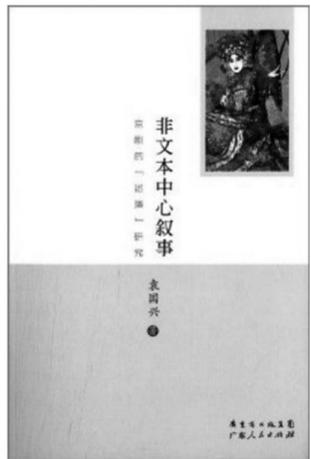


谁点中京剧的命门

肖复兴



袁国兴教授在他的《非文本中心叙事——京剧的“述演”研究》(广东人民出版社二〇一三年版)的导言中,先明确树立了两个靶子,即中国现代文学史偏袒话剧而忽略京剧;中国京剧史主要集中在名角逸事、剧坛掌故、演出史料等层面,缺乏深层文化理论的研究。在这本书中,对于前者基本只是挂角一将,未及深入触及;对于后者却具有开创性的理论研究和探索。在关于京剧的研究方面,我们缺乏这样的新视角和丰富理论。对于我们重新认知京剧发展的历史与存在的价值,从而珍惜并保护我们根性的中国文化品性,这本书值得京剧爱好者尤其是京剧从业者一读。

如书名提示,“非文本叙事”和“述演”,是此书重要的两个概念。这是袁国兴教授自己创造的两个词,依此构建全书的理论框架。非文本对应的是以文字书写为中心的传统文化形态;述演对应的是由日本从欧洲翻译而来的表演一词。明白了这两个概念,就明白袁教授所要论述并强调的问题,对于京剧研究的现实,是有明显的针对性和靶向性的。

他开宗明义指出:“京剧研究一直面临着强大文本化的挤压。”接着,他以翔实的事例表明,京剧的故事都不是独创的,而是靠表达方式让老故事花样翻新,以博得观众缘。他指出,这种从故事表达到故事呈现的“漂移”,恰恰体现了京剧的创造性,以及京剧艺术的本质。无论剧情还是唱腔,京剧都是师傅传徒弟的面授方式,所谓剧本只是最后补上的,是演过戏的一种记录。并且,如《卖马》一样,因谭鑫培演而将以前店主的主角改为秦琼,完全置文本于不顾,而由伶人自己改动。至于现场砸挂、插科打诨,更是随艺人即兴而动,随意添加,落花流水,蔚为文章。所有这一切,与京剧的非文本中心演艺特性相关。他引用阿尔伯特·贝茨·洛德论述荷马史诗的话:“一部口头诗歌不是为了表演,而是以表演的形式来创作的。”京剧亦如此,表演是京剧存在的唯一方式,而这恰是非文本演

艺的根本。他接着引用阿尔伯特关于“史诗诗人”的话:“文盲状态挽救了他,使他没有成为一个机械式工作的人。”从而让京剧有可能突破文本带来的局限,而具有旺盛的草根性生命力。同时,他进一步从史的角度,论述京剧非文本特性还在于它的“积聚成型”。中国民间戏曲以及众多说唱艺术,其实都是这样的非文本艺术形式。京剧不是从元杂剧和明清传奇等传统戏曲脱胎,而是从上述民间演艺形态中碰撞吸取营养杂交而成的新品种。清以前没有武戏,传统戏曲重文辞,在清初京剧的发展史中多了武行中人,相当一部分的武戏具有竞技色彩,这不仅吸引观众,更丰富京剧自身。“从这个意义上说,京剧在中国戏曲艺术发展史上具有里程碑的意义。”“中国传统戏曲不可能,西方的各种戏剧更不可能,只有京剧可以做到这一点。”读到这里,我们就会明白袁教授“非文本”理论架构的重要性,它不仅重新为京剧定义,更是指出并确立京剧在我国中国乃至世界艺术发展史上独一无二

二的位置。作为非文本中心的京剧艺术,演艺实践至关重要,我们也就明白为什么梨园一直崇尚名角,各大流派的产生,也就有了理论层面的理由和依托。袁教授强调的“述演”,指的是叙事,演指的是饰演,在我理解,他强调京剧自身独有的叙事功能;述,更多的说的是演员可以跳进跳出脚色。而演则更多指的是演员在戏中所扮演的角色。脚色的跳进跳出,在自身和扮演的角色中自由出入,在叙事中不停变换视角,其话语功能是从民间特别是说书艺术借鉴而来,而逐渐形成京剧艺术自身的特点,丰富了京剧的述演方式,也丰富了京剧的容量和内涵。这其实就是布莱希特从京剧学到的独有的“间离”法。

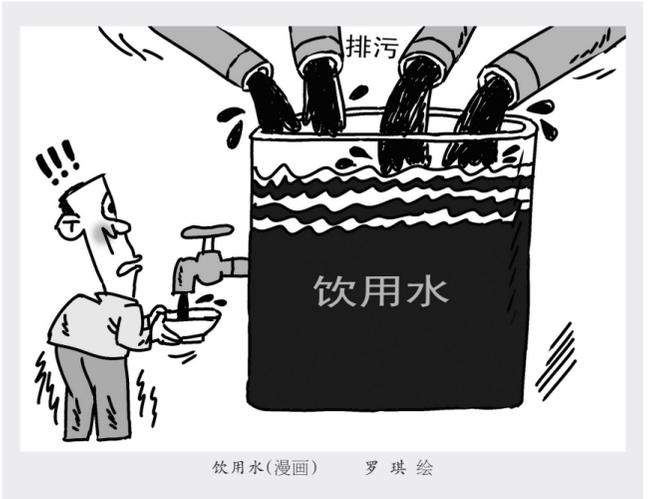
同时,袁教授分析了大量文本,指出传统戏曲中的唱以抒情为主,京剧的唱加强了叙事功能;京剧生旦净末脚色与人物关系的处理,以性格化模式化脸谱化取代年龄模样等现实元素,从普通模仿到艰难模仿,从而“比以前所有戏曲样态都更细腻、更丰富、更变化多端”,更具有象征性;从过场、圆场、转场来研究京剧空间的象征性、流动性、虚拟性和变形性,来说明京剧述演是如何运用脚色流与场域流的互动,把复杂的叙事技巧和叙事意图,以及丰富的戏剧性,简约而又多姿多彩地展现出来。他强调这样的述演方式,是想说明“京剧在中国戏曲发展史一个重要贡献,就在于它对脚色述演故事的方式方法和演艺能力的提高上”。

在这本书中有“被纵容的趣味”一章,写得别有韵味。他认为,如《贵妃醉酒》、《天女散花》,在别处很难成戏,《挑滑车》、《灞桥挑袍》,也不够有戏,之所以能成为久演不衰的经典,在于趣味的追求,而这种追求“一直是京剧述演的核心追求”。所以,他说:“京剧艺术的主要着眼点不在事实,而在事实有趣味的述演。”亦即如山所说的“无声不歌,无动不舞”;钱穆所说的“锣鼓点里的诗意”。从叙事特点而言,袁教授认为京剧

更接近诗而疏远小说。因此,趣味构型和事件构型,是京剧的特点,“它不完全屈从于文本叙事的原则,它的述演逻辑格外强调通过事件的演绎来揭示意义。”这里说的事件演绎,不是事件过程的宏观展示,而是事件中最有意思的部分乃至细节的局部呈现;这里说的述演逻辑,我理解就是京剧的片断化(所以折子戏才格外引入)、碎片化和程式化;而趣味性,实际就是京剧独有的艺术性。这对于京剧艺术的认知、把握、欣赏、排练和演出,进而不再只是口号式的空洞保护或防空洞式的自恋珍爱,无疑是有着理论的支撑和帮助的。

作为一名京剧的爱好者,读完此书,我最大的不满足在于袁教授一再引用布莱希特盛赞京剧是“史诗戏剧”的话,却对京剧的史诗性论述不足。他已经指出,京剧繁盛期以历史故事、风云际会的剧目居多,并占据舞台的中心位置;并引用了钱穆先生的话,京剧“每一剧中,总不止一问题包涵着,如生死、忠奸、义利、恩怨等,这些都是极刺激的人生大问题”。尽管书中有一章“史诗倾向”专门论述,其中也涉及到京剧重要剧目如《四郎探母》,但总觉得未及深入,或焦点不稳,读后不够过瘾,和我的想象有距离。由于这一点的欠缺,整部书中的文本分析,片断和细节部分零散的居多,而对于京剧整出大戏和连台本分析显得分量不足。

京剧的繁盛,之所以与史诗性相关,原因众多,其中一点,是因为受那时的观众文化水平和演出媒介的限制,人们是将看戏和看史并列对待的。所以,当年广和楼戏台前,曾经有这样一副对联:学君臣,学父子,学夫妇,学朋友,汇千古忠孝节义,重重演来,漫道逢场作戏;或富贵,或贫贱,或喜怒,或哀乐,将一时悲欢离合,细细看来,管教拍案惊奇。依此链接现实和人生,平复心理和希望。因此,关于京剧史诗性这一章至关重要,影响着京剧存在的意义,也影响着京剧研究的名家新作



饮用水(漫画) 罗琪绘

你在风雨中成长,在磨砺下前行,洒下你的执着和艰辛,收获起一串串幸福的回忆。从第一颗原子弹的成功爆炸,到第一艘载人航天飞船的顺利航行,你在腾飞,你在崛起,告别了小米加步枪的落后武器,强盛的国防是你抵御外敌时毫不退让的信心,我们保卫你,而你保卫着一个民族神圣不可侵犯的尊严。过去的历史已经过去,痊愈的伤口早已痊愈。

而如今,历史的巨轮仍在车道间辗转前行,一位老人在南海边画下的那个小圈,早已发生翻天覆地的蜕变,那个偏远破败的小渔村成了今日最光耀夺目的东方明珠,曾经的十里洋场也成了亚洲举足轻重的年轻心跳。“让海风吹拂了五千年,每颗泪珠都说出了你的尊严。”欢乐的歌词记录着你历史上最浪漫最激动人心的一次变更。你脱下了破旧的衣裳,换上新的华装。你披覆了那么多年的神秘面纱开始羞答答地揭起,整个世界惊讶于你的年轻和美丽,你也向这个世界重新介绍了自己。

灾难却从不肯放你过,洪水曾经肆意地淹没你富饶的土地,年轻的生命化作冰冷的墓志铭。非典也曾将恐慌洒向你的身体,汶川地震只能撼动骨髓,却无法撼动你自强不息的心,擦干眼泪,我们继续并肩前行。废墟上铸就的是一个民族积极向上的气力,守望相助,在每一个绝望的关头,大爱无言,心手相牵。我会记得,奥运的圣火和那个瑰丽的夜晚,那些关于和平和友谊的传说。天空有泪,为那些匆匆逝去的生命,祥云无边,那是中华民族包容与爱的誓言。

岁月从你身上流过,将静溢的梦重新交还给你。你说你还记得大唐的繁华,盛世牡丹绽放于华夏大地,国运昌盛,人民安居,中华的威名屹立于世界之林。我听见了你的祈祷,为了中国的复兴,从古到今多少仁人志士前仆后继,他们意气风发有着“指点江山,激扬文字,粪土当年万户侯”的激情。他们赤胆忠心怀着“寄意寒星荃不察,我以我血荐轩辕”的气魄。他们奋发图强抱着“面壁十年图破壁,难酬蹈海亦英雄”的信念。他们不畏艰险,他们勇往直前,不仅提升了个人价值的意义,也为你带来了无上荣誉。豪言在耳,梦景依旧,其实我们每个人都是筑梦者,也是追梦人,我们仰视先辈的足迹,励精图治,将未来的道路走得更远,只因怀着那份对于你最深切的眷恋。

我的深情从未对你说起,为了你我愿意褪下红妆,为了你我愿意扛起重枪,为了你我愿意将山的棱角磨平,让海水枯竭殆尽,这一切只因你是你,如若你能懂我的誓言,或者你见过我为你藏下的诗句,不要笑我的痴狂,只因你是你,我深爱着的祖国,我永远的母亲。

心香一瓣

未命名的深情

陈雅佳

中国,我爱你。我的深情从未曾对你提起,在我往昔冗长的回忆里,在我儿时甜蜜的梦里,你是我心心念念的光,是我生生世世追寻的谜题。那连绵千里,巍峨峻岭,是黄土好汉最眷恋的依靠;那烟雨飘渺的秀美江南,是红袖添香最缠绵的愁绪;穿梭过五千年悠悠岁月和六十五年的缤纷花季,你将你的美写满山之阳,海之滨,也写满了亿万炎黄子孙骄傲光荣的主题。

小时候我唤你母亲,你坚实的臂弯是我眷恋的温柔,也是我前进的不竭动力。我做的所有努力,只为了将你眉心的皱纹抚平。列强的铁蹄曾经踏过你圣洁的身躯,战火熏黑了你那双慈悲的眼睛。我听见你的哭声,响彻了这整片神州大地,你呼唤着“醒来吧巨龙,起来吧我的儿女”。杜鹃啼血般的呼唤惊醒了沉睡中的炎黄子孙,于是曾经跪倒在地的人们,曾经被刺刀驱赶的人们,曾经被耻辱包围的人们站了起来,为了你的荣光,为了整个中华的命运团结在一起,破碎的身躯却组成了钢铁般的长城万里,将所有的辛酸和苦难的过去,一起嵌入民族的血脉和骨髓。你不再哭泣,红旗下是对你的执念,星星之火最终燎原,“中华民族从此站起来了”,你终于走出了伤痛,走向了一个新的纪元。

记得那一年,她遇见他的时候,她只有十六岁,而他,已经是三十五岁的中年男子了,他身材高大声音洪亮,唱起大鼓来圆润浑厚,高亢有力。她第一眼看见他,就有一种过电的感觉,他是那么雄壮,每当看到他那一双炯炯有神的眼睛,她就安静、就充满信心。

他让她有一种异样的感觉。他们都是大鼓演员,那年是他们第一次同台演出,她鼓板打得好,所以她开场,那时,他已经是东北大鼓最有影响的领军人物,而她,还是一个默默无闻的小演员,用现在的话说,她还是一个“北漂”。因为这次出色的合作,他们在鼓界同仁的张罗下,结为同门师兄妹。从此他们两个经常同台演出,只要有他的身影就一定能够找到她,在她面前,有时候是呵护有加,让她尽情享受有人庇护的温暖,而有时候又是那么严肃冷漠,拒人于千里之外,仿佛没有谁能够走进他严酷而坚毅的内心世界。在合作过程中,她忽然发觉自己已经分不清台上台下了。

那一年,是他们同台演出非常成功的年份,每场演出她都会提前给他准备好服装、道具,润嗓的水她经常抱在怀里,生怕水的温度不适宜影响他的演唱水平。在演出结束后,他常常在黄昏时分、在夜幕降临的时刻,沿着回家的一条小路送她到家门口,直到她安全进入家门,他才转身离去。冬天下雪皑皑,路边的雪人都欣喜地看着雪地上两个并肩而行的年轻人留下的两行脚印;春天他们沿着小路,两岸的杨树也慢慢地伴随他们的唱腔长大,被那优美的旋律和纯洁的感情陶醉得发出飒飒的响声。他们一边走一边探讨演出中发生的状况,有时候他会伸出温暖的手帮她拿道具,她把他当成了自己的呵护神,他们不是已经感觉到了什么,这是一种什么样的感情?让人陶醉、甜蜜、慌乱而又充满幻想。

那时候,他的第一个妻子撇下他和八岁大的儿子撒手人寰。她多么渴望得到他的爱情啊!然而,来自家庭的压力,以及对生活现状的害怕,因此,她还没来得及对他表白,一九三七年他和第二任妻子就结婚了,她只好把它当作一个秘密深埋心底。

她也在十八岁那年嫁人。在她和丈夫结婚那天,他停止了一切演出,按自己亲妹妹嫁人的情形里外忙活着,她送给她的结婚礼物是一副筒板。

一九四一年春,他与她、她的姐姐一道应邀去长春演唱“三国段”,她演唱《甘露寺》,姐姐演唱《芦花荡》,他演唱《古城会》,在弦师高超伴奏技巧的配合下,可以说在长春是石破天惊,会场爆满,当时长春的报纸、电台铺天盖地地宣传、评论,他们演出的“三国段”俨然变成了奉天大鼓最著名的商标。

一九四八年的沈阳在国民党的统治下,百业凋零,一片混乱。为了寻求出路,他和他的家人一道去北平,在西单的“桃李园”首场

一副筒板

刘玲

演出,引起轰动,但是沈阳是奉派的根基,只有在沈阳才是它的天堂,在北平听说沈阳解放,他们像出笼的小鸟,一九四九年二月飞回沈阳。

一九四九年三月新中国成立前夕,她参加了沈阳市曲艺协会东北大鼓组,当时的东北大鼓组共有二十多人,他被选为副会长。

一九七三年三月二十九日,七十二岁的他离开人间,她为没能见到他最后一面,终生抱憾。

由于搬迁,她一直在打听他的后人的消息,直到二〇〇六年的秋天,她在报纸上看到了东北大鼓被确立为国家级非物质文化遗产项目,他的女儿、孙子也被定为市级、省级传承人,通过报社她与他的女儿、孙子见面。这年她已经八十七岁高龄了,在她的家中,她左手拿筒板,右手拿老头乐代替鼓槌,认真地倾听着他的长孙演唱“三国纷纷起狼烟,汉刘招赘赘过江边……”

她老泪纵横,一手拉着他的女儿,一手拉着他的孙子,“太像他了,东北大鼓是我们几代艺人的心血,一定要传下去。”随后把跟随她几乎一生的鼓板交给了他们姑侄二人,这时候她的表情是那么激动、兴奋、喜悦而又轻松……

二〇一四年,她也闭上了眼睛。在去天堂的时候,她是否能看见她的白马王子?

他们都是享誉大鼓界的人物,他是奉派东北大鼓最有影响、最有代表性的领军人物霍树棠,而她,就是大鼓舞台上赫赫有名的那家姊妹花中的一朵,被誉为“鼓板一绝”的那月朋。这时候我耳边响起了——

“难以言喻的感受
我不能想也不能说
你始终是一个未圆的梦
心中柔軟的角落
总是为了你一人而留
希望像天使般为你守候
其实我不曾去奢求
只想做你一辈子的朋友。”

朝夕拾

《蓝花花》之蓝

刘成章

《蓝花花》是陕北最美、最有名的一首民歌,唱遍全国,只要是有点文化的,可以说是无人不晓。本来,这首民歌从延安鲁艺师生们收集整理到印在何其芳、张松如(公木)编选的《陕北民歌选》中,一直到文化大革命前,作为歌名和歌中人名蓝花花,均是钢铸铁打的此三字,不曾有任何含糊。曾经有据此改编的钢琴曲,曾经有据此改编的延安歌舞团和陕西歌舞剧院的两部歌剧,以及陕西人民出版社出版的连环画,无一例外的都没有在这三个字上动手动脚。虽然其间推行简化字,在不少人的笔下常把“兰”字误以为是“蓝”字的简化字了,但在正式的出版物上,我从未看到在此歌上有一乱套现象。“文革”中《蓝花花》因为不是革命民歌,是不准演唱和印刷的。粉碎“四人帮”,一夜间,各种优秀的传统文艺节目重上舞台,《蓝花花》也理所当然地再放异彩,独唱、合唱、叙事曲、歌舞剧、芭蕾舞剧、电视连续剧……各种样式竞相演绎,然而,遗憾得很,它们却大多莫名其妙地堂而皇之地用“兰”这个别字取代今天“蓝”了。发展到近四十年后的今天,别字“兰”竟然大行其道,李鬼冒充着李逵,真教人难以静心旁观。

我希望人们知道,《蓝花花》必须是《蓝花花》,而不能是《兰花花》。其原因是:

一、在延安鲁艺师生收集整理《蓝

花花》的那些日子,正是著名的延安文艺座谈会刚刚闭幕之后。那时的文艺工作者的艺术情怀,与后来相比,是更接近于最底层的农民群众的,他们对作为陕北民歌的《蓝花花》是心存谦卑和敬畏的,因而不折不扣地保留了《蓝花花》的原生面目。何其芳先生在《陕北民歌选·代序》中曾说:“至于字句上的校勘和注释上的增改,除了根据张松如同志的意见和我保存的一份草稿外,又曾请在陕西生长的柳青同志、李微含同志就原书校看过一遍,并最后向马列学院的陕北同志高朗山、李之钦、王朗超、王琼作过口头调查。中国民间文艺研究会贾亚同志为此本书的校正重印也花了一些时间,有些疑难的地方,曾代为调查。”可见当年的一丝不苟。现在这么一变,不是大过轻率了吗?

二、“蓝”字之所以变为“兰”字,我想,信笔改动者在改动时一定是想到了兰。兰的生长地虽然相当广阔,但主要是在我国南方,北方虽然也有那么一点,它从来未曾伸展到陕北的黄土上。固然,兰花作为花中的四君子之一,在我国古老文化中影响深远,但是,它影响的范围主要在知识分子领域,对于陕北农民来说,它绝对好像是天外的东西。因此,让它出现在陕北民歌中,是不合情理的,极不妥当的。

三、陕北是我的家乡,我在陕北常

常看到,它的山野间很有一些大朵或小朵的蓝色的花,其美丽程度大概仅逊于火红的山丹丹花。我想这首民歌在长期的传唱过程中,“蓝”字作为姓氏的功用,实际上已经淡化得十分微渺了,人们一唱起来,脑子里呈现出的已经全然是蓝色的意象,具体地说,那蓝花是蓝线线似的花花,“蓝格英英彩”似的花花。

四、我们可以研究一下,歌子首节的光华四射的起兴句“青线线那个蓝线线蓝格英英的彩”,陕北农民在创作它的时候,是怎么想出来的?难道不是出现一朵其颜色难以确定的外来的蓝花吗?那个蓝花点燃了他们的创作灵感的吗?

五、一切民歌都是以情歌为主体的,陕北民歌亦然。从陕北民歌中看,我们的陕北后生们对异性最喜欢的颜色是白、红和蓝,如“白生生的脸儿”“红萝卜胳膊白萝卜腿”“要穿红,一身红”“要穿蓝,一身蓝”“羊肚子手巾三道道蓝蓝”,等等。具体到《蓝花花》中,开篇第一节所渲染的蓝色情韵,是那么纯,那么透明,那么令人立时沉溺于其中,不能自拔。而今在这几儿出现一朵其颜色难以确定的外来的蓝花,这蓝花尽管也许比陕北蓝色的野花美得多,却将特定的蓝色情韵破坏掉了,岂不是很有点煞风景么?我们常常看到,一首民歌,往往有多种版本,这应该是很自然的事情,因

为流传在民间的民歌就是多种多样的,收集、整理、改编的人不同,版本便不会一样。而且,有些民歌还未定型,还在发展之中,所以可能还会出现更多的版本。但对于一首早已定型了的经典民歌,比如说《蓝花花》,我们必须采取审慎的态度。何其芳先生早在《陕北民歌选·重印琐记》中说过:“我们根据主观臆测或甚至狭隘观点来任意改动,却一定会损于它们的本来面目,对于后来的研究者是很不利的。”此外,我看来还应该有个版权问题。歌名和歌中的某些细节之处,应该以版权法精神加以限制,不应许妄加改动。

写到这里,我想顺便带一个问题。有人说,此歌产生于上个世纪四十年代,我不信,因为其时《蓝花花》的诞生地延安一带,早已是红色天下,而此歌分明表现的是发生在旧社会的悲惨故事。我认为,此歌产生的年代十分古老,也许会出乎一般人的想象。歌里有一句“一十三省”,它应该透露出了个中消息。我查了一下资料,明朝设过除京师和南京之外的十三布政使司,即省。文化往往有一定的情性,所以清朝还有“天下十三省”的说法(清李文凤:《岁月丛谈》)。而对陕北延安来说,上世纪三四十年代是党中央坐镇其间,其社会文化广度与深度,无与伦比,不可能再把那样的说法沿袭下来。

灯下漫笔