

戏曲如何“留得下，传得开，唱得响”

崔伟

近年来,我国戏曲艺术呈现出前所未有的繁荣、兴盛景象,打造出一大批优秀新作,培养出众多优秀新人。可以说,历经千百年发展,当下的中国戏曲艺术越来越以厚重的思想含量、浓郁的审美特色、鲜明的时代风格,焕发出无穷的活力,成为新时代中国特色社会主义文化的重要组成部分,并在传承发展中华优秀传统文化、服务群众文化生活方面发挥重要作用。

但同时,如何更好践行“接地气、传得开、留得下”的时代要求,发挥戏曲文化在社会的人民群众中的独特影响力;如何更好体现凸显中华审美的独特魅力和戏曲审美的独特优势;如何把当代戏曲文化从时代的惠民、为民的“输入式”,变成驻民的“存在式”,还有许多可为空间。

制作、推广要考虑基层的需求和演出条件

当前各地戏曲院团呈现极大的创造活力,新作品的数量、质量形成了多年未有的兴盛景象。为了展示成果,各种调演、汇演成为时下常态化的戏曲推广形式。

多种多样的调演、汇演是必要和有益的。但是,中国戏曲最重要的土壤不是大都市的舞台和舞台,而更应让花繁叶茂于基层、喜闻乐见于百姓,其生命力和影响力应是“自下而上”的。目前,不少剧目的题材价值、生活提炼、人物形象、审美价值、舞台制作等,都与基层群众的需求和欣赏条件存在较大距离。

我在基层调研时,询问起戏迷对新戏的评价,他们没看过的不在少数。看过的观众对一些戏也颇有微词,认为内容表现不深刻、不真实,感到艺术欣赏不满足、不亲近。在戏曲进乡村、进校园的文化惠民活动中,仍以传统戏为主,对近年

新作极少问津。

原因是显而易见的。参加调演、汇演的剧目,往往追逐大题材、大制作、大阵容,基本艺术标准瞄准的是“国家”水准,靠拢的是“专家”口味,这样的作品当然不符合基层的演出条件与欣赏口味。于是,才有了“获奖作品反而缺乏艺术生命力”的怪现状。不少新戏制作,要分参赛版、普及版(中等城市)、简化版(基层观众)的生产模式——令人惊讶的是,这种等级化制作还被作为经验推广。

如此现状,值得深思。

重视小戏,亲近戏迷,新戏才能获得生命力

戏曲文化所承载的民族精神、家国情怀、生活理想、善良品德,以其高台教化的社会责任感和潜移默化的艺术感染力深深植根民间。这就形成了中国戏曲自古至今的艺术生态:一是具有许多讲述日常伦理的生动小戏;二是观众不仅是欣赏者,还是表现者、创造者。

但是,在近年来的戏曲发展扶持工作中,对扶持大戏、大作倾力不懈,对最能接地气、载民意的小戏创作的关注严重缺失,对培养基层戏迷的重要作用更是视而不见。长此以往,很容易形成“上面轰轰烈烈,下面冷冷清清”的局面。

民间小戏充满活力,千百年来扎根民间、流传乡里,让百姓寓教于乐,天然和民心相印、息息相通。如歌颂清官大义无私的《包公赔情》,讽刺庸官庸庸庸的《三不愿意》,宣传邻里睦祥和的《王婆骂鸡》,批评自私贪婪的《张三借靴》,无不是演出时间不长的小戏。但广大观众乐此不疲,剧目在民间盛演不衰。可见,戏好何须大!其实,注重小戏的创作演出,是

中国戏曲特有的好传统和大优势。历史上流传着许多这样的民间佳话——邻里纠纷的,看场戏就化解了矛盾;生活困顿时,看场戏又振奋起精神。可以说,许多基层小戏尽管“以天为幕布,以地为舞台”,但却承担着“文艺轻骑兵”的文化使命与中华戏曲传承发展的责任。

然而,民间小戏的创作,更多是作为群众文化工作的内容,始终没有提升到戏曲传承发展的高度通盘规划,没有通过国家平台隆重推出形成示范、引领、促进作用。我从安徽、贵州、福建、甘肃等地乡村的调研中了解到,目前在基层还存在着不少有创作功力的小戏作者,但他们普遍感到自己的理想追求与当下的鼓励、展示机制渐行渐远,努力不当受关注,成果不受重视。小戏不应成为边缘,对小戏作者的关注扶持不应成为盲点。

对戏迷的关心和引导,同样是戏曲传承发展的大事。据统计,随着国家对戏曲文化的普及、社区文化建设的加强以及人口老龄化的加剧,全国各地戏迷组织近年大幅增长,有一定规模固定票房的组织近万,未来必将呈继续扩大之势。

自古以来,戏曲界都极为注重对观众的培养,戏曲家更是极为重视建立和他们的血肉联系。许多流派正是在戏迷的传唱下发扬光大,不少新戏更是因戏迷的传播而成为经典,包括梅兰芳在内的名家大师,都把听取戏迷意见、加强与他们的交往互动,看成自身艺术发展和检验创造水准的重要途径。

但是,这一优秀传统文化日益式微。戏曲家与观众的深入交流越来越少,更是很少到戏迷中去教唱新理念。自古名段无不是由艺术家创造、戏迷传播、社会传唱,这样才能留得下,传得开,唱得响。现在的许多唱段本身就缺乏传唱的便捷性,

基层观众又远离剧场,怎么能对新戏、新段耳熟能详呢?

当下新戏传播的成功案例也证明,哪个剧种戏迷传唱多,哪个剧种的推广就好。豫剧、越剧的成果最明显,以至于戏迷参赛都用新剧目新唱段,许多新戏的生命力和感染力也就充分显现出来。

因此,我们目前大力强调文艺要深入基层“送”文化、“种”文化,但应看到小戏、戏迷本身就是“长”在基层和戏曲土壤中的。关心他们,亲近他们,服务他们,才会使戏曲根扎沃土,枝劲花繁。

更新创作理念,充分呈现剧种风格,发挥表演魅力

中国戏曲的一大特色,就是地域文化成就的剧种多样性和中华审美铸就的表演精湛感。不同剧种呈现出不同品格,创造出多姿多彩的艺术元素和审美效果。但令人感到遗憾的是,尽管我们的许多新戏在内容和题旨上充满了时代感和创造新意,但却越来越淡化了剧种风格,弱化着表演看点。

其实,艺术的趋同源于许多新戏题材选择和处理的同化倾向。不少创作者不是深扎剧种所在地的生活沃土,也未潜心发现并寻找发生在身边的时代变化,而是在题材上盲目跟风逐热,甚至醉心编故事、编人物,不注重表现地域文化环境特有的情感关注与人文关怀,必然导致题材的风格被淡化、弱化。在传统戏曲中,同是书写刚正不阿的清官,京剧的包公威严肃穆,豫剧的唐成倔强机智,秦腔的海瑞大义凛然,其独特魅力恰恰在于:不同剧种极为注重在艺术表现上立足地域文化,凸显剧种特色,自然能够营造出千姿百态、神同形异的经典人

物。这些剧目与人物,往往成为剧种最具代表性的精华。

剧种特色的弱化,还在于当下戏曲创作理念和创作团队前所未有的同化。剧种固有的表现手段、长项、风格,抑或音乐、锣鼓、程式,甚至方言的使用,都在不熟悉剧种文化的大牌创作团队成为创作主体后荡然无存。难怪许多观众感叹新创剧艺术面貌严重雷同,越来越难找到以往中国戏曲剧种鲜活多样的不同魅力了。令人遗憾的是,人们已经普遍意识到外来物种会对原有生态环境产生巨大侵害,但对戏曲艺术的原生态被改变视而不见。

与剧种特色弱化相伴的,是戏曲新剧目中演员的表演创造力越来越呈现萎缩状态,缺乏亮点。一方面,作为舞台呈现主体的演员,面临创造力得不到尊重与发挥的尴尬;另一方面,除了外在因素,许多演员对自身艺术追求的目标较为模糊,主观能动性很弱,对于如何发挥自身表演条件思路不清,迷茫空洞,特别是缺乏用戏曲手段与剧种方式塑造人物的创造性和自觉性。这必然导致很多新戏故事文学性大于表演魅力,编导作用大于主演魅力。激发并调动演员表演创造自觉性、扭转演员群体创作力的孱弱,已成为当务之急。

消解了剧种特色和缺乏表演创造的戏曲中国戏,不能称为完整的中国戏曲;没有了剧种风格的与时俱进,鲜活体现的戏曲舞台,不能称为精彩的戏曲舞台。更重要的是,没有当代戏曲艺术家卓越贡献的戏曲,是有愧于我们伟大时代和戏曲前人伟大创造的。

(作者为中国戏剧家协会秘书长)

艺术与观察

让世界成为中国的舞台

李金生

岁月流金,时光溢彩,中国对外演出公司走过整整60年。作为国家演出公司,中演诞生于1957年,伴随共和国一起成长。在这个特殊的舞台上,人们可以倾听中国文化走出去的足音,观察中国改革开放的进程,感受社会生活和文化的变迁,领略文化自信、文化自强、文化自强的中国情怀。

60年来,中演一直是演艺领域中外文化交流的主渠道、主桥梁、主力军。中国优秀表演艺术家经由这座桥梁走向国际舞台。梅兰芳、李世济、戴爱莲、白淑湘、夏菊花、周小燕、阎惠芬、刘德海、刘诗昆、殷承宗、迪里拜尔、谭盾、莫华伦、阿格利奇、沐海、郎朗、李云迪……一代代艺术家在这里闪耀出夺目的光彩。世界级重要交响乐团、芭蕾舞团、歌剧院、话剧团、歌舞团、指挥大师、歌唱家、舞蹈家、戏剧家的访华演出,也多数都率先经由中演公司的渠道,更广泛地为国人所知:卡拉扬、小泽征尔、帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯、祖宾·梅塔、皮娜·鲍什、乌兰诺娃、阿隆索、梅纽因、阿什肯纳齐、阿格里奇、伊扎克·帕尔曼、穆特等一个个闪光的名字,一次次登上中演的舞台,屡创辉煌。

早期的中演公司,在新中国成立初期的国际环境中,承担开拓外交的特殊使命。当时正式建交的国家少,对外贸易的规模也不大,文化交流特别是舞台艺术交流发挥了重要作用。通过这条特殊战线,我国外交工作突破一些霸权国家的封锁,与世界很多国家开辟了交往通道。有些国家的领导人,在看国家出了,深夜到酒店拜访中演访问团的团长,进行秘密谈话,要求带话给中国最高领导人。这条通道,即使在“文革”期间,也基本没有中断。

上世纪70年代,中演得风气之先,大批引进国外优秀表演艺术团体和杰出表演艺术家,也组建艺术团体和艺术家走出去,对于我国艺术院校、院团和广大文艺工作者开阔眼界、解放思想,提高业务和管理水平,起到了助推作用。1973年小泽征尔率领德国柏林爱乐乐团访华,1985年帕瓦罗蒂率意大利热那亚歌剧院访华等等,都成为标志性事件。

据李德伦、吴祖强等音乐家回忆,这些事件对他们产生了极大影响,甚至改变了很多人的命运。当时的中央音乐学院学生姜建华,拉了一曲《二泉映月》,让小泽征尔感动得泪流满面。小泽征尔非常欣赏他的演出,还将他带到美国巡演,在国际上掀起第一股二胡风潮。

很长一段时间,中央乐团只能演奏中国作曲家的作品。小泽征尔访华后,中国文艺界的领导人认识到,外国音乐曲目并非洪水猛兽,从而打开了中国音乐界的空间和视野。小泽征尔1976年访华时,李德伦、吴祖强、韩志杰等请他吃饺子。后来这成为一个传统,每次他来华,都会与一带关系亲密的中国音乐家一起包饺子吃,被戏称为“饺子会”。“饺子会”往往会带来国际音乐界的最新信息和机会。

此后,中演突破原来的外交和官方文化交流渠道,探索开展海内外商业演出,逐渐进入人们的日常生活。新一代广大文艺工作者和知识分子,很多都受到过这些演出的熏陶和影响。紫禁城实景歌剧《图兰朵》首开大型演出的先例。1996年中国国际交响音乐年,以及1997年率先引进代理制全年经营代理中央芭蕾舞团的演出,吹响培养国内高雅艺术观众群体的集结号。几乎从那时起,国内高雅艺术市场被唤醒。

作为全国文化体制改革35家试点单位之一,2004年,中演公司与中国对外艺术展览中心转企改制,组建为中国对外文化集团公司。十多年来,集团建立起以演出、展览、文化旅游、演出院线为核心业务的布局。仅十八大以来,就承担重大国事演出活动50多次;每年在几十个国家和地区、200多个城市举办各类演出达4000场,总观众达1000万人次;演艺产品制作领域,从面向国际舞台的精品《武林时刻》《太极时空》《因为爱》,到世界经典音乐剧《妈妈咪呀!》(猫)的中文版等,都为中外观众所瞩目;目前,中演院线在国内拥有70余家成员,在此基础上成立的丝绸之路国际剧院联盟,经过一年的发展,已拥有33个国家和地区的85家成员单位。

中演60年,是通过表演艺术讲述中国故事的60年。中演的核心理念是“让世界成为中国的舞台,让世界成为中国的舞台”。讲好中国故事,增强中国文化的凝聚力、影响力,把一个真实、客观、美丽的中国介绍给世界,是中外文化交流事业在新时代的使命。在无限广阔的国际舞台上,中演这支国家队,将在中国传统文化现代化创新与国际化转换方面发挥独特作用,用有体温的文化艺术交流,实现与各国观众和不同文明间的文明互鉴、民心相通。

(作者为中国对外文化集团公司党委书记)

艺 坛

刊头书法:梁永琳

话剧《广陵散》:

千古绝响为抉择

王 瑞

悲剧戏核也因此得以升华,千古绝响之绝不仅在于嵇康的殉道精神,更在于他在精神层面用生命标定了人格价值和死亡意义。正如作家席勒所言,“生命不是人生最高的价值,这是‘悲剧’给我们最深的启示。”烟云水气、风流自赏的魏晋风度纵然令人神往,但更值得令人深思的是,我们如何审视自身、我们的价值信念何以确立——这个关于“选择”的命题穿越千年,正是该剧的现实意义所在。

因此,《广陵散》并没有变成嵇康的“独角戏”,而是通过士人群像的描摹展现一个关于抉择的故事。剧中人物无不面临着身不由己与不可抗拒的冲突——嵇康不肯向权贵低头,慷慨赴死;阮籍与阮咸倾情诗酒,不肯为官;王戎、山涛迫于压力投靠司马氏;向秀在嵇康被杀后,不得不应征到洛阳;刘伶隐居避世……将人性的善与恶、勇敢和脆弱全部摊开给观众看,让观众通过舞台反观自身,找寻属于自己的“角色”与抉择。

《广陵散》用简约的场景设置、多维的灯光设计营造了诗意灵动的气氛,打造出既贴近魏晋气韵又符合现代审美的戏剧空间,以及兼具古典韵味与现代感的审美意境。最大看点在于全部采用戏曲演员。演出不乏武斗的身段表演、婉转的戏曲唱腔,更添一份古典意味。

从剧本到表演再到舞台设置,中国戏曲已经有了相当成熟的美学原则,且已被观众接受,形成观演共识。戏曲在话剧中的融合绝不应仅存于皮毛,停留于简单运用几个程式技巧,而是要根据戏剧规律和语境进行二度创作。《广陵散》中,司马昭杀小皇帝曹髦时的武斗桥段,嵇康与妻子依依惜别所吟唱“死生契阔,与子偕老”的唱段等,皆运用和渗透着戏曲的技巧和韵味。

当话剧在中国已经走过110年,我们欣喜地看到创作者仍不断探索着“什么是有中国特色的话剧”这一命题。如该剧艺术总监徐瑛所说,“中国戏剧要想形成自己的表演体系,只能从传统戏曲里面生长出来,才有独一无二的价值。”

我想,这应该是一个对话的过程。一方面要向前看,在坚持创作规律的基础上创新求变,另一方面则要回头看,与传统对话,与原作品对话,让作品在新的时代语境下生发出新的意义,方能让千古绝响不绝于耳。



1月5日至7日,俄罗斯艾夫曼芭蕾舞团在北京天桥剧场演出《卡拉马佐夫兄弟》,这也是这台久负盛名的芭蕾舞剧首次亮相中国。

艾夫曼芭蕾舞团以“心理芭蕾”闻名,是全世界唯一的心理芭蕾学派。舞剧改编自陀思妥耶夫斯基的同名经典小说,配乐采用瓦格纳、穆索尔斯基、拉赫玛尼诺夫三位大师的作品,实现了音乐、舞蹈与文学的创造性融合。

“减法”的精彩 ——观面具默剧《梦幻剧团》

周飞亚

最重要的三个维度,面具默剧却主动放弃了其中之一。正是这种主动做“减法”,使3个演员通过快速换装演绎29个角色成为可能。人物的角色身份,以各种面具、服装和道具来体现,帅气的乐团指挥、娇小的芭蕾演员、满头白发的小提琴手、衣饰华丽的女高音歌唱家……每个角色都具有很高的辨识度,令人联想到木偶戏,又想到京剧、京剧的脸谱化,不就像是给角色戴上了标明身份的面具吗?

“减”掉表情和台词之后,人物的情绪仅仅通过肢体动作来传达,这就要求动作变得更鲜明、更夸张、更传神——就好像盲人的听觉必须比常人更灵敏,这也是一种表演上的补偿效应。剧中人物的肢体不体现出这种精致,准确地抓住了角色最突出的特征。剧中有一幕,拿着三角铁的乐手在后台寻找上场的通道,绕来绕去都找不着出口,还不小陷入梯子中,当他向路过的一位钢琴家求救,钢琴家瞥了一眼他手中的三角铁,不屑地一昂头,扭身走开了。看到这里,观众不禁会心一笑:了解交响乐的人都知道,在演奏中,钢琴家是万众瞩目的焦点,而打击乐手则是最没

存在感的一个夸张的昂头扭身,突出了钢琴家的高傲,传神地表现出这种地位之别。再深想一层,打击乐手的位置就在舞台最深处,最靠近幕后的地方,这位三角铁乐手绕来绕去“走不出后台”的情节,看似一种夸张的笨拙,其实不正是他自身境况的隐喻吗?更妙的是,夸张的动作天然就带着喜剧色彩,与剧本的情感基调可谓相当合拍。

弗洛兹默剧团于1994年成立,其作品向来以幽默风趣著称。《梦幻剧团》创作于2004年,此前在中国广受欢迎的《天堂大酒店》也是他们的作品。在过去的20年中,剧团的演出遍布全球30多个国家,给很多剧团带来启发,甚至推动一批类似剧团的诞生,可谓影响深远。

《梦幻剧团》演出后,有网友评论说,这部剧的缺憾是没有完整的故事,情节有点零碎。我倒觉得这无损于它的魅力。所谓“完整的故事”,并非文学和艺术的必要元素。戏剧表现形式多种多样,人们往往倾向于做加法,将新增的东西视为创新,其实也不妨做做减法,别把每种“缺乏”都当作“缺憾”,或许能看到不一样的美。

