

传统京剧的韵味与新京剧的意味张力

On Artistic Charm of the Old Peking Opera and Expressive Tension of the New

——台湾国光剧团“新京剧”评议 撰文/邹元江

台湾京剧自新世纪 2002 年王安祈教授应邀出任国光剧团艺术总监始,已“开辟出一番新境界”。^①以 2004 年 3 月国光剧团上演由王安祈编创的颠覆传统的京剧小剧场剧目《王有道休妻》为标志,短短六七年间王安祈和她的国光团队已新创上演了五出能体现台湾“新京剧”精神的剧目。^②“新世纪,新京剧”这是台湾国光剧团对这五出新编京剧的自我定位,也代表了台湾戏曲学界当下的一种共识。而对“新京剧”这个概念的明晰划界实际上是要在一系列参照系中才成为可能。王安祈在执掌“国光剧团”之前自 1985 年开始创作戏曲剧本,先后与“雅音小集”、“陆光国剧团”、“盛兰剧团”和“当代传奇剧场”交叉合作,^③这些戏曲团队对“传统国剧的现代化”所采取的或“追求传统与现代之间的平衡”,或欲“由京剧脱壳而蜕变为另一新剧种”^④等不同的创作理念和多途的艺术实践,无不给亲历其中的王安祈日后“新京剧”审美边界的划定以重要启迪。大陆学界也曾为“新编现代戏”^⑤的内涵加以界定,试图做出“现代戏曲”、“第四种戏曲美”^⑥等不同于古典戏曲内涵的划界。这种划界是在千年戏曲史的历史维度上试图将“现代戏曲”或“第四种戏曲美”与

古典时期的元杂剧和南戏、明清传奇及近现代的京剧加以区分。显然,台湾京剧的生态和“新京剧”主创者的理念不仅决定了国光“新京剧”与大陆的“新编现代戏”在内涵上有重要的差异,也标示了与台湾自 20 世纪 70 年代后期开始的“戏曲现代化”探索的多重路径既有承续性又有所偏离。

—

大陆的新编现代戏台湾戏曲界所熟知的“样板(戏)味儿”^⑧的八个“样板戏”只是百年戏曲现代化探索的一种样式。从梅兰芳清末民初的“时装新戏”尝试,^⑨20 世纪二三十年代以周信芳为代表的“海派京剧”的形成,^⑩到 1949 年之后的“戏改”运动(十七年时期)的蜕变、“文化大革命”时期的“样板戏”被定于一尊,再到 1978 年改革开放新时期以来的《徐九经升官记》《曹操与杨修》《徽州女人》《董生与李氏》《宰相刘罗锅》《邵江海》等剧目的拓展,大陆的新编现代戏实际上呈现出极为复杂的探索样态,直到目前也很难说已确立了某种经典的现代戏模式。^⑪王安祈是熟悉大陆现代戏的探索历程的,她不仅早在海峡两岸开放

作者简介:邹元江,哲学博士,武汉大学哲学学院教授、博士生导师。

①王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,陈兆虎《序·恂恂如也》,台北 INK 印刻出版有限公司 2008 年版。

②即于 2004 年 3 月首演的由王安祈编剧,传统剧目《御碑亭》颠覆实验版京剧小剧场剧目《王有道休妻》;于 2005 年 3 月首演的由王安祈、赵雪君编剧,表现唐代寂寞后宫的女性情谊的《三个人儿两盏灯》;于 2006 年 5 月首演的由王安祈、赵雪君编剧,根据张爱玲的同名小说改编的《金锁记》;于 2006 年 12 月首演的由王安祈编剧,表现昭君、文姬跨时空心灵私语的小剧场剧目《青冢前的对话》;于 2010 年 3 月首演的由王安祈编剧的京剧歌唱剧《孟小冬》。

③王安祈的每一个剧本创作都是针对各合作单位的演员业务状况而扬长避短、量身打造的,如她与“陆光国剧团”的合作就仿佛完全是与发小般的演员的合作,“小陆光”第一次登台演出时,尚读小学的她“就开始观赏,几乎没有错过任何一场演出,台下的我和台上几乎同年龄的朱陆豪、胡陆蕙等,是同时成长的。因此我对‘陆光’的演员特质、剧团风格非常了解。”参见王安祈《为京剧表演体系发声》,台北“国家出版社”2006 年版,第 431-438 页。

④王安祈《为京剧表演体系发声》,第 426 页。

⑤本文所说的“新编现代戏”包括大陆戏曲“三并举”中的新编古装戏和现代戏,而不包括传统戏。

⑥吕效平《论“现代戏曲”》,《戏剧艺术》2004 年第 1 期;《再论“现代戏曲”》,《戏剧艺术》2005 年第 1 期。

⑦陆炜《论第四种戏曲美》,载董健、荣广润主编《中国戏剧从传统到现代》,中华书局 2006 年版,第 26 页。

⑧王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,第 49 页。

⑨参见邹元江《对梅兰芳民国初年排演“时装新戏”的历史反思》,载袁国兴主编《清末民初新潮演剧研究》,广东人民出版社 2011 年版,第 463-479 页;《民国初年梅兰芳投身新潮演剧的历史语境及其问题》,《戏剧艺术》2010 年第 3 期。

⑩参见邹元江《京剧艺术的歧路——对“麒派”艺术的反思》,载董健、荣广润主编《中国戏剧从传统到现代》,第 56 页;《从周信芳与应云卫的合作看“海派京剧”的本质》,《戏剧艺术》2007 年第 4 期。

⑪某些被冠名所谓“十大精品剧目”的现代戏曲,如《贞观盛事》,其实是从根本上背离戏曲艺术的审美精神的,参见邹元江《别了!〈贞观盛事〉》,载《戏剧之家》2004 年第 3 期。

前二十年即通过收音机每日暗自收听大陆的戏曲节目,1981年开始她还私下里观赏了大量大陆的戏曲录影带,^①两岸交流以来的演出她更是不愿轻易错过观赏的机会,而且她在2002年出版的《当代戏曲》一书的重心就是探讨大陆自1949年以来的“戏曲改革”由“演员中心”到“编导中心”的效应及其对当代戏曲质性转变的推动力量。^②

而在此之前,台湾的京剧“创新改革”或曰“戏曲现代化”一般认为是始于迟至1979年(民国68年)由郭小庄创办的“雅音小集”。^③王安祈在她的《传统戏曲的现代表现》一书中曾对“雅音”有过深入分析,^④在《当代戏曲》一书中她将“雅音小集”所带动的“传统创新”思辨风潮对台湾戏曲界延续了近二十年的开创性影响归纳为以下几点:

(一)对戏曲制作方式的影响:1、首先将传统戏曲带入现代剧场。2、首先引进戏曲导演观念。3、首先聘请专业剧场工作者设计戏曲舞台美术、扩大戏曲创作群。4、首开国乐团(民乐)与戏曲文武场合作之先例。

(二)对戏曲文化的影响:1、京剧身份性格转换:“使京剧由‘前时代大众娱乐在现今的残存’”转型为‘当代新兴精致艺术’”,此一性格的转型使京剧观众由“传统戏迷”扩大至“艺文界人士、青年知识分子”。2、戏曲审美观改变:京剧与当代各类艺术之间变得关系密切,当代的戏剧(包括电视、电影、舞台剧等)开始逐步渗入京剧,京剧的“纯度”开始减弱,传统的表演技艺已不是剧评的标准,观众对戏的要求已明确地由“曲”而放大到“戏”的全部。3、戏曲评论范围扩大,传统与现代的结合引发艺文界广泛关注,使戏曲的评论人由传统戏迷扩大至西方戏剧、现代剧场学者及艺文界人士,引发宏观论述。

①参见王安祈《两岸交流前的“偷渡”与“伏流”——以京剧演唱为例》,载王安祈《为京剧表演体系发声》,第351~412页。

②参见王安祈《当代戏曲》,台北三民书局2002年版,第7页。“自幼几乎以京剧剧场为家”的王安祈对京剧的酷爱、对戏曲创作和研究的热情并不是一种职业习惯和为稻粱谋,而是根源于在台湾都很显另类的童年戏曲记忆,她“从小喜欢的就只是京剧,就只是戏曲”,而她寂寞的戏曲人生是“由母亲赐予并开启”的,她在四岁时就被父母抱着看京剧,所以,她将《绛唇珠袖两寂寞》一书“献给二00七年八月去世的母亲”,希望这位开启了她的戏曲世界光明的母亲能在那个世界“有戏为伴,不觉寂寞。”见王安祈《为京剧表演体系发声》,第413页;《绛唇珠袖两寂寞》,第16、18页。

③对“雅音小集”曾永义先生曾评价说:“京剧在台湾有很长的日子被尊为国剧。由三军部队和复兴剧团维系传统。1979年郭小庄小姐成立‘雅音小集’,以‘传统中的新生’为努力从事的原则,为国剧另辟许多蹊径。”见王安祈《为京剧表演体系发声》“曾序”,第5页。

④王安祈《传统戏曲的现代表现》,台北里仁书局1996年版,第94~99页。

⑤王安祈《当代戏曲》,第73~74页。对于“使京剧由‘前时代大众娱乐在现今的残存’转型为‘当代新兴精致艺术’”这一句话王安祈后来的表述多有差异:“前时代通俗文化在现今的残存”转化成为“现代新兴精致文化艺术”。另一个表述为:“前时代残存在现今社会

(三)对剧坛生态的影响:1、化被动为主动深入校园强力宣传,不仅确立了往后各剧团的宣传方式,更预示了“传媒、行销”时代的来临。2、不仅直接影响同时期军中剧队的演出风格,对于其他剧种(如歌仔戏)进入现代剧场时的制作方向亦有相当大的带动作用。^⑤

“雅音小集”的开创性影响有几点值得注意:其一是导演观念的确立台湾其实和大陆是在同一时期。^⑥虽然大陆早在20世纪40年代的延安时期就有人开始依照斯坦尼体系尝试戏曲导演制,建国初期第一次全国戏曲会演时有一些戏的编排也引入了导演制,“八个样板戏”早期的排演主要也是由导演所主持的(如阿甲之于《红灯记》),但直到1978年新时期初期“导演制”在大陆戏曲界却并不被绝大多数艺术家所接受,以至于当时的著名戏曲理论家刘厚生先生还专门著文倡导“导演制”,这是很令人深思的。^⑦其二是京剧身份性格的转换使京剧观众由“传统戏迷”扩大至“艺文界人士、青年知识分子”。这是一个颇耐人寻味的问题,也是特别值得大陆戏曲演艺界和戏曲学界关注的。大陆的百年戏曲现代化的过程虽然也有过短时期的“辉煌”,如对“麒派”京剧的追慕和以异化的方式表现出来的对八个“样板戏”的全民学唱,但大陆的戏曲现代化的路径总体上来看是越走越窄,最突出的就是戏曲现代戏的观众既失去了“传统戏迷”,也没有扩大至“艺文界人士、青年知识分子”,这不能不让我们作深刻的反思。^⑧其三是戏曲审美观念的改变所导致的困惑。这个困惑在大陆的经典表述就是“话剧+唱”。“唱”的音乐性、节奏性和程式性特质构成传统戏曲的灵魂,台湾的任何一种戏曲现代改革都最终没有偏离这个戏曲艺术的根本。但这个“唱”在台湾戏曲界仍然是像大陆一样被最典型的西方戏剧样

的古董”转型为“当代新兴精致艺术”。见王安祈《为京剧表演体系发声》,第422、414页。

⑥台湾戏曲导演制的真正确立应当在1998年(民国87年)后,这主要体现在受到湖北省京剧、汉剧团风格影响下的“复兴剧团”的“新戏”中。1998年“复兴剧团”推出了京剧版的《美女涅槃记》,这原本是由湖北省京剧院的习志淦编剧、余笑予导演的一出汉剧,1993年曾到台湾演出过。王安祈认为:“在‘雅音’和‘当代’时期已具体提出却还没有突出成绩的‘导演’一角,到了‘复兴’新戏中则发挥了鲜明的作用。”见王安祈《为京剧表演体系发声》,第155页。

⑦参见邹元江《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》,《戏剧》2005年第1期。

⑧大陆是在2008年初才由教育部决定将京剧纳入九年义务教育阶段的音乐课程中,这即所谓“京剧进校园”活动,首先在十省、市、自治区中小学试点,选择近现代的15首京剧唱段分年级学唱,这15首京剧教学曲目是:一年级《报灯名》;二年级《穷人的孩子早当家》;三年级《都有一颗红亮的心》《甘洒热血写春秋》;四年级《接过红旗肩上扛》《万紫千红分外娇》;五年级《要学那泰山顶上一青松》《猛听得》;六年级《包龙图打坐在开封府》《你待同志亲如一家》;七年级《儿行千里母担忧》《猛志在胸催解缆》;八年级《趁夜晚》《这一封书信来得巧》;九年级《智斗》。这其中绝大多数是选自八个“样板戏”中的《红灯记》《智取威虎山》和《沙家浜》等剧目。

式——话剧——及其话剧的思维方式所主宰。台湾似乎比大陆走得更远,包括与话剧一脉相承的电影、电视等各种艺术手段都拿来改造原本注重唱、念、做、打的传统戏曲,由此所导致的结果必然是“京剧的‘纯度’开始减弱,传统的表演技艺已不是剧评的标准,观众对戏的要求已明确地由‘曲’而放大到‘戏’的全部。”^①

王安祈最初创作戏曲剧本就是从1985年与“雅音小集”的合作开始的,这种合作一直持续到1991年,期间共为“雅音小集”创作了《刘兰芝与焦仲卿》(1985年)、《再生缘》(1986年)、《孔雀胆》(1988年)、《红绫恨》(1989年)、《问天》(1990年)、《潇湘秋夜雨》(1991年)等六出戏。显然,以王安祈为灵魂的国光“新京剧”与“雅音小集”的“戏曲现代化”探索的路径既有承续性又有所偏离。所谓“承续”即国光“新京剧”对“雅音小集”所开创的新的戏曲审美观念的吸纳和运用。王安祈在编创“新京剧”时显然对这些新的戏曲审美观念已非常稔熟,这基于她最初的编剧经验的累积。她很坦白地表达了这一点:

很幸运的,我一开始编剧本就是和走现代化路线的郭小庄、吴兴国合作,在一九八零年代编的十几部剧作里,他们引导我尝试了冲突、悬念、逆转、反差、倒述、插述、分割空间、旋转舞台,使我对于叙事技法和整体节奏有了较熟练的掌握。^②

“冲突、悬念、逆转”等这都是自亚里士多德到黑格尔戏剧美学的主要戏剧原则,“分割空间、旋转舞台”等这既是现当代西方话剧舞台常用的表现方式,也是现当代能显现电影观念的技术手法,王安祈将这一些西方的戏剧观念和电影手法非常娴熟地运用在“新京剧”中,甚至在她和赵雪君合编的《金锁记》中“蒙太奇贯串全局”,因为在她看来“蒙太奇是空间转换、区块切割,也是呈现主题的策略。”^③很显然,在“雅音小集”的探索时期,如果说电影电视的手法还只是作为对现代戏曲的一种丰富、补充的手段“开始逐步渗入京剧”中,那么,到了王安祈的“新京剧”时期,这种电影电视手法就已经成为“贯串全局”、“呈现主题”的重要戏曲观念。毫无疑问,这已不是简单的“承续”前人所能解释的了。

二

不是简单的“承续”前人所能解释的倾向也就意味着是对前人某种观念的偏离。这里所说的“偏离”也就是指王安祈麾下“新京剧”的“新”的内涵之所在。与“雅音小集”相比,“新京剧”起码在以下几个方面是有新意的,其一是突破人物性格善恶两分模式,主题思想具有颠覆性。这在《王有道休妻》和《青塚前的对话》中表现得尤为突出。“雅音小集”的剧目人物性格“大抵仍维持忠奸善恶之分,主题思想也没有刻意的颠覆性。大抵

说来,外部形式(包括剧场技术和剧本的结构场次等外在形式)尽量寻求新的表现形式,骨子里还是希望呈现传统。”这里所希望呈现的“传统”就是外部形式尽管有些新的手法,但仍不脱离传统的唱念做打程式。其二是挖掘人性幽暗面或暧昧面,揭示善恶之间模糊地带的人性张力。这在王安祈和赵雪君合编的《三个人儿两盏灯》和《金锁记》中得到全面的展示。“雅音小集”像《再生缘》《潇湘秋夜雨》这类以“女性情爱”及“两性关系”为主题的剧目,王安祈说其实她当时“并没有想要探讨女性内在幽微的、挣扎的情欲,只是想通过丰富精彩的唱念表演树立聪慧坚强的理想女性形象。”^④“丰富精彩的唱念”这仍是从传统的外部形式出发赋予剧目以新意。

以上所说的“新京剧”的“新”显然着力点都是针对“雅音小集”只关注外部形式的一种偏离,但这些偏离是不是就是“新京剧”之“新”的全部含义呢?王安祈曾在20世纪80年代中后期与“雅音小集”合作创作剧本时,面对来自传统戏曲、现代戏剧及西方戏剧两方面学者的强烈批评冲击做过深刻的反省,特别尖锐地提出了现代新编京剧要“新”到什么程度的疑问:“如果只是剧本外部形式有新意,足不足以承担现代化的标志使命?京剧要新到什么程度?”^⑤这个疑问也正是我们在面对“新世纪、新京剧”这个命题时需要加以辨析的:台湾国光剧团的“新京剧”究竟“新”在何处?“新京剧”与大陆百年的新编现代戏历程究竟差异何在?对于这些问题王安祈的表述可以披露其中的端倪。她在讲到张爱玲小说的望尘莫及的现代性时说:

起自于清代的京剧,在当前台湾,如何转换传统忠孝节义伦理价值,如何以古典优美的表演阐释出属于现代的情思,是我多年来朝现代化努力的方向。戏曲现代化绝非无端挪用西方理论,古典记忆与现代感受之间的关系,才是反复探索的主体。台湾京剧曾高度强调教化意义,大陆在样板戏之后仍以崇高命题、宏大论述为创作主流,此时此地,张爱玲笔下的市井欲望人性脆弱(甚至腐败颓废),或许更为贴心。^⑥

关注“如何以古典优美的表演阐释出属于现代的情思”,即反复探索“古典记忆与现代感受之间的关系”成为王安祈“新京剧”的“现代化努力的方向”。也即是说,以王安祈为首的台湾“新京剧”的主要诉求就是传统京剧的现代化,而现代化的核心问题就是“如何以古典优美的表演阐释出属于现代的情思”。“古典优美的表演”依凭于“古典记忆”,“现代的情思”的获得则莫基于“现代感受”。那么,何为“古典记忆”,何又为“现代感受”呢?“古典记忆”本应包含被记忆的古典艺术样式的全部内涵和外在表象,但在王安祈这里显然对京剧的“古典记忆”并不包括她所要扬弃的传统剧目的“忠孝节义”内涵和“教化意义”,而仅仅是被从“古典记忆”中抽离出来的“古典优美的表演”形式。

①大陆近些年也出现了一些表现手法包罗万象、令人眼花缭乱的现代戏曲剧目,有的还获了各类大奖,如荆州花鼓戏《十二月等郎》。参见邹元江《创作与批评的张力》,载《现代戏曲导演艺术暨〈十二月等郎〉>艺术成就论文集》,长江文艺出版社2009年版,第313~314页。

②王安祈《绛唇珠袖两寂寞》“自序”,第17页。

③王安祈《华丽与苍凉的剧场设计》,载《绛唇珠袖两寂寞》,第39、41页。

④王安祈《为京剧表演体系发声》,第422、423页。

⑤王安祈《为京剧表演体系发声》,第423页。

⑥王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,第37~38页。

“现代感受”也本应包含被感受的现代艺术对象的全部内涵和外在表象,但在王安祈这里显然对京剧的“现代感受”也并不包括她所要偏离的无端挪用的“西方理论”和“崇高命题、宏大论述”,而仅仅是被从“现代感受”中剥离出来的“更为贴心”的“现代的情思”。之所以是如此,这其中王安祈最初是受到了俞大纲剧作的极大影响。^①

显然,王安祈对“新京剧”的核心内涵,即对“古典记忆”和“现代感受”的理解及对这二者关系的探寻具有重要的学术价值和实践意义。事实上无论是大陆还是台湾,长期以来对京剧,或曰对传统戏曲的“古典记忆”都是或清晰或模糊的包含着古典戏曲的完整内涵的,我们在对古典戏曲的审美韵味观赏回味时,虽然并没有着意认同接受古典戏曲中的“忠孝节义”内涵和“教化意义”,但也正是这种非自觉地认同接受,更准确的说是淡化忽略古典戏曲的思想内涵,却导致在审美的愉悦中对这些“忠孝节义”思想内涵的麻木不仁,而忽略了这些封建思想所具有的“教化意义”潜移默化的麻痹作用。大陆戏曲在1949年后的“戏改”运动中曾专门将传统戏曲中的诲淫诲盗、忠孝节义、封建迷信等内涵加以剔除、改造,甚至出现过矫枉过正,弄得一时间无戏可演的尴尬状态。^②但即便如此,传统戏曲中的“忠孝节义”内涵并没有从根本上被剔除,尤其突出的是保留在一些唱念做打俱佳的传统折子戏中。这种现象在1978年改革开放新时期以来对传统的复归大势下显得更加突出。与传统戏曲“忠孝节义”、“高台教化”观念在舞台上持续表现相关联的是大陆新编现代戏的“崇高命题、宏大论述”观念的盛行。虽然大陆的现代戏也并不是每一出都宏大叙事,以“崇高命题”,但大陆长期由承继传统的“高台教化”文艺观而来的文艺为政治服务的观念一直左右着剧作家创作的思路。新时期以来虽然不再直接提文艺为政治服务的口号,但强调“主旋律”和将“精品工程”的经念歪,又导致一批“崇高命题”、宏大叙事剧目的产生,如《廉吏于成龙》《贞观盛事》《虎将军》《大别山人》等。这些剧目给人们带来的“古典记忆”和“现代感受”都是不到位的,尤其是剧作者滞后的、意识形态化的“现代感受”与观众的“现代感受”是极其错位的。^③

王安祈对作为“古典优美的表演”的“古典记忆”一方面源自于她对自小以来观剧感受的总结,另一方面也来自于她与老一辈艺术家的“新旧观念的冲突”,这其中最让她沉思不已的就是“陆光国剧队”周正荣先生对京剧传统的理解。由于王安祈自幼就“几乎以京剧剧场为家”,甚至与“小陆光”几乎和自己同龄的演员一起成长,所以,她对传统戏曲美学特征的体会并不是先从书本上读来的,而是泡在剧场中熏来的,然后才写入自己的学术论著中,因而她很能体味“古典优美的表演”的特性:

传统戏曲一般而言多擅长营造“情感高潮”而不注重“情节高潮”,很多传统老戏整出戏都只是“一段情感的抒发,一段心情的回荡,一个特写的放大”,重要唱腔未必安置在“危难、冲

突、矛盾、抉择”的转折关键点上,事过境迁后的回忆追述常是抒情重心;“情绪的抒发、表演的重点”往往和“情节事件的紧张点”并不紧密扣合,情感起伏线(抒情)和情节线(叙事)未必密合无间,“游离”的特质使我们常无法以“紧凑与否”来论述其结构。

王安祈虽然能够体认传统戏曲的抒情美学特质,但“却未必能够全然认同”,因为自小她在与年长她几十岁的父母叔伯辈一起看戏时她就始终有一个疑问:“何以我的同辈都不喜欢这项艺术?……这么重要的抒情唱段为什么摆在情节无足轻重的所在?矛盾冲突的关键何以反而只用‘过场’轻松带过?”所以,她在看戏时“经常泛起改剧本的欲望”,也希望能看到改变这种只重“情感高潮”而不重“情节高潮”的“新戏”,由此她也为自己确立了“情节冲突关键应是抒情表演重点”的“戏曲现代化”的编剧信条。^④即是说,即便舞台上仍然可以是纯粹传统的“一桌二椅”,但这个戏曲的现代舞台“不仅只以‘展现演员个人演唱功力’为追求目标,讲求的是情节的浓度与冲突、结构的精炼与严谨,以及整体剧场全面的观念”。显然,这种“创作手法的现代化”必然导致与坚守传统经典的老一辈艺术家的“新旧观念的冲突”。冲突的第一出戏就是王安祈为“陆光京剧队”编剧的《新陆文龙》。王安祈“为了情节的逻辑和高潮的营造,改掉了《断臂》原来余叔岩大师的唱段”,由此引起周正荣先生的“强烈不满”。这其实就是现代戏剧“情节高潮:冲突、矛盾”与传统戏曲“情感高潮:演唱艺术典范遵循”的矛盾。这涉及到对传统京剧的美学特质的重新认识问题。关于这个问题周正荣先生在晚年对王安祈所说的一番话非常耐人寻味:

我们这些传统老戏的剧本并不很“严实”,有的地方松散、有的地方拖沓、也有很重复的,不过我要说的倒不是“松散、拖沓、重复”造成的“不严实”(结构不紧凑),我所谓的“不严实”主要指的是剧中的感情,戏里的情绪很“宽广”,不一定完全扣紧住剧情,经常是以主要剧情为核心而松松宽宽的向四周蔓延,有些情绪是“溢”出于剧情主轴之外的,这些地方看起来好像是“多余的枝蔓”,其实却可以触发更多更宽的人生感悟。譬如我唱《鼎盛春秋》的《文昭关》时,我心里脑海里想着的未必是“伍子胥一个人”,《捉放宿店》也是一样,我不见得具体深想过陈宫当下的心情,《击鼓骂曹》我也是从称衡出发,唱着唱着我的情绪就衍衍到所有“平生志气运未通”的人身上,要唱出“有志难伸、激切愤慨”的共同体验。《问樵闹府打棍出箱》则是有一股荒凉的感觉。这些戏总结了我一生的心事,每当遭遇困惑郁结时,我就向其中寻求宣洩,而我唱给观众听的时候,也希望能对观众心情的抒解有一些帮助,惊怕、悔愧、危难、受困是每个人一生中不可能逃脱的必然劫数,希望我的唱有抚慰、宣洩的作用,至于是不是只限于伍子胥、陈宫、称衡,我并不那么在意,因为剧本本身也就不着重在描写他们所遭遇的具体事迹,往往只是藉大段唱让他抒发情感而已。很多老戏其实都是这样的,《卖马》就是啊,谭鑫培为什么能受到“满城争唱叫天儿”的欢迎,因

①王安祈《为京剧表演体系发声》,第418~419页;《当代戏曲》,第213页。

②参见邹元江《从阿甲对梅兰芳的批评看建国之初“戏改”运动的

问题》,《戏曲艺术》2008年第2期。

③参见邹元江《戏剧“怎是”讲演录》,湖南教育出版社2007年版。

④王安祈《为京剧表演体系发声》,第415~417页。

为他一句“店主东牵过了黄驃马”唱出了所有不得意的人的共同心声,至于剧本在做什么并没那么多讲究。不过新编戏就不可能这样处理了,新编戏通常都严严实实,逻辑脉络一丁点儿都不能错,演的是实实在在的剧中人,不再是以一个特定的人象喻整个人生情境。新编戏看起来条理分明,可是我有时候就是不喜欢戏被框设住,我唱戏的享受就在唱出一股人生况味。^①

所谓“不严实”也就是戏曲艺术并不把讲一个完整(“严严实实”、“条理分明”)的故事作为出发点,而是注重如何复杂化地呈现(表演)已真相大白的事梗概。这就是中国戏曲与西方话剧很为不同的地方。西方话剧关注的是表现什么,“表现什么”这就是“真”的问题;中国戏曲却关注如何表现以及表现得如何,而“如何表现”或者说“表现得如何”就是“美”的问题。^②虽然中国戏曲表现的意义并不仅限于周正荣先生所说的起到情感“抚慰、宣泄的作用”,但他不喜欢被“严严实实”、“条理分明”的“新编戏”所“框设住”,尤其他将“唱戏的享受”理解为“就在唱出一股人生况味”却是深得中国戏曲艺术审美精神的神髓的。这个“神髓”就是与“人生况味”相关联的“韵味(儿)”。而在这一点上王安祈其实是最能充分理解周正荣先生对传统的坚守的,在她看来,“在这样的戏曲美学观里,‘演唱艺术’是最重要的关键,而周正荣秉持的就是这项原则,不追求情节的严密紧凑,而一意从唱腔的情味里呈现高潮——不是唱腔的旋律,而是行腔、转调、咬字、收音、用气、口劲等等‘唱法’中所流露的‘韵味’,他心目中的高潮和张力尽在于此,这也才是‘戏的格调’。”^③这一段话最切中肯綮的就是王安祈将传统戏曲艺术审美的神髓只拎出个“韵味”一词,这实在是深得周正荣先生“回甘味醇”^④的心声,也最能涵摄传统戏曲“戏的格调”。

传统京剧是在近千年的戏曲传统的基础上逐步发展为具有集大成意义的国剧的。传统京剧的审美特征,或者说中国戏曲的审美特性正在于其悦耳悦目的韵味。“韵”者“和”也、“情趣”也、“风雅”也、“美”也,与音乐、与旋律、与风度、与神情、与标致等无不相关。^⑤戏曲艺术的审美神髓首先体现为的“曲韵悠扬”的“韵味”。“曲韵悠扬”的“曲韵”既是器乐演奏出的,更是演员演唱出的。戏曲艺术的审美“韵味”首先在“韵”(声腔、旋律)的展示,只有真正的美“韵”才能充分显现出美“韵”之“味”。“味”者“滋味”也、“品尝”也、“意义”也、“旨趣”也、“体会”也、“光泽”也,与感觉、与辨别、与乐曲无不涵摄。^⑥而真正“韵”之生

成即内在地包含着“意”味的澄明,“韵味”者即“含蓄的意味”也。^⑦“含蓄的意味”既包含有差异的“梅派和程派唱腔韵味”,^⑧也包含周正荣“唱戏的享受”的“沉郁的人生况味”。王安祈深谙京剧的这个最本质的审美精神,她或称之为“气韵”,或称之为“意韵”,她明晰地告诉我们:

戏的气韵……戏的一切价值由此而定……表演本身所体现的意韵,就是戏的自体,形式即内容。^⑨

值得注意的是,王安祈却并不想固守传统京剧的这个审美“韵味”,而是要将原本在“韵味”中就内在包含的“意味”之意与“韵味”加以支离,即在“新京剧”中仍然不放弃对传统京剧“韵味”的追求,但更加凸显的是“新京剧”现代的思想“意味”。与“雅音小集”不同的是,王安祈并不想“追求传统与现代之间的平衡”,^⑩与“当代传奇剧场”不同的是,王安祈也不想“由京剧脱壳而出蜕变为另一新剧种”。^⑪王安祈的祈望只是在传统京剧的韵味与新京剧的意味之间形成内在的张力。这在王安祈对周正荣的戏曲美学观加以评价时已充分表明了这一点。虽然王安祈也承认周正荣的“这套美学观有非常深厚的和高度的品味”,但她希望在保持这个品味之外,对于当代人新编的戏“或许应该可以开发出一套新的技法”。这套“新的技法”就是在“京剧唱腔已经不再是人人都会哼哼唱唱的流行音乐”时,“可以从唱腔的讲究扩大到整体情节、结构、节奏等的全面追求”。^⑫而无论是整体情节还是结构节奏,都是为了充分表达现代人对不同时代人的命运的“现代感受”。而“现代感受”的核心就是透过能够充分展现人的命运的情节结构而品味出人生的况味或意味。对人生况味或意味的现代揭示这正是台湾“戏曲现代化”所特别关注的,而国光“新京剧”之所以“新”就在于将人生况味或意味的现代揭示主要集中在“女人说女人”^⑬的视域里。这无疑触发出在男人为强势话语主体的社会所被遮蔽的另一番世界的景象——令人惊异的、给人细腻熨帖的女性视角的澄明的心灵景观。

很显然,正是在这一点上,王安祈的“新京剧”与百年来海峡两岸的新编现代京剧形成了差异。新编现代京剧是现代西方戏剧引入后与中国传统京剧融合的产物。新编现代京剧的审美特征正在于在疏离传统京剧审美韵味的基础上更加注重传达具有现代性的思想意味。大陆新编现代京剧呈现为充分戏曲化的“样板戏”与消解戏曲化的“主旋律”两种主要模式。台湾国光“新京剧”则力图在充分戏曲化(传统京剧的韵味)的前提下凸

①王安祈《为京剧表演体系发声》,第433~438页。

②参见邹元江《中西戏剧审美陌生化思维研究》第四章,北京人民出版社2009年版。

③王安祈《为京剧表演体系发声》,第435~436页。

④王安祈《为京剧表演体系发声》,第438页。

⑤李格非主编《汉语大字典》(简编本),四川辞书出版社、湖北辞书出版社1996年版,第2013~2014页。

⑥李格非主编《汉语大字典》(简编本),第284页。

⑦中国社会科学院语言研究所辞典编辑室编《现代汉语词典》,商务印书馆1980年版,第1419页。

⑧王安祈《为京剧表演体系发声》,第10页。

⑨王安祈《为京剧表演体系发声》,第10~11页。

⑩“追求传统与现代之间的平衡”的“雅音小集”的掌门人郭小庄她的想法是比较复杂的,她一方面认为“戏剧是没有固定的程式,无所谓的应该或不应该,它是在我们的成长中随时蜕变的。”见郭小庄《从迷失中开拓自己的路》,《幼狮月刊》第431期(1988年11月),第52~53页。但另一方面她也很保守,甚至对“忠臣孝女”的“教化作用”也很为推崇。参见王安祈《为京剧表演体系发声》,第425页。

⑪王安祈《为京剧表演体系发声》,第426页。

⑫王安祈《为京剧表演体系发声》,第437~438页。

⑬王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,第35页。

显现现代新京剧的思想意味,并在传统京剧的韵味与新京剧的意味之间形成内在的张力。“张力”(tension)原是物理学中的一个术语,20世纪“英美新批评”理论家阿伦·退特(Allen Tate)将这一概念引入了文学艺术领域,原意是指诗歌语言中的内涵与外延的统一性。现在一般认为“凡是存在着对立而又相互联系的力量,冲动或有意义的地方,都存在着张力。”^①从本质上说,“张力”就是一显一隐的两种“力”的互为依存又互为显隐的“场域”。^②这个“张力场(域)”对戏曲观众而言其隐含的“意味之力”是依凭于所显现的“韵味之力”而完形领悟的。鲁道夫·阿恩海姆说:“在艺术中……任何视觉表象都象征了一种有意味的力的样式。”“而在舞蹈、戏剧或电影中,由于形象有了动作,会使得这种‘力’的作用更加活跃。”^③戏曲艺术的“动作”就是作为演员童子功的“唱、念、做、打”和“手、眼、身、法、步”,没有了这个显性的音乐性的、节奏性的、程式化的“动作之力”的呈现,其动作韵味所内在包含的隐性的“意味之力”也难以在观众的心理意象之中被“召唤”出来而领悟。这就是“一阴一阳之谓道”的相摩、相荡、相推、相生的“张力”之真“域”。这也就意味着戏曲艺术的“意味”是不能非形式(“动作”)的存在的,这就是所谓“形式即内容”,“内容”即“有意味的形式”。

行文至此笔者要特别说明的是,虽然传统京剧的韵味与现代京剧的意味真正形成内在张力的国光“新京剧”剧目在笔者眼力所及的由王安祈和赵雪君合编的《三个人儿两盏灯》《金锁记》的影像中已有突出的表现,但目前只细读了剧本,却并未看到舞台呈现的由王安祈新编的京剧歌唱剧《孟小冬》^④却给了笔者更大的审美期待。

三

毫无疑问,台湾国光剧团“新世纪、新京剧”取得了令人瞩目的成就。在我们抱着极大的热情细细品鉴“新京剧”的魅力之余,我们也需冷静地看到“新京剧”仍值得进一步讨论的问题还有很多,举其要者有以下几点:

1、“女人说女人”^⑤的前一个“女人”是否就是“新京剧”的唯一叙述者,或者说“新京剧”的“新”只是特定时期的国光京剧源于特定的女性视角的叙述之“新”?抑或说仅仅“把创作导向京剧女性意识的开掘”?这是一个颇耐人寻味的问题。如果仅仅是

作为特定的女性视角的叙述之“新”,或者仅仅是“把创作导向京剧女性意识的开掘”,这似乎还不足以构成台湾“新京剧”的“新”,这或许只是“新京剧”的其中的一个向度,而并不是唯一的向度。更令人期待的是在目前这个已别开生面的女性向度的引领下,孕生出作为台湾戏曲界整体的而并非基于特定性别的现代京剧的叙述和开掘之“新”。

2、一般认为台湾的“戏曲现代化”或曰京剧“改革创新”是始于迟至1979年由郭小庄创办的“雅音小集”。但从历史的维度看,台湾戏曲的现代化或应始于台湾的日治时期。这一时期的台湾戏曲的变迁与同一时期日本新剧及中国大陆的戏曲改良运动都有着极为密切的联系。^⑥从台湾戏曲现代化的发展整体来看,国光“新京剧”之“新”既有“改革创新”的近源,也应有和大陆同样的戏曲“改良”的远源。虽是不同时期戏曲“改革创新”的不同路径,但都可归之于海峡两岸百年戏曲现代化的发展历程之中。^⑦对于这个更加深层的涉及台湾“新京剧”之“根”的问题还有很大的探索空间。

3、王安祈几乎在与“雅音小集”合作的同时也与“陆光国剧团”合作,^⑧从1985年(民国74年)开始创作“竞赛戏”,先后为“陆光国剧团”创作了《新陆文龙》(1985年)、《淝水之战》(1986年)、《通济桥》(1987年)和《袁崇焕》(1990年)等四出戏。^⑨王安祈曾试图将“小陆光”由朱陆豪所奠定的“武戏”、由胡陆蕙荀派戏所开创的“深情的诠释”这两类完全不同的戏路风格加以融合为一,采用了包括“慢动作”等电影技巧的武戏处理方式,取得了连续在“竞赛戏”中夺魁的佳绩,几个剧目甚至还被多家剧团改编演出。大陆也有类似于台湾“竞赛戏”的“汇演戏”,这类目的性极强的“汇演戏”为了得奖往往无所不用其极,大多得奖后就封箱的“汇演戏”对戏曲造成的伤害是难以估量的。那么,“陆光国剧团”的“竞赛戏”对台湾戏曲的发展是否也有它的负面性呢?王安祈的“新京剧”在多大程度上偏离了“竞赛戏”的模式呢?

4、王安祈曾与吴兴国、林秀伟夫妇创立于1986年(民国75年)的“当代传奇剧场”合作,将莎士比亚的《哈姆雷特》改编为令她纠结不已的京剧《王子复仇记》(1990年)。对于这一段的“古典与现代的融合混血”的“艺术越界”经历,虽然王安祈有过反思,^⑩但“当代传奇剧场”在艺术表现上“意图发展出另一套

①[英]罗吉·福勒主编《现代西方文学批评术语词典》,袁德成译,四川人民出版社1987年版,第281页。

②关于“场域”的概念可参见郭元江《“道”何以“法”“自然”?》,载[韩国]《东洋文化研究》2009年第11期。

③[美]鲁道夫·阿恩海姆《视觉思维》,滕守尧译,光明日报出版社1986年版,第432、408页。

④王安祈《孟小冬》,2010年3月11日演出定稿本。

⑤王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,第35页。

⑥参见邱坤良《日治时期台湾戏剧之研究(1895-1945)》,台北自立晚报社文化出版部1992年版;徐亚湘:《日治时期中国戏班在台湾》,台北南天书局2000年版;《日治时期台湾戏曲史论——现代化作用下的剧种与剧场》,台北南天书局有限公司2006年版。

⑦参见王安祈《台湾京剧五十年》,台北“国立传统艺术中心”2002年版;蔡欣欣《台湾戏曲研究成果述论(1945-2001)》,台北“国家出版社”2005年版。

⑧王安祈曾回忆说1985年夏天就在她的博士论文口试通过的当晚,“雅音小集”的郭小庄小姐带着半本《孔雀东南飞——刘兰芝与焦仲卿》剧本来到她家希望她帮忙续完。这个剧本她还没有完成,名武生朱陆豪先生又来到她家,希望她能为“陆光国剧团”当年的“竞赛戏”编剧。这就是王安祈所说的“就在短短的这个暑假内,我在极端紧张的心情下,同时踏入了‘军中国剧团竞赛戏’和‘戏曲创新现代化’两条不同的创作途径。”见王安祈《为京剧表演体系发声》,第419页。

⑨王安祈《为京剧表演体系发声》,第431-438页。

⑩王安祈《为京剧表演体系发声》,第426-427页。

唱念做打,去取代原来京剧的唱念做打(包括演员的肢体、声音训练等等)。”并“希望能吸纳各种异质的表演体系,经过消化整理,生下一个具有特色的混血儿。”认为“这是‘当代传奇’最终的目标。”^①即“当代传奇剧场”欲意“由京剧脱壳而蜕变为另一新剧种”的企图究竟给国光“新京剧”理念的形成以多少正面、负面的滋养与影响仍是需要深入探讨的。^②

5、戏曲的审美特性在于具有与故事内容、人物性格、情节结构相间离的独特形式(媒介)表达方式,而此处所说的“形式”即“内容”。^③李小平导演则试图对戏曲艺术的这种间离特性加以偏离。在提到由王安祈和赵雪君合编的《三个人儿两盏灯》的唱腔与表演采取与过往的不同策略时他说:“编腔方面不能像过去让观众纯欣赏唱腔的方式,演员唱得淋漓尽致、而观众听得酣快尽兴,而是要在唱腔中看到剧中人物的感情,透过不那么装饰的旋律情感,徐缓地、微微地,让观众觉得是聆听朋友之间的对话,以此来参与角色之间的私密话语。而表演上则以‘幽静内在’来取代‘抗衡呐喊’的原则。京剧不容易处理内心戏,能用的只有肢体,以前我服从于戏曲的形式,掌握某些幽微情感予以扩大,以程式展现与叙述,所以演员演得声嘶力竭,观众却是处于疏离的美感当中。”^④李导非常准确地把握住了传统戏曲,尤其是京剧的这种情感表达与程式展现的疏离特征,但他欲意要挣脱的就是这种疏离,因为他在最初听王安祈女士读剧本时悄然落下的一滴眼泪已暗示他“动了真情”,于是,他“再也无法用渲染、用向天地控诉的方式来处理文本,转而追求如同湖心向外蔓延的涟漪,轻柔地一波接着一波,以细腻的方式来处理情感的绵延。”我们原本就不应该对每一位导演对每一出戏做出的独特阐释指手画脚,我们应该充分理解和尊重每一位导演对每一出戏的基于主体性感受的独特呈现方式,但当我们看到李导明确说“这个基调成为及至目前为止我的主要发展方向”^⑤时,我们就不能不意识到这是一个严肃的承诺,由此也自然留下了可资深入探讨充实的话语空间。

6、国光剧团以魏海敏为首的女性艺术家的光彩和以王安祈为首的女性剧作家情思的神灵交集,不期然成就了新世纪台

湾“新京剧”的一道靓丽的风景。在我们为这一道风景欣喜赞叹之余,也多少对这种“新京剧”审美呈现的单一性有一丝隐忧。作为“古典记忆”的京剧审美形态,总是以它行当表现的完整性,唱念做打的丰富性而让人悦耳悦目、悦心悦神。从目前国光“新京剧”的五出剧目舞台的展现来看,行当应工的不完整,唱念稍胜而做打阙如的缺憾尚比较明显,这与我们“古典记忆”中的京剧审美形态还相去较远,这恐怕是台湾“新京剧”当下或将来都应该加以审慎考量弥补的。^⑥

7、京剧鼎盛期的梅兰芳团队、京剧复兴新时期的湖北省京剧院团队与竖起“创新改革”旗帜的台湾“雅音小集”团队和“新世纪、新京剧”的台湾国光团队的运作模式既具有表象的相似性,又具有本质的差异性。王安祈与“雅音小集”合作时作为演员的郭小庄“虽非编剧,却站在制作人的立场积极参与,因而剧中或多或少都掺杂了她个人的思想观念。”^⑦国光团队显然编剧具有剧目思想倾向的主导性,导演最初甚至被女性编剧“强迫进入女性的视角与生命”,而后原本对“形式”更为关注的导演,受到女性编剧倾向的影响,“内容”已取代“形式”成为“择取文本时首要的考量条件”。^⑧这与“梅党”分工合成的梅兰芳团队和以导演为中心的湖北省京剧院团队在创作方式上存在本质性的差异。

8、大陆现代京剧的叙述者与台湾国光京剧的叙述者的差异问题。王安祈曾向郭小庄小姐推荐大陆剧作家王仁杰的梨园戏《节妇吟》和罗怀臻的潮剧《西施归越》,“希望藉由大陆剧作家彻底的新意,来完成‘雅音’改革的使命”。^⑨大陆现代戏曲的叙述者大都是男性,台湾国光京剧的叙述者却都是女性。大陆现代戏曲的叙述者虽然大都是男性剧作家,但他们所叙述的故事的主体却主要是历代的女性。这与台湾国光京剧的叙述者所叙述的故事主体虽然具有表象的一致性,但却具有本质上的差异性。男性剧作者以“他者”的眼光对女性主体的叙述既具有虚饰的矫情性,也具有旁观者的同情性,这与女性剧作家对所叙述女性主体的同类相惜性和神灵互易性形成对照。^⑩

责任编辑/白勇华

①钟明德、林秀伟《从传统到传奇——“当代传奇”的革新之路》,《表演艺术》1993年第9期。

②王安祈一方面对与“置京剧于不顾”、“迥异于京剧、异于戏曲”的“当代传奇剧场”合作感到“实在太难了”,意识到“这条路实在距离我太远,这不是我的养成教育能够理解的”,但另一方面她又对“当代传奇剧场”有意“建构另一套表演体系的企图”多有褒奖,如吴兴国对《王子复仇记》中“鬼魂出现”、“戏中串戏”、“假作疯癫”和“比武较量”等关键段落的处理王安祈认为就给了她“不少启发”;“这些片段原本可以很轻易地套用京剧程式而大肆发挥,但导演兼主角的吴兴国却选择了有意的割舍弃置,而试图改从电影、现代舞甚或传统说唱等各类艺术中汲取灵感重做诠释。”见王安祈《为京剧表演体系发声》,第427页。

③参见邹元江《中西戏剧审美陌生化思维研究》第一章。

④李小平《男性导演的女性意识》,载王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,第52页。

⑤李小平《男性导演的女性意识》,载王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,第52页。

⑥这里所隐含的根本问题是台湾京剧抑或戏曲界的生态危机。王安祈曾在与“陆光国剧团”合作时试图将“小陆光”擅长的“武戏”和“深情的诠释”两条完全不同的戏剧风格融合为一,借助西方戏剧和电影技巧使“强烈的冲突张力所形成的高度戏剧性,将‘小陆光’缺乏好嗓子‘唱将’的缺憾完全弥补”。见王安祈《为京剧表演体系发声》,第432页。由此可透漏出台湾京剧行当不整齐的生态不谐之处。王安祈之所以借助西方戏剧和电影技巧的编剧方式,显然也有不得已而为之的了掩盖弥补演员自身舞台技艺呈现乏力的隐情。

⑦王安祈《为京剧表演体系发声》,第425页。

⑧李小平《男性导演的女性意识》,载王安祈《绛唇珠袖两寂寞》,第50页。

⑨王安祈《为京剧表演体系发声》,第424页。