

艺海观潮

文化部艺术司
中国文化报社 合办

柳河湾的新娘为何这般靓丽

王蕊明

早在8年前的第四届秦腔艺术节上,我看了由西安易俗社青年演员惠敏莉主演的现代戏《柳河湾的新娘》。我当时情不自禁发出赞语:“我国剧坛又升起了一颗新星。”

这个“新”字包含着如下几层意思:

其一,该剧主人公柳叶是当代戏曲舞台上的一个新形象。

本剧剧情从新娘柳叶在新婚之日送丈夫奔赴抗日前线,新娘苦等爱人归来展开,通过一个美丽、善良女性的悲剧命运,揭示了深邃复杂的社会历史基因。在宗法家族的封建礼教、传统习俗的陈旧观念的重重挤压下,深明大义、守信诺、忍辱负重、忠贞善良、彰显着人性光芒的新女性被扼杀了。她不是叱咤风云的时代英雄,也不是三从四德的旧女性,她是在新旧社会交替、民族矛盾与阶级矛盾尖锐斗争的特定时代的产儿。同时剧中围绕柳叶设置的瑞轩、石头、小兰、公婆、族长等人物各有所司,铺就了主要人物的生存环境。戏剧情景通达顺畅,叙事与抒情交相辉映,抗日战士殉国之悲壮与柳叶、瑞轩深夜喜逢之情致是全剧的华彩乐章。唱词俗中见雅,本色当行。音乐唱腔在保持着秦腔高亢激越本体的基础上,吸纳了民间和时尚的音乐元素,尤其加强了抒情性,增强了音乐唱腔的感染力和表现力。舞台美术典雅大气而不堆积,内外景主要以挂幕与吊片构成,为表演流出了足够的空间,加以灯光疏密强弱的渲染,营造了虚实相间、雅致清丽的戏剧情境。前后三次出场的婚轿,既平添了舞台亮色、点染了民俗气息,更突显和映照了主人公的艺术形象。



惠敏莉

其二,编剧谢家姐妹(谢迎春与谢艳春)当时是剧坛的两位新人。

她们原本不是专职编剧,姐妹二人初为教员,后来姐姐迎春常年工作在文化行政部门,妹妹艳春从事戏剧研究工作。但她们对戏剧创作情有独钟,励志笃学,虚心求教,厚积薄发,出手不凡。此前她们有过若干习作,该剧却是初次亮相便赢得碰头彩。此乃是她们辛勤的结果。

其三,饰演主人公柳叶的惠敏莉是

一位初显锋芒的优秀青年演员。

惠敏莉原为黄土高坡的农村娃,从艺廿余年,由于她的聪慧好学,执著敬业,打下了厚实的基本功,经受了舞台磨炼,然而始终未能在更大的空间和更隆重的场合展现她的才气。直到《柳河湾的新娘》的成功上演,才让来自北京的专家和全国各地的戏剧工作者一睹她的芳华,她饰演的主人公柳叶有着外柔内刚、秀外慧中的整体神貌,初嫁时的温润秀丽、淑雅恬静;守望时的心笃神定,静夜思夫的神往;夫妻相聚的甜蜜;闻噩耗时时的坚贞,受责打时的刚烈……惠敏莉对柳叶性格发展的行迹轨迹,心路历程和情感波澜刻画细腻,形象鲜明。惠敏莉的演唱以情驭声,声情并茂。唱腔声音甜美,韵味纯正。缠绵中满含着苍凉,哀怨中充盈着甜美。字字句句柔中有骨,骨中有血,血中有情,将一个民族大义前忍辱负重,国难当时时坚守爱情的新娘表演得十分到位。这部戏挖掘了她身上多年的艺术积累和综合素养,她塑造的角色有血有肉、耐人寻味。她就是凭借在该剧中的表演当年一举赢得第二十四届中国戏剧梅花奖,乃实至名归。

振兴京剧应从娃娃看得懂抓起

——儿童神话京剧《梁子湖传说》观感

齐致翔

看地处鄂州的湖北京剧二团青年演员演出的少儿神话京剧《梁子湖传说》,掩不住内心的兴奋,又不时引起我阵阵思考。京剧观众究竟从何而来?京剧怎样才好看?雅俗共赏,老少皆宜?总说争取青年观众,可还有少儿观众呢?振兴京剧如何从娃娃抓起?

这个团的演员为儿童演出神话故事,也博得成年观众的青睐与喝彩,使人大开眼界。我常想大人戏,儿童之所以不爱看,常因看不懂;儿童戏,对路了儿童爱看,大人也爱看。何以如此?一是大人也从儿童走过,容易理解;二是大人都有孩子,正愁找不到孩子爱看的戏,自然愿期盼寻找;三是大人也有童心,与孩子同乐,自己也变小了。

看来无论从社会原因或从心理方面检索,儿童剧从来都是大人与孩子的

共同需要。自然,孩子的爱好是儿童剧的第一要求,必须以儿童的心理和逻辑去编导、去演绎。于是,编、导、演选择了神话,而且是儿童神话,让儿童能看得懂、觉得有意思。可见,剧团真的是为孩子想,为大人想,也即为观众想。观众,是剧团的生存之本,尤其在市场不景气的今天。

选择小龙鱼与旺湖为主要人物,展开戏剧冲突,很有眼光。旺湖——一个我们身边成长中的孩子。小龙鱼——一条我们常见的动物界最美丽的小精灵。金鱼人人爱,因她美丽的身姿和自由的神态,为孩子所熟知。小龙鱼的美不仅在外形,更在内心,被旺湖妈救起放生,后知恩图报,甚至为满足旺湖利己损人的个人私欲不惜铤而走险,身罹绝境。我们看

到,与人类共享一个地球的小动物,其“善良”的本质与本应拥有良知、教养的人类,有着何等的差异?剧作本为写自然界污染,而人类心灵的污染却使我们更为警醒与愧疚!戏的立意由此深化。

对孩子而言,这个剧是循循诱导的。神话剧里有旺湖妈妈的言传身教,旺湖自身的不断反思与斗争,能使孩子们在寓教于乐中感悟成长。编导将旺湖心中的坏念头外化为一个“小妖怪”,让他跳出来不停地怂恿、唆使旺湖做坏事,激起现场小观众的一片喊打声,说明小观众看懂了,也证明剧目包含“童趣”“童真”。剧中这种手法,能吸引儿童观众的好奇与关注,足见戏曲虚拟、写意、夸张、传神的魅力,一样可以作

众人拾柴火焰高。戏剧是综合艺术,也是群体艺术,需编、导、演、音、美的通力合作,这里的关键是要有一个统领群体的指挥中心。拥有百年艺龄的易俗社,乘改革之东风,锐意进取,慧眼识才。据说《柳河湾的新娘》的文本被一位社领导珍藏了3年才推上了舞台,终于使一部既有深邃厚重的思想意蕴,又有精致美学价值的力作得以应时面世。多年默默无闻的青年才俊惠敏莉得以才艺大展,一颗剧坛新星在西北大地冉冉升起。

时隔8年,在刚刚闭幕的第十一届中国艺术节上,惠敏莉再获殊荣,凭借《柳河湾的新娘》一剧中的精湛表演,成功夺得第十五届文华表演奖。她再一次博得专家评委及戏迷的高度赞扬。专家评委给她的评语是:惠敏莉在秦腔《柳河湾的新娘》中塑造了在凄苦人生中闪耀着人格光辉的女性柳叶的形象。在人物刻画上,形象鲜明,表演细腻,通过唱、念、做、舞多种艺术手段,多方面表现了柳叶忍辱负重、坚韧不拔的精神之美。

《柳河湾的新娘》从2008年演到现在,先后荣获中宣部“五个一工程”、全国舞台艺术精品工程等多个国家级、省市级大奖,对易俗社的剧目建设、人才建设都起到了积极作用。她本人将获文华表演奖看成一种鼓励,身为易俗社社长的她宣称将一直延续着易俗社老一辈艺术家的办社宗旨:辅助教育、启迪民智、移风易俗。

喜获文华表演奖既是对这部作品的又一次肯定,亦是对她个人的肯定,更是她艺术历程中又一个新的起点。

用在儿童身上。让孩子们看懂了,喜欢上京剧了,这不啻是一种戏曲普及的途径。

针对孩子,论京剧的魅力,武戏优于文戏。功夫、技巧、火爆、新奇不可少。后半部,人类统治者,为享受小龙鱼,仗权污染湖水,毒害生灵,鱼鳖虾蟹为保护护小龙鱼与官府大战,刀枪剑戟,满台生辉。结尾处,旺湖在母亲的赞许下发誓改过、与洪水搏击,化岛救民,武功夺目,舞蹈翩然,感情充沛且充满新意,旺湖由犯错误的孩子,变成舍己救人的英雄。剧情发展至此,全体观众鼓掌,孩子欢呼……

编剧兼总导演林志浚宝刀不老,为发展创新京剧艺术做出新贡献。全体演员尤其是青年演员精彩表演令人亢奋。

接,更缺乏对现代戏曲实践经验进行系统总结。

从书末《戏曲批评与理论建设——戏曲理论家王安葵先生访谈》一文,我们可了解王安葵治学之路。戏曲批评是戏曲理论的应用和理论建设的重要组成部分,王安葵最早也是从戏曲评论介入研究的。他结合当时大量的剧目观摩和研讨经验,从具体的作家、作品入手,总结出当代戏曲创作的规律和特点。对于当前的戏曲批评环境存在的“不在场”问题,王安葵也指出了报刊发表评论文章不及时、缺少较高专业水平的评论、对戏曲批评作用的认识错位等原因。他认为,批评家首先是读者和观众,应该既能理解创作者,又能理解读者和观众,并能促进双方理解,成为创作者与观众之间的桥梁。

王安葵在长期的学术工作中得出了“从实践中探真知,经积累而求建树”的体会,此书贯彻这一理念,也刚好印证了他从戏曲批评介入、继而深入戏曲理论的研究历程和研究方法。

重视理论 善讲故事 突出信仰

“红军长征是军事史上伟大的业绩之一。与红军长征相比,公元二世纪西方战略之父汉尼拔翻越阿尔卑斯山的进军,只不过是—次轻松的夏日远足。”讲述了索尔兹伯里在《长征:前所未闻的故事》中说:“长征是独一无二的,长征是无与伦比的,而四渡赤水又是长征史上最光彩神奇的篇章。”在反映人民群众踊跃参加红军、敢于担当、视死如归时,该片又讲述了“17棵樹”的故事,瑞金黄沙村仅剩下的17个男青年,一起参加红军。他们明知一去难归,还是义无反顾,临行前每个人栽下一棵树以给后人留做纪念。这是何等气壮山河。

三是突出信仰力量。

《长征》比以往任何一部电视片都更旗帜鲜明地强调信仰的力量。例如,在翻越雪山时,许多红军战士都被冻死、累死、饿死。后面爬上来的红军发现一只紧握拳头、已被冻僵的胳膊从雪中向上伸出,当人们掰开拳头时,发现了一只紧握拳头、已被冻僵的胳膊从雪中向上伸出,发现了—个党证和一枚银元,这是名叫“刘志海”的共产党员牺牲前最后交出的一次党费。这是何等催人泪下的坚定信仰!瑞士传教士勃沙特同红军接触18个月之后,在自己的著作《神灵之手》中写道:“红军具有令人惊异的的热情、追求和希望,他们对自己信仰的执著是前所未有的。”可见红军的信仰是何等坚定、感人至深。在红军长征到达陕北时,该片的

解说词令人信服地指出:支撑红军的“始终是革命理想高于天的信念。这种理想和信仰是一个国家、一个民族、一支军队的灵魂。有了它,国家就强盛,民族就兴旺,军队就会成为一支永远不可战胜的力量。”真是画龙点睛,突出了“信仰就是力量”。

该片将激励我们党不忘初心、坚定马克思主义信仰,带领人民勇敢睿智地行进在新的长征路上,为实现中华民族伟大复兴“中国梦”、为实现中国特色社会主义和共产主义理想而不懈奋斗。

(作者为中国文化软实力研究中心主任)



快言快语

松林 《梅兰芳全集》前不久由中国戏剧出版社和北京出版社合作出版了。共8卷,600多万字,全集还外加两卷梅兰芳经典唱片光盘,文献价值和艺术价值不用说有多强。“梅迷”们早就对之望眼欲穿。

梅兰芳一生著述很多,有《舞台生活四十年》《我的电影生活》《东游记》等单行本,也有结集而成的《梅兰芳艺术散论》。虽然2000年曾经有一套《梅兰芳全集》将以上各种图书及梅兰芳演唱的剧本进行了汇总,但他的书信、诗词和文章散见于各类报刊,没得到完整的搜集和整理。这部《梅兰芳全集》重要价值简短来说,首先是新发现了著述、史料与文献。梅兰芳各个时期散见于各类报刊的文章非常多,其中全集编纂过程中新发现的就有200多篇。这些文章和资料此前从未结集出版过,也是出版全集的重点和最富有研究价值和意义之处。其次是对之前出版的梅兰芳作品进行了错批纠错。在挖掘史料的过程中,该书编者发现,此前出版过的各个版本的梅兰芳有关著述,均因为社会背景、历史原因等被不同程度地增删过。此次整理,编者本着还原历史本来面目的原则,将以原初文字为基础适当校注,提供不同版本予以对照,为研究者提供多侧面多角度的资料。

天翼 在这个隆冬,中国舞台迎来了世界上极具影响力的德国斯图加特芭蕾舞团演出《罗密欧与朱丽叶》,这明显是在莎翁逝世400周年之际,向伟大的剧作家致敬。由于对该舞团以及对著名编舞家约翰·克兰科有太高的期望,我在走出剧场后,却也感到些许遗憾。从整体的戏剧结构和结构安排来看,这部剧并没有达到预期的期望,似乎真正走入人物内心世界的桥段相对较少,更多的是在平铺直叙地讲故事。全剧最出彩的部分无疑是第一幕,罗密欧与朱丽叶幽会的一段双人舞,双人舞中,两人都将动作延伸到最大,在大开大合之间保持了极高的流畅度,尤其在托举动作中,将芭蕾舞轻盈飘逸的审美追求几乎做到了极致。这个舞团的实力还是毋庸置疑的。但遗憾的是,像这样精彩的舞段放置在全剧的结构设计中,似乎有些被埋没了的感觉。有时候,一些遗憾和不完美反而更容易唤起我们对大师的怀念。如果说《罗密欧与朱丽叶》还不够完美,那么在3年后诞生的舞剧,仍由约翰·克兰科编舞的《奥涅金》,则完全可以被列入经典的行列。约翰·克兰科年仅40多岁就英年早逝,倘若给他更多的时间,他定会创造更多的经典。

智联忠 川剧《尘埃落定》赴京参加了“南方戏曲演出季”。该剧根据著名作家阿来同名长篇小说改编而成,通过土司家二儿子“傻子”的独特视角,呈现了土司制度走向灭亡的历史必然。紧凑流畅的叙述中,川剧高腔之风采与性格鲜明的人物形象相得益彰。舞台呈现充分展示地域风格,发扬川剧艺术手段,古朴、细腻。在音乐、舞蹈及装饰上,巧妙融合藏元素,而不觉生硬怪异。美中不足:傻子“傻”之真假,在剧中前后叙述得不甚统一,人物走向犹存模糊之处。戏剧节奏与音乐形象也略显单调而少变化。

实践探新知 积累求建树

——读安葵专著《戏曲理论与美学》

罗 丽

戏曲理论家安葵新著《戏曲理论与美学》(辽宁大学出版社,2016年3月版)囊括了现代戏曲理论研究中最为基础、最为关键、最为艰深的一系列学术话题。

建设中国现代的戏曲理论必须以古典戏曲理论为基础,安葵对古典戏曲理论脉络进行了深入梳理,并写成《诗的坚持和剧的自觉——明代戏曲理论研究和批评》《清代戏曲理论的趋向、成就和影响》《昆曲的历史和理论》等文。此外,就新中国建立以来和新时期戏曲理论发展的诸多问题,安葵先生撰写了《戏曲研究五十年》《伴随忧患意识前进——戏曲“讨论”三十年》等文章对此进行经验和教训的总结。以上文章构成了《戏曲理论与美学》的第一辑“戏曲理论研究述略”。

在戏曲理论研究的道路上,许多前辈学人筚路蓝缕,做了大量开拓性工作。安葵认为,研究戏曲理论必须研究前辈理论家的成就和贡献,“接着做”“接着说”比“重新做”“重新说”更为重

要。因此,第二辑里收入了他对欧阳予倩、阿甲、张庚、郭汉城等诸位戏曲理论家和艺术家的研究文章,总结了前辈们对中国戏曲的理论贡献。

《戏曲理论与美学》第三辑“若干理论问题辨析”,收入了《20世纪中国戏剧的现代化与民族化》《中国现代戏曲理论的构成和新的建设》《如何对待西方戏剧理论》《论戏曲“关目”》《论戏曲程式》《论戏曲行当》等多篇参与学术讨论而写的文章。基于对戏曲艺术特点和价值的认识不同,无论是学者之间对近百年来戏曲发展历程的理解不同,或是彼此对戏曲艺术以及戏曲理论发展有不同的认知和见解,都是在所难免的。为此,学术争鸣可以在辩论中把对问题的思考引向更深入处,促进理论成果凝聚。安葵认为:“能与不同思想、不同观点的人辩论和学习都能有所收获。有朋友互相辩论才能促进自己的思考。”

安葵对戏曲理论的深耕不辍,还体现在近年来他着力对戏曲美学范畴的

研究上。他认为中国戏曲美学与西方戏剧美学的不同首先体现在美学范畴上,因此加强具有中国特色的戏曲理论建设,必须深入到戏曲美学层面。于是,《戏曲理论与美学》第四辑“戏曲美学范畴论”收入了他对“形神论”“虚实论”“内外论”“功法论”的研究心得。

安葵主张:“中国现代戏曲理论是在中国古典戏曲理论资源的基础上,吸收借鉴西方现代戏剧理论,并通过总结现代戏曲实践经验而创建。”这既是他对戏曲理论家张庚关于现代戏曲理论框架建设观点的承继,也是他结合自己半个多世纪以来在当代戏曲理论实践以及对戏曲创作进行理论总结过程中的思考和拓展,更是一直支撑他围绕中国现代戏曲理论建设深耕不辍的理念。当前,不少学者热衷以泛西方化的理论话语去解释中国戏曲理论问题,但观点论述不得要领。其问题的症结在于,其论述没有对古典戏曲理论资源进行充分的现代转换,对西方现代戏剧理论缺乏本土化的对