

# 迈向“新古典时代”

——对当下整理改编传统剧目的观察

撰文/方李珍

新时期以来,戏曲创作多追求创新而疏于继承,刘厚生先生曾呼吁重视整理改编传统剧目,提倡从旧中求新就是针对这种失衡的现象。近年虽仍以新创剧目为主潮,但不难感受到整理改编传统剧目已然回温,仅以昆曲为例,近年有三本《牡丹亭》、四本《长生殿》和上下本《西厢记》呈现于舞台;在2013年的第十届中国艺术节中整理改编传统剧目所占比例为历届之最,涌现出京剧《香莲案》《飞虎将军》、昆曲《景阳钟》、新版汉剧《宇宙锋》、评剧《赵锦棠》等为人津津乐道的剧目。当下整理改编传统剧目集体亮相的原因,很大一部分是近年来国家对非物质文化遗产保护工作的开展,以及文化部优秀保留剧目奖项的设立,使承载着厚重的传统文化、地域文化及精湛的表演艺术的传统戏愈来愈得到注目,“敬畏传统”、“畏传统而后超越”(评论家王安葵语)越来越成为大家的共识。而放眼整个文艺界,似乎也能找到传统戏曲复兴的些许答案——当下文坛悄然向着传统回归,许多上世纪80年代成名的先锋作家重返现实主义的写作;文学理论方面,传统的文学观念重回人们的视野,从过度失衡的将文学碎片化或符号化的“内部研究”或语言学研究扭转为重新重视文学的社会与文化根性。更大一部分原因,应该是艺术自身规律使然,也就是戏曲内部或者说戏曲双重意义的自我反拨与调整。(就好比清代戏曲相对明代南戏来说,文人投入创作减少,剧本的文学品位降低,但在舞台演技上则有着多方面的发展和长足的提高;戏曲舞台的审美基点从以剧本为中心转向以表演或艺人为中心。戏曲内容意义阙与形式意义阙此消彼长,轮流“坐庄”,戏曲历史悄然呈现出往复轮回的面目。)而当下的这种变化就是从上世纪80年代对戏曲内容意义的倚重转向了对形式意义——表演、剧种、流派、本体的尊重,投射在戏剧创作的载体——剧作家身上,明显的是从80年代对思想性的崇尚、“攫取”而逐步转换为当下对艺术性的尊崇。

他们在80年代的写作进入的是戏剧文学史(评论家王评章语),而当下,他们努力进入的是戏剧艺术史。或者借用钱穆先生对“文学”的两种划分,当下许多剧作家所理解的戏曲的文学性,不单单是“写的文学”,更多的是“唱的与说的文学”。

具体来说,80年代,由于西方文艺(化)思潮的第二次启蒙(第一次是五四新文化运动),特别是进化论与新译介的心理学的影 响,使得崇尚创新,崇尚对复杂人性的摹写,对人性作多角度多侧面多方位的探查成为创作主潮,加之当时以“反思”与“伤痕”为主导的社会思潮,造就了许多振聋发聩、以史喻今、思想深厚、对人性有许多新发现的历史剧,思想性与文学性高超。但戏曲的形式意义阙不得不在客观上受到某种程度的疏忽。这方面必然得到张扬。时代的大潮渐渐退去。在表演大师几乎缺席的后大师时代对表演艺术、对流派的渴慕与呼求无比真炽、热烈。新世纪以来对戏曲剧种性与本体性的强调顺势浮出水面。80年代成长起来的很多剧作家其创作心理也过了戏剧青春期,对传统戏曲有了更深更成熟的体察与发现,可以说他们的创作进入了另一个境界。表演、流派、剧种,他们写戏的着眼点向这些方面靠拢,相对而言,是从思想的深刻转向了情感的深刻——作为抒情艺术,情感而非思想的深刻是戏曲更为擅长表现的,情感可以反复吟唱、咏叹,可以引动、促发人物的身段、歌舞,繁难的唱做往往在人物情感最澎湃、丰富之际,很多戏曲程式本身就是情感化的。

当然,我们发现,这种转变在自觉形成之外,还存在非自觉的情况——剧团在约请剧作家整理改编传统剧目之时,往往希望保留原剧的名段并最大程度地发挥剧种特色;这样的约请几次三番之后必然促使许多剧作家更进一步具体而细致地琢磨戏曲形式并促成他们另一种美学态度的形成,使这种不自觉成为自觉。当然,这种转向不仅表现在整理改编传统剧目领域,也

作者简介:方李珍,福建省艺术研究院副研究员。

同样存在于新编剧目的创作中——这是另一话题了。回过头来说,剧作家创作心态的改变,决定了他们不同以往的创作风貌——他们笔下的整理改编传统剧目呈现出了与80年代迥然不同的走向与风格。(那种裱糊式、删减式、修旧如旧的整理,具有跨时代的稳定性,不在本文论述之列。)相对而言,如果说80年代的整理改编重在改造,改旧为新,“化腐朽为神奇”,更多地以传统剧目为素材进行作家个人的再创造,注重创新与思想性,如陈仁鉴先生昂昂列于世界悲剧之林的莆仙戏《团圆之后》,将传统戏《施天文》宣扬封建礼教的主题反戈一击为思想意蕴深刻的控诉礼教对人性的迫害,剧作客观上带有浓烈的形而上的宿命与原罪意识。魏明伦的荒诞川剧《潘金莲》走得更远些,发出的是西方个性解放式的呐喊与诘问,潘金莲被塑造成了一个被逼无奈而陷入罪恶深渊的令人同情的女性形象,不再是《武松杀嫂》等传统戏中那样一个淫荡、妖冶、狠毒的“荡妇”。思想巨浪式涌动、热血式贲张,追求人道主义与个性解放、有着强烈启蒙意识是这些剧目的共同特点。而当下的整理改编,尽量保存传统戏原有精彩的折子与段落,相对重在“旧”,重在传统,剧种,流派,“角儿”;着重于对人物情感作细密地描摹,一方面是剧作家长期养就的知识结构与审美结构促使其从人性的角度来观照人物及其情感,并应合当下观众的审美与接受需求,另一方面更是为了敷衍出精彩的唱做。由于剧目在整体形式上回归传统,收到了改旧如旧而又令人耳目一新的效果。从这个意义上可以说当下戏曲迈入了新古典时代。

新古典主义是西方文艺理论与美学史所产生的一个术语,起于对崇尚华丽风格的巴洛克和洛可可艺术的反动,希望重振古希腊、古罗马的艺术。这里借其“新古典”一词,仅在于描摹当下戏曲尊崇传统、重回本体的一种风貌,一种崭新的复古运动。并以此远远遁离于以混搭和拼贴为手段与目的的虚无主义。所谓新古典在于标举传统戏曲的永恒性与当下性,而且这种当下性融化、隐涵在它的永恒性之中,旨在拂拭与擦亮传统剧目,使之成为当代戏曲或者当代的传统戏曲(——在这里,“传统”或“古典”并不是一个时间的概念,而是一个美学概念),模糊继承与发扬的分界;而不是多多少少经由进化论观点出发的将传统剧目改造为当下戏曲。可以说,由传统戏《秦香莲》整理改编而来的京剧《香莲案》是其中的典型。该剧细腻展现了秦香莲的情感层次——尤其是她被抛弃后虽然痛苦但并不伸冤,就算是陈世美连孩子都不要了她觉出了丈夫的心冷意寒也不曾绝望,反而挺直腰杆决然带儿女返乡,乃至被追杀,韩琪为保存无辜之人自刎,秦香莲这才为了死去的恩人告发陈世美。而传统戏中的秦香莲是更为柔弱的,她一被抛弃就去拦王丞相的轿子喊冤,几次三番地恳求陈世美相认于她,要他忠诚于当初“若中了状元决不抛弃糟糠”的盟誓。《香莲案》突出秦香莲的外柔内刚,正是为了契合程派外柔内刚的唱腔气质。该剧也展现了陈世美情感与心理上的动态发展,有别于传统戏中凝定的展示,“夜访”一场显现了他对亲情有一转念的顾惜、人性有一丝儿的残存。甚至连包公形象也捋了一下,传统戏中的包公被国太强硬

兼施相威胁之后拿出俸银300两赠予秦香莲想平息此事,“有心放了附马爷”;到了该戏中被公主相要挟只有一时的语塞与为难,(秦香莲因此决定不告了,“不愿人间失好官”)。这些都符合当下观众的审美心理与欣赏习惯。张三阳这个店公形象捏合了传统戏中王丞相的人物与戏份,浓墨重彩地突出了这个人物身上的乐善好施、义气助人,接续的是传统戏曲中常见的急公好义的张大公李大公式的人物传统,(如《白兔记》中的窦公,都属于这一类的“末”或“丑”);传统韵味浓厚。剧中新设计的寒衣,维系着陈世美、秦香莲的情感变动,与《飞虎将军》中李存孝的羊皮袄,京剧《韩玉娘》中程鹏举的鞋如出一辙,都是古典戏曲常见的以贯串性道具来关合人物情感变化的手法。该剧着力在整体舞台上回归传统,甚至在舞美上都苦心经营出老戏的感觉,第一场“客店”的装置就有做旧之感。哪怕是一双儿女,也加强了他们与秦香莲左挽右扶、左仆右跌的“互动”,以此滋润主要人物的身段与唱做,加强画面感与造型感。流派特征明显、行当齐整、表演精彩使得《香莲案》成为一出崭新的“老”戏。

《香莲案》为吕洋量身定做,旨在为“程派创一出新戏”,《景阳钟》则重在全面展现昆曲“大官生”的行当特色,《飞虎将军》着力于呈现南派武打——盖派武戏魅力。具体来说,改编自传统名剧《铁冠图》的昆曲《景阳钟》与由南派短打武生折子戏《飞虎峪》拓展而来的京剧《飞虎将军》在主题的设计上会比《香莲案》走得更远一些,有着近于新编历史剧的一面,改编的幅度会大一些。但这两个戏的主题是牢牢为流派与行当服务的——或者说互为作用。《景阳钟》继承了传统戏的精髓,保留了原有的《乱箭》《撞钟》《分宫》《杀监》等精彩折子,(增设的仅三出:《廷议》《夜披》《景山》),黎安一改以往以风流倜傥中生戏见长的路子,以台风大气的大官生应工,挑梁全剧,无论是唱腔还是表演都突破了自我。尤其是崇祯决意自尽独往景山这一折,黎安用了大量的身段动作来刻画人物此时的心境。这个戏“文戏武做”的特点极为明显。《飞虎将军》则重在“武戏文唱”。如果说盖叫天先生一生琢磨的是武松形象,他的第四代弟子翁国生则把半辈子的心血倾注在了李存孝这个人物身上,《飞虎将军》中的李存孝有着细致的人物心理刻画,在技术上更是“大集锦”——集京昆短打武生、箭衣武生和文武生为一身,有着高难度的技巧,极繁复的表演,展示了翁国生从艺近40年来深厚的表演功底,成为其舞台艺术的符号象征。

新版汉剧《宇宙锋》也旨在学习经典、继承经典、发展经典,充分展示汉剧这一古老剧种的艺术精华、高超技艺。尤其是主演王荔源自陈伯华大师的拿手绝技令人称奇。全剧在原来“修本”、“装疯”两个传统折子戏的基础上,接头续尾拓展为故事完整、传奇性强的七场大戏。该剧也是从女主人公契入,梳理了赵艳蓉由从父而至劝父、抗父、戏父的情感与心理变化过程,尤其将人物细腻的情感变奏投影在细微的细节之中并外化为程式感强、法度严整的唱做,如第二场新创作的“洞房”,赵艳蓉见丈夫和衣而坐沉沉睡去,畏其受风寒,欲为之盖衣,却又羞又惧,踌躇犹豫,相似于越剧《碧玉簪》中的“三盖衣”而又不同,其间



京剧《香莲案》

有着人物自我的劝慰、自我的说服又有着一份自我的责任、信心与从容,这些情感镶嵌在演员忽慢忽快、时紧时舒的碎步、圆场、水袖的表演中。剧作家的创作就象高速摄影一般,将人物的情感细化、延留、放大,或者说也是以创作折子戏的心态来演绎这场戏,以达到与后面的“修本”、“装疯”同样的速度与形态,以避免造成该戏的“头轻脚重”。评剧花派传人均以《牧羊卷》(《朱痕记》)为看家戏,由这个传统剧目整理改编而来的评剧《赵锦棠》,“重点保留了‘牧羊山’和‘哭坟’的精华,全剧以赵锦棠为主角,梳理了她的情感变化;巧妙地从其左手的朱砂痣切入,导引出‘执子之手,与子偕老’的爱情主线”<sup>①</sup>。丑角的插科打诨,使该戏滋润,情趣盎然,在淡化悲剧意味的同时也冲淡了一些真实性,但这种暂时的冲淡反而使戏保持着更深的感染。这也是传统戏曲所特有的“含蓄”。

京剧《韩玉娘》的整理改编与《赵锦棠》是同一种路子。《韩玉娘》来源于梅派剧目《生死恨》(而该剧又来自明传奇《易鞋记》),“其结构铺设并非简单地19场戏压缩为6场,而是拈出韩玉娘为主要人物,以其情感为基点,讲述她守盼夫君十八载的悲苦经历。该剧将与主要人物相关的‘受伤被擒’‘柴房配婚’等原有的叙事性情节推至暗场,集中笔墨于‘织房入梦’‘夫妻永别’等情感浓郁的抒情场面;故事的主题由《生死恨》对战争苦痛的揭示,转为对中国传统女性忠诚贤良的道德品格的书写”<sup>②</sup>——这与《赵锦棠》相似。这些都符合于当下人的审美需求,尤其该戏对程鹏举的重新定位更对应了当下人的心理期待。原剧《生死恨》中程鹏举不仅狭隘、多疑,还一再出卖韩玉娘——三次向金兵告密,揭发韩鼓励其投军报国;韩对之却不离

不弃,另今人不能不予以置喙。到了《韩玉娘》中,程鹏举成了一个有着报国之志、情深意重之人——将原剧中程鹏举被掠至守营的细节改为他主动投军;并将程的不慎失鞋被玉娘拾走,改为主动留鞋给妻子以示真情;这一切的改动无不为了达到对程鹏举正面形象的塑造,使得韩玉娘对程鹏举的深情与思念显得人情入理,而不是一味、无条件、盲目地“贞”了。——对于今人而言,这确乎是个不能不动的“大关节”。相应地,人物行当随之改变,程鹏举由原来的小生改为老生,以贴合人物的精神气质。

许多人对传统戏的主题不出忠孝节义多有责难,常常斥其过于简单不够深刻。这些整理改编传统剧目也大多难逃此诟病。但其实死生、忠奸、义利、恩怨等等都是人生大问题,而戏曲舞台无时空限制的自由给了人物内心对这些大问题的感触以充分表达的自由,唯其深

刻生动而震撼感人才得以代代相传,并具有恒常的意义(或者说这种深刻与西方戏剧多探讨“存在”意义的深刻是两种哲学背景下的深刻,不存在孰高孰低)。在必要的时候,时代对这些主题的呼唤更为强烈,邕剧的振兴从整理改编传统剧目《三进士》着手,并不是随意为之,这个孝题材的戏被屡屡安排进校园演出,试图医治的是这个时代青年人的流行病症。而常常又有人斥责整理改编是一种不争气的啃老,“大树底下好乘凉”。确实啃老现象常常为我们所嗤鼻,但戏曲恰恰是允许啃老的,而且必须啃老;因为戏曲程式(包括舞蹈动作程式与音乐曲牌程式)和流派的形成是历经长期的积淀、历史的累积,是无数人智慧的结晶,在口传身授、咿呀学唱的无数人的代代相传之间淙淙流淌的是千百年来文化上醇厚温润的血脉亲情,每个时代都必将得到她的滋养与爱抚;否则失去根性。通俗地说这是文化上的民族主义。也只有在此基础上才谈得上发展,并逐渐汇入这条长河成为新的传统。此外,我们不难发现上述有不少戏以人名为剧名,剧名的改动传递出一种自觉为名角量体裁衣进行改编的强烈愿望。或者说这些戏都主要为一个演员,一个流派,一个行当写戏;都是拈出主要人物进行铺排;而这些戏又多以女性为主角,因此花旦戏与青衣戏相对居多,这丰富、充实了旦行的表演经验,值得其他行当借鉴。由于行当的齐整和剧目的生产是一对共生与反哺关系,比如净角少了,净角戏也就少了,反之亦然。因此为着戏曲队伍的丰富、整齐,剧目创作的进一步发展、繁荣,我们呼唤涌现各行当如丑行、净行的戏。■

责任编辑 / 白勇华

①云德《评剧〈赵锦棠〉观后:情出胸臆方动人》,人民网 2013 年 1 月 8 日。

②高明《京剧〈韩玉娘〉的特点》,中国文化传媒网 2012 年 6 月 12 日。