上了几分幽默和喜剧色彩,充分体现了西部人对生活的执着、热爱和希望。

导演张曼君对剧目的内涵有着深刻的理解和把握,并创造出非常切合故事和人物表现的“有意味”的舞台形式,以诗化、美化、戏曲化的手段展开故事情节、组织戏剧冲突、揭示人物性格,舞台调度 and 处理既井然有序、合乎情理,又奇峰迭起、出人意料,产生了很好的舞台效果。杏花在舞台上几次换装,雨夜为“眼镜儿”送衣服等,都堪称神来之笔。导演十分善于经过调动和激发演员的潜力和创造力,充分突显了戏曲艺术以表演为中心的无穷魅力。曼君这些年执导的戏我几乎都看过,《花儿声

声》可说是给我印象最深、最为精彩、也最为成熟的一部。多年来的舞台实践,曼君已经形成了自己鲜明的导演风格。曼君的戏很重视舞台形式的独创,《花儿声声》应该说是内涵与形式契合得最好的一部。

柳萍饰演的杏花带给了我对她剧目相看的惊喜!记得2003年下半年西部省区评选秦腔“四大名旦”,决赛的那天我赶到西安,见证了柳萍等人的精彩时刻。如果说当年的柳萍还只是初露锋芒,那么,经过这些年来她舞台实践的磨练和不懈的努力,变得愈加成熟精彩起来。记得央视戏曲频道有一句“心有多大,舞台就有多大”的广告词,我想再补充一句,舞台有多大,演员的精彩就能放到多大,潜力就能发挥到多大。柳萍就是这样一位充满了艺术潜力的优秀演员,《花儿声声》为她提供了超越自我的广阔舞台。在该剧中,柳萍饰演的人物从十几岁的大姑娘一直到老太太,对歌、迎亲、解放、土改、找水、改造、夜访、塌方、魂归、迁离,环环相扣,时间跨度很大,但她的表演准确、贴切。她对人物性格的生动表达,对舞台节奏的精准掌控,淋漓尽致地展现出人物不同历史时期的性格特点,一个敢爱敢恨、执着坚忍、丰厚独特、栩栩如生的杏花形象立在了舞台。柳萍作为西部杰出的表演艺术家,勇敢地挑起了宁夏秦腔的一片艳阳天。



秦腔《花儿声声》剧照

声声》获“二度梅”奖。二人“联姻”,既是她们惺惺惜惜,又赖于《中国戏剧》主编赓续华的成功“保媒”。时在2011年7月初,赓主编于宁夏大厦主持召开了一个剧本讨论会。到会者有龚和德先生、安志强先生等七八位。赓主编开场白说,今天约诸位来,是请大家为柳萍院长的负责为宁夏秦腔剧院正要排的一个戏——《勾魂的花儿》(后改名《花儿声声》)拿拿主意,看这个戏值不值得搞下去……在赓一旁坐的是柳萍,柳对面坐的是特意从天津邀请来的张曼君导演。后来我得知,其时深谙梨园行情的赓主编早有主见:要想成就此戏,除非张曼君。所以柳萍才那样与曼君初次会面之下,便一口咬定,及至牽衣扯袖,立马就要签下合同,西北女子之爽快一览无余。而在赣南“采茶调”浸泡中起家,后又几经修炼的曼君,似乎一下子也迷上了六盘山下灼灼独秀的“花儿”,两位相互久慕的艺术家一南一北就此牵手了。后来便是长达80天的合作,这样的排练周期为时下少有或仅有。在排练过程中,这位柳主演心甘情愿地接受这位张导演无情又多情地“折磨”,生生掉肉21斤!动情之下,柳萍赠与曼君一个雅号——张魔头,“魔头”呢,也在那里更无情地“折磨”着自己,除了那80天的摸爬滚打之外,更有那苦索冥思一次次皆亲身参与的剧本7易其稿为证。

这,才有了《花儿声声》。

十万八千里,一声梆子过了三天。明显带有某种暗示性说明性。《花儿声声》的时空自由,比传统戏曲更彻底更大胆更富创造性。这个戏用倒叙手法讲故事,由傻良、小花、奶奶共同讲述。过去、现在、家里、家外,随时进入、直接进入、穿插交织,有时,不同的戏剧空间、不同的事件空间合演一处;有时,讲述者(还没出生)、事件的当事人、过去时和现在时被融入同一场景,进行交流对话,不留任何间隙,不留任何痕迹,不做任何交代;这部戏的时空是一种无缝“切入”、无缝“焊接”、无缝“穿越”。这在传统戏曲里是没有的。很多场面是非现实形态非现实逻辑的,可是看戏时你又觉得极其自然,极其流畅,极其真实。

最具创造性的是杏花那件老年时穿的灰外套。全剧的时空自由多半是由它来完成。一穿一甩,时空全变,立刻进入新的人物和新的情境。最叫绝的是最巧妙的戏是开场第一次的用法。像魔术,像川剧的变脸,外罩一脱,一个美丽少女就变出来了。在我看来,这是“面具”的最高超的化用。面具就是戏剧,面具就是戏剧性。张曼君总是会给我们带来绝活和惊喜。

以贫困地区人口迁移的惠民工程为题材背景,创作排演出这样一出好戏,着实令人惊喜。一场“这是我的土”的集体舞,把农民对土地的渴望生动、强烈地表达了出来。接着是求雨,表现农民对水的渴望,也非常精彩。而最动人的是描写女人对爱的渴望。干旱在这出戏里具有双重指向,一是自然界的、显在的,另一是心灵的、情感的,是潜在的,又是这出戏最根本的东西。从这儿演化出两个戏剧场面来,就是杏花与她丈夫老五以及她与水利员“眼镜儿”的两场情感对手戏。核心人物杏花是六盘山地区的“花儿王”,她人美,歌声美,情感丰富热烈,然而缺少爱。这是恶劣的生存条件造成的。她丈夫老五把精力都用在种地、求雨、找水上了,理会不了她的浓情蜜意。小知识分子水利员的斯文、健美,令她欢喜不已,激起了她久被压抑的情欲。求爱时,两人端着椅子一追一躲。“我是知识分子,还没有改造好”“我是来接受再教育的”等“眼镜儿”与杏花的话语令人啼笑皆非。“眼镜儿”不是白痴,刚到村里就从一群女性中发现了杏花,称之为“渴不死的灵芝草”。紧要关头,他抱起了“灵芝”又把她放下了,没忘记知识分子“要夹紧尾巴做人”。这里,生命萎蔫与道德持守难解难分。老五与“眼镜儿”这两个男人,就在“与天斗其乐无穷”的号召下,从没有水的地方找水,遭遇塌方,双双活埋在地下,成了杏花永远的伤痛。她以余年陪伴着他们,白天去坟地给他们唱花儿,黑夜里等他们俩一前一后来同她说说心里话,就这样一直到老,“人鬼情未了”。杏花生怕搬迁后他们找不着家、割断了这份情。这是她成为马莲沟讨子户、成为最后一名搬迁者的历史心理根据。容易写得干巴巴的惠民工程,由于剧作者写出了人的命运,写出了生

命的种种渴望,使得戏好看且动人。

柳萍饰杏花,李小雄饰老五,张涛饰“眼镜儿”,都是成功的角色创造,演得旗鼓相当。而柳萍是格外出挑的。演杏花这个角色难度太大了,要从十七八花季少女演到七八十岁老奶奶。在多次“闪回”中,柳萍不但准确地把握了角色不断变化着的身姿、心态,还演出了这个“花儿王”既淳朴又带点野性的浪漫气质。王玲的人物造型设计也为这个角色增光添彩。当新娘时的大红花袄、梳大辫儿;当嫂时的白底蓝花袄(蓝袖口)、梳后髻又留一绺大发在右;送两个男人“上路”时的蓝底白花袄(白袖口)、齐肩短发。3种不同的造型处理都紧扣着人物和情境。由于服装用料讲究,剪裁合度,花纹都是手工刺绣的,提高了现代戏人物造型的装饰性,强化了杏花形象的美。

《花儿声声》还给我一个印象是演出的整体感很强。黄在敏先生称赞这出戏是充分发挥表演魅力的导演戏剧。整体感或者叫做演出的有机整体性正是“导演戏剧”的必备素质。用好舞台美术对于整体感至关重要。背景的主体形象是枝杈繁密的大树,光秃秃没有一片树叶,这是干枯的象征。“文革”劳动场面,树干上绑着多个高音喇叭,背景铺满红光。这

些例子都可以说明导演善于发挥造型语言的表现力。转台的运用使场面转化相当流畅。舞台右侧的土炕是杏花的“现在”空间,以大树为背景的中心演区则是杏花变化着的“过去”空间,在导演的掌控下,演员跳进跳出,既有时空灵活性,又有情节连贯性。群舞场面除了“这是我的土”排得好之外,求雨与下雨两场也排得好,只是掘井塌方这个场面还缺少震撼力。我希望这出戏继续加工,唱响全国。

炽烈撩人 媚而不艳

赓续华(《中国戏剧》杂志社主编)

《花儿声声》是宁夏演艺集团秦腔剧院成立后第一次亮剑,确实金光闪闪。乍一看,《花儿声声》演绎的是爱民惠民吊庄搬迁的故事,细琢磨,则是主人公杏花性格命运发展史,尤其是她丰富多姿的情感世界,更是在《花儿声声》中神采飞扬。炽烈撩人是“杏花”的特点,她是“花儿王”,因“花儿”嫁给了老五,唱“花儿”是她的生命状态,在“花儿”中她忘乎所以,如醉如痴。杏花心中,花儿是老五,老五是花儿。都说心里有爱的人生活充实,杏花是有奔头的。随着时间的推移,爱唱花儿的老五迷恋上土地,痴迷于求雨,杏花的一盆炭火无处存放。见到知识分子“眼镜儿”,杏花大胆求爱无果,止步在道德底线上。两个男人的魂灵交替出现在杏花的梦境里,犹如神话一般。男女恋情表达得特纯粹,很美丽,令人神往。同样的男女之情,有人表达得色情,有人表达得浪漫,有人表达得淫荡,有人表达得纯美。根脉在于创作者之品味之追求之境界。编导的追求自不待言,主演柳萍的气质起决定作用。

媚而不艳是柳萍的底色。她的美在乎媚,风情万种,如梦如真,只可意会,难以言传。柳萍扮演的杏花时而引吭高歌,时而扭动曼妙身姿,翩翩起舞,火辣奔放,缠绵悱恻。极尽表演之能事。与柳萍交往过的朋友说她内心很干净,没那些算计人的花花肠子。你善待旁人,旁人自然不提防你。大大咧咧的西北女子自有一副豪爽与率真,在酒桌上,能饮的柳萍每次都胳膊窝下夹着酒瓶一杯一杯干,常常喝高,一醉桌前。不是柳萍好酒,她是让朋友尽兴。想当年,为了李小雄角逐梅花奖,柳萍忙前忙后,比自己争奖还上心。侯艳二次参赛梅花

奖擂台,柳萍不辞辛劳,尽心尽力,得尝夙愿。成就他人就是成就自己。我以为,台上演戏与台下做人是相通的。一个人的内心气质会不自觉地作用在角色身上。柳萍饰演的杏花情感炽烈,皆因她内心有火一般的热情。她的那双媚眼深藏着善良才动人。

柳萍有今天的高度,张曼君导演功不可没。曼君在开掘演员潜力上有独门秘决,凡经张导演教过的演员皆有脱胎换骨的变化。曼君对舞台样式和舞台节奏有独到的把握,尤其是音乐修养甚佳,许多平常之景化身一变成有韵律的审美景致。譬如,《花儿声声》中农民分到土地西北汉子纵情歌舞“这是我的土”,极富表演张力;与之相辅相成的是女子们盆碗碗装水之舞,从水的渴望到爱的渴望,层层递进,耐人寻味。

可以用“崛起”形容柳萍近年在秦腔上的作为,记得2001年柳萍以《武松杀嫂》和《月下采莲》实现宁夏梅花奖的突破,还略嫌青涩。谁知,2007年,她整出一台大戏《庄妃与多尔衮》,让人眼前一亮。梅花奖给了她自信。事隔五载,一出《花儿声声》横空出世。十年三个台阶。步步胜景。柳萍像一只美丽的天鹅展翅在塞外江南,翱翔在神州长空!



秦腔《花儿声声》剧照

一曲花儿久绕梁

刘锦云(中国剧协顾问)

秦腔《花儿声声》讲的是一个“吊庄”的故事。吊庄,即把百姓祖祖辈辈聚集的那个“庄”,从本不适宜居住的这个地方(多为深山或荒漠),整体地“吊”起来,安放到另一个适宜居住的地方(或为平原水乡)。其实就是集体或称村庄整体搬迁,为政府的一项惠民工程。而将此举名以“吊庄”,颇显洒脱俏皮!不知出自哪位高人之心。

不难看出,这有点“命题作文”的味道。写作这样的题材,稍不留神,就会陷入描写工作过程,讲乡干部、村干部如何走村串户、挨家动员,村民开始如何不愿搬家,经干部带头并说服动员之后,欢天喜地搬入新居。这样或类似这样提出问题、解决问题的戏,时有所见。给人的感觉往往是道理说得明白(其实不说也明白),而戏之兴味索然。《花儿声声》则不然。她写人,不同寻常的人;写情,不同寻常的情,并进而透视出某些哲理意味。

戏仍始于搬迁。而搬迁开启了一个白发婆婆思绪的闸门。往日的人,往日的事,往日的情,往日的爱,本久储于胸,而今便如潮水般哗哗奔泻开来。那一桩桩、一幕幕的重现,以主人公的刻骨铭心,深深撼动着观众的心魄。17岁少女杏花是六盘山下唱“花儿”的歌王,因深爱同是唱“花儿”的能手憨厚汉子老五,心甘情愿嫁到这个“天旱地旱人心旱”的小村马莲沟,喝着难以下咽的咸苦的水,伴着早不死的胡杨、马莲草,生活了60余年。

“吊庄、吊庄,马莲沟成了火中金凤凰!”少年男女们这样无牵无挂无忧无虑地唱着。老杏花遇到了大于生与死的难题。不走吗?这个村中,连鸡带狗都搬迁走了。走?这里的丝丝缕缕,都是她心头血脉,眼中有60年相看两不厌的

马莲、胡杨,耳畔有或长歌或短调早已铸成其灵魂的“花儿”!还有,她一旦走后,那两个冤家夜夜“归来”,到哪里去认家门……

戏令人有所感,并有所思。它昭示人们,弃旧图新竟是这样的艰难;美好和痛苦,竟是这样的孪生般相伴随。让人不由联想起自然界中某些事物。如蚕儿、蝉儿,在它们短促又漫长的生命过程中,要一层层脱皮,不脱皮长不大,不脱皮难成“正果”,特别是从蛹到成虫的那一脱,称之为蜕变。当形容某种苦难时,俗语云,“不死也脱层皮”,可见脱皮是痛苦的。人间世事亦莫不如此。村里人都亲眼见过,当初大搞农业合作化时,有人敲锣打鼓,有人哭泣;等20多年后合作化解体时,仍有人敲锣打鼓,有人哭泣。《花儿声声》触及到此,正是它的深刻处。杏花形象为戏剧人物画廊又添新人。剧中的那个庄稼汉子老五,也够活灵活现。那个知识分子“眼镜儿”,更是被刻画得入木三分。

在创作过程中,主创者无疑也深深动情了。或者说,是这个惯见的搬迁的“酒杯”,深深浇中了主创者心中的“块垒”。换言之,是把“要我写”实实在在地变成了“我要写”。这样一来,就不是表面地描摹事件的过程,而是调动自己的生活库存和感情积累,真正进入了符合规律的艺术创作的境界。从现在的戏剧生态来看,命题作文大量存在,因接受任务而创作比比皆是,艺术规律姑且不言,反正从业者总要面对,此剧于这方面所提供的经验可以借鉴。

谈及此剧的成功,便要谈到导演张曼君和主演柳萍不同寻常的合作。前者是“新世纪杰出导演”之一,后者是秦腔“四大名旦”之一,新近因演出《花儿

看《花儿声声》有感

马 也(中国艺术研究院研究员)

看了《花儿声声》很是惊讶,作为中国近代当代戏曲“百戏祖庭”的秦腔艺术,有如此强大的艺术表现力和艺术生命力,令人欣喜。这部现代戏取得了很高的艺术成就,我简单谈两点感受:一是柳萍的表演,二是张曼君的导演。

一,柳萍。听说过,没见过。但是看了戏,方才领略了她高超的艺术创造能力和演唱魅力。一般情况下我们常用“唱做俱佳”来描述概括一个好演员,但是这个词语对于柳萍来说,总觉得还不够;她好像应该在唱做俱佳之上。唱做俱佳似乎只是演唱功夫技术的水平水准,在其之上应是艺术形象塑造的真实性、生动性和准确性。柳萍做到了。这出戏的开场有双重悬念:第一是,全村都搬迁了,80岁的老奶奶(杏花)不搬,她一直背对观众就那么坐了很久,观众推测她一定会动作有戏;第二,果然,“钉槽木头烂也不搬”,只半句唱,响遏行云,韵味十足,四座皆

惊;一个步履维艰的老太太正面出现在我们面前。稍顷,舞台上如变戏法一般,老太太变成了一个花枝少女。这个少女火辣野性、纯真妩媚、执着直率、风骚无限、风情万种、勾人心魄——柳萍通过她的身姿、步态、手法、表情、唱腔、台词,在瞬间完成了一个老人向少女的转变,在短短几分钟内完成了一个西部少女“花儿王”的独特“这一个”的形象塑造。这种艺术表现能力和人物塑造能力,真是令人叹为观止!依我的看戏经验,迄今为止,我还没有见过一个艺术家在同一部戏里,在同一个人物形象身上(少女、少妇、奶奶),以闺门旦、花旦、青衣、老旦4种行当应工;而且,每个行当都扎实、熨帖、得体。柳萍是当今戏曲舞台上不可多得的优秀艺术家。

二、张曼君。我对她的一个未必恰当的感觉是,她是戏曲的“救世主”,是为戏曲现代戏而生的。戏曲现代戏,

舞蹈动作和程式动作一直是创作的难点。但是,只要有了张曼君,难点就会克服,奇迹就会出现。例如《十二月等郎》中,她创造了大量的新的表现当代生活的戏曲舞蹈动作:投票舞、家书舞、灯笼舞、二胡舞,对现代戏的发展做出了很大的贡献。

《花儿声声》在导演方面的第一个成就,是彻底的歌舞叙事,彻底的歌舞化,彻底的程式化:如第一场的“吊庄舞”、第二场的“轿子舞”、老五的“马舞”、野地洞房的“红绸舞”、第三场土改“这是我的土”的群舞、第四场的“接雨舞”、第五场下透雨后的“雨中舞”、第六场土地抢救的“群舞”(群雕)等。流畅贯穿,美轮美奂。

导演的第二个成就是创造了新的戏剧时空观念。《花儿声声》的时空自由与我们平时所说戏曲的时空自由不大一样。这里隐含着导演的独创性。平时我们说的时空自由,如一个圆场