

导演群体蜕变及其对黄梅戏艺术风貌的影响*

丁 芳

(黄冈师范学院,湖北黄冈 438000)

摘要:建国后正式建立的导演制对黄梅戏艺术风貌产生了深远影响。“十七年时期”,导演多有着京剧从艺背景,但斯坦尼戏剧思想的流行,抑制了他们照搬京昆程式的冲动,从而使黄梅戏形成生活气息浓厚、有程式美而无形式主义之弊的艺术风貌。上世纪八十年代,黄梅戏导演基本是各个剧团的自有导演,他们一般有戏曲从艺经历,但文化程度不高,缺乏艺术自觉,深受“十七年”导演、艺人的影响,艺术上以靠拢“十七年”为基本取向。从上世纪九十年代开始,有着不同艺术主张与思想观念的名导纷纷介入黄梅戏,使黄梅戏进入深度探索期,艺术风格日趋多元化。

关键词:黄梅戏;导演制;程式;艺术风貌

中图分类号:J803

文献标志码:A

文章编号:1001-862X(2016)01-0176-006

建国前黄梅戏尚是名不见经传的地方小戏,在由二小戏、三小戏发展到具备较强叙事能力的本戏过程中,对于黄梅戏艺人而言,导演是一个完全陌生的词汇。20世纪50年代导演制确立后,极大地提升了黄梅戏的艺术水准,并一直影响着黄梅戏的艺术风貌。

一、“十七年”:导演制初建与黄梅戏艺术风貌的确立

“建国后通过戏曲‘三改’,建立了导演制度。”^[1]在“十七年时期”,黄梅戏导演出身戏曲演员的占多数,他们有着丰富的舞台经验,深谙传统戏曲精华所在。第一个可以称为黄梅戏导演的当为王少舫。众所周知,王少舫本是京剧演员,但他建国前曾在安庆接触、试唱过黄梅调,当时唱黄梅调的资深艺人丁永泉看重王少舫全面的艺术才能,因而在建国后数次力邀王少舫加入黄梅戏。建国初在安庆民众剧场,王少舫全面承担了黄梅戏的编、导、演工作,且能改革黄梅戏音乐。在他之前,黄梅戏比较重视唱,“过去黄梅戏在演

唱上很重视悦耳动听,吐字清楚,音韵规整、声音持久、有耐力等,其他方面就我所知要求较少。”^[2]王少舫则在身段、演唱、伴奏等方面适度借鉴京剧,提升了黄梅戏的艺术水平。王少舫调入安徽省黄梅戏剧院后,省黄导演乔志良、安庆黄梅戏导演王鲁明都与王少舫有着相似的京剧从艺经历。不同的是,由于分工日渐明确,乔志良、王鲁明由京剧演员转为专职导演,而王少舫由管理、编剧、导演、演出、授徒的多面手变为以舞台演出为主。除去戏曲出身的导演,“十七年时期”,黄梅戏也有部分导演是话剧出身,如李力平;或由担任编剧的新知识分子兼任,如王冠亚。

在戏改中,导演与舞台经验丰富的老艺人、新知识分子编剧被要求亲密合作,出身戏曲艺人的黄梅戏导演在文化修养、社会政治地位等方面都无法与同时代大导演如阿甲相比。因此,在成为专职导演后,他们一般不参与编剧工作。当时一些经典剧目的主题立意往往是由阶级归属感比较明晰的新知识分子如王兆乾、陆洪非、王冠亚等在剧本创作中予以明确的。京剧艺人出身的

本刊网址·在线杂志:www.jhlt.net.cn

* 基金项目:2013年教育部人文社科规划项目“新时期黄梅戏研究”(13YJA760013)

作者简介:丁芳(1983—),女,安徽庐江人,文学博士,黄冈师范学院副教授,主要研究方向:戏剧戏曲学。

导演多侧重舞台演剧形态方面,他们在执导黄梅戏时,会主动向京剧成熟的演剧形态学习,借以改造黄梅戏作为乡野小戏的粗糙之处,如乔志良对《天仙配》“渔樵四赞”场面的处理。黄梅戏演员建国前尚无全面的“四功五法”基本功,身段动作十分贫乏,有着京剧从艺经历的导演很自然地化用了京剧程式以丰富黄梅戏的表演手段。《天仙配》、《女驸马》中便时时可见京剧的影子。王少舫自不必言,他化用京剧程式创造的董永“台步”,后来演员无不沿用。严凤英在建国后也主动加强了身段学习,《天仙配》中乔志良便借鉴了很多京剧身段,以致严凤英不得不勤加练习以顺利完成演出任务,而乔志良的妻子、京剧演员刘慧娴女士还担任过严凤英的身段教师,在稍后的《女驸马》中,严凤英的身段更是有着明显进步。此外,黄梅戏的传统本戏带有明显的“水词”痕迹,今天号称“三十六大本”的本戏充斥着重复的词汇语句、情节段落,前后矛盾、有悖情理的情节更是比比皆是。虽然新知识分子介入,对传统剧本作了精彩的改编,但京剧艺人出身的导演有效实现并丰富了编剧者的意图——他们将京剧的“磨戏”习惯带到黄梅戏,使舞台场面调度、演员动作唱腔的设计紧扣人物特点,合情合理,即便是细微的动作、唱腔、场面也无不经得起推敲^[3],最终使黄梅戏拥有了《天仙配》、《女驸马》这样“有味”的经典剧目。

但必须强调的是,“建国初期戏曲改革兴起之时……一些底子单薄却独具特色的地方小剧种,急于向京剧学习,请进京剧教师,从而使其‘京剧化’而消失了自己特色。”^[4]乔志良等导演的可贵之处在于,虽然出身京剧,却对照搬京剧程式持警惕心理,他们始终主张要尽可能继承黄梅戏的传统,将生活作为程式生命力的源泉,避免流于形式主义。乔志良在导演《天仙配》时,便能“根据舞台表演的需要,使生活动作舞蹈化,把一般的程式动作和具体的生活常识结合起来,以演员的指法、神态、身段来传情,使自然美上升为艺术美”^[5]。这与“十七年时期”以体验、写实为主导观点的斯坦尼戏剧思想的流行是分不开的,乔志良、王鲁明等导演无不受其影响,如王鲁明“重视演员体验角色和深入生活,主张黄梅戏舞台应不断改革出新。他自己文化不高,但是他曾经认真

自学过苏联斯坦尼斯拉夫斯基的导演理论,以借鉴探索戏曲改革的新路”^[6]。此外,黄梅戏中还有李力平这样话剧出身的导演。李力平要求演员演角色不演行当,更不演程式,一切以刻画人物形象为先。在导演《天仙配》时他曾嫌严凤英“演得太文”了,出于对七仙女“村姑”个性的定位,他认为严凤英传承自老艺人的演法使七仙女带有千金闺秀之气,故要求严凤英从心理体验出发,演出一个“村姑”七仙女。中国重虚拟、程式的民族戏曲虽不是写实一派,却并不天然排斥演员的内心体验,但“由于前辈演员由体验而积累为表演程式,后辈演员可以直接通过程式表演人物,因而一般演员可能看不到体验的重要,理论上对此也缺少阐述,因此造成人们对戏曲表演的误解,认为戏曲表演不重视体验”^[7]。斯坦尼体验说的流行恰能克服这一点,提醒乔志良等导演注意克服程式的僵化,将内心体验与程式化的舞台动作天衣无缝地糅合在一起,以生活为依据化用程式,实现美与真的统一。

概言之,“十七年时期”,相互碰撞的戏曲美学思想使黄梅戏导演认真思考了情感体验与传统程式之间的辩证关系。王少舫、乔志良、王鲁明都是京剧演员出身,他们对改变黄梅戏粗糙的艺术形态有着本能的艺术冲动,用京剧的艺术积累全方位提升了黄梅戏的音乐、表演、舞台布景等。不过,京剧演员身份也极有可能使“十七年”的导演用京昆的演剧形态催熟黄梅戏。所幸介入黄梅戏的话剧出身的导演、普遍流行的斯坦尼戏剧美学思想,在一定程度上抑制了黄梅戏照搬京昆形式美的趋势。今天反观《天仙配》、《女驸马》,导演在将程式与生活相结合这一点上可谓煞费苦心,来自京剧的程式化动作虽随处可见,但这些程式化动作浅显易懂、贴近生活,没有京昆程式的接受门槛。因此,“十七年”的黄梅戏能够形成生活气息浓厚、有程式美而无形式主义之弊的艺术风貌。

二、80年代:自有导演对经典剧目的模仿与创新

拨乱反正后,黄梅戏在20世纪80年代出现了“梅开二度”。但几乎是“梅开二度”的同时,以观众流失为显著特征的戏曲危机也日趋明显。事实上,80年代的黄梅戏与“十七年”的黄梅戏有着

极为密切的艺术血缘关系。一方面,文化大革命时期被禁演的黄梅戏经典剧目如《天仙配》、《女驸马》在80年代报复性地占据了舞台,引起观众的无限感慨。另一方面,80年代最优秀的演员都得到了建国后第一代老艺人如王少舫等的无私指导。80年代的黄梅戏导演基本是各院团的自有导演,他们亦受教于“十七年时期”的黄梅戏导演、艺人。“在(安庆)十县一市共有14个专业团体,设有专职导演的极少,但大部分都是业余导演,由演员兼职的。”^[8]由于艺人教育结构上重技能轻文化,兼以刚刚经过文化大革命,他们在文化修养与艺术理论上多存在缺陷,艺术上也可能流于荒废、缺乏积淀,因此,他们很难摆脱依然在发光发热的老一代黄梅戏工作者的影响。今天反观80年代的黄梅戏,虽然未曾出现如《天仙配》、《女驸马》那样的经典剧目,但各个院团都流露了靠拢、恢复50年代黄梅戏艺术高度的努力。这具体表现在两个方面,一方面,80年代“三并举”政策重新落实之后,传统戏解禁,新创剧目多为能够突出戏曲形式美的“古装戏”。新创的“古装戏”或改编自黄梅戏传统戏,如《黄梅破雾》;或来自对其他地方戏优秀剧目的移植,如移植自泗州戏《海云花》的《龙女情》;或是对民间传说的改编,如《孟姜女》、《血狐帕》。导演在剧目执导中,完整保留了这些形成自民间的故事题材所具有的民间性、传奇性。而这,正与“十七年”黄梅戏一脉相承,如同样形成于民间的《龙女情》与《天仙配》同属女神男人、女强男弱型恋爱,《龙女情》在情节上则比《天仙配》更有神性色彩。《孟姜女》中孟姜女千里送寒衣、哭倒长城,《血狐帕》对“包公勘双钉”的完整呈现,都原汁原味地保留了民间传说的传奇性。

在艺术呈现上,80年代的导演似乎对同时代的戏剧探索之风无动于衷。与当时一些“追求戏曲演出的哲理品格”^[9]的剧作相比,大部分80年代新创的黄梅戏依然以“讲故事”为宗旨。按照时间顺序娓娓道来一个首尾完整的故事,是导演的第一要务。与之相应的是,同时代戏曲作品的种种探索,如川剧《潘金莲》在时空上大胆乃至刻意的穿梭,在黄梅戏中是难觅其踪的。

当然,80年代的黄梅戏也并非毫无创新之

处。老一代导演、艺人关注的是戏曲艺术本身,如在《陈州怨》中,王少舫、乔志良对黄梅戏中一向贫乏的净角艺术作了全面探索。虽然探索几乎全盘套用了京剧,但恰从侧面反映了京昆程式对黄梅戏老艺人可能存在的影响力,它未能继续,也暗示了黄梅戏今后的艺术走向。80年代长成的第二代黄梅戏导演的艺术探索则在很大程度上是为了适应题材的扩大。以安徽省黄梅戏剧院孙怀仁的《风尘女画家》为例,这出戏的背景是民国,主要人物多是知识分子,而且还涉及法国巴黎及法国人,因此,整个演剧形态都需要重新设计。在根据莎士比亚同名剧作改编的《无事生非》中,孙怀仁同样没有前例可循,为实现剧目的完整性与真实感,她将背景设置为时空比较模糊的中国边疆小城;为了将黄梅戏的剧种特色与莎翁剧作的喜剧性相结合,她放弃套用程式,演员的表演依据角色个性进行创造,如马兰饰演的李碧翠眼神灵活多动,举止泼辣利落,并不能简单划入某个戏曲行当。

值得注意的是,综观80年代黄梅戏的新创剧目,戏曲程式的运用远不如“十七年时期”普遍。随着戏曲危机的日渐凸显,戏曲节奏慢、程式让人看不懂、戏曲需要改革以吸引青年观众等观点从80年代开始广为流行,导演对于打破程式以吸引观众抱有非常乐观、积极的态度。且斯坦尼戏剧思想的影响力并未消退,追求剧场效果的生活化真实,表演要建立在心理体验的基础上,是黄梅戏导演的共识,“不要追求一招一式的程式身段”、“要注意情感的真实、细腻和鲜明的人物性格”成为非常明确的艺术取向。因此,虽然80年代的黄梅戏剧场中,《天仙配》、《女驸马》等经典剧目依然具有不容置疑的号召力,并成为新编古装剧目的学习对象,但80年代的舞台表演已更为生活化,黄梅戏在进一步摆脱京昆大剧种的影响,一些明显采自京剧程式的舞台动作如水袖、卧鱼、台步等逐渐从新剧目中消失。但黄梅戏并未话剧化、歌舞化,浸淫在黄梅戏院团的导演依然努力保持黄梅戏的形式美,演员表演并不曾脱离戏曲的身眼手步法。此外,黄梅戏在舞台上基本“仍遵循着戏曲的唱腔、锣鼓等音乐程式,表演、形体动作也有鲜明的节奏性,与音乐、唱腔

和锣鼓的节奏紧密配合,较协调一致,道白也含有戏曲的韵律和节奏”^[10]。可以说,有别于“十七年时期”以生活为依据改造、吸纳京剧程式,80年代的黄梅戏导演更倾向于把握程式背后的艺术规律。此外,在寻找舞台形式的过程中,一些民间的、现代的歌舞被尝试着揉入黄梅戏,如孙怀仁在排演《无事生非》时便采用了傩戏面具、花鼓灯的站肩与扇舞,这种做法在90年代以后的黄梅戏中十分普遍。

值得一提的是,80年代末黄梅戏与电视传媒的结合,不仅扩大了黄梅戏的影响,而且反过来影响了黄梅戏舞台剧。胡连翠等导演拍出了一系列备受欢迎的黄梅戏电视剧,如《西厢记》、《郑小姣》、《孟丽君》、《家》、《春》、《秋》等。新时期优秀的黄梅戏演员如马兰、黄新德、杨俊、张辉、韩再芬几乎都曾出演过黄梅戏电视剧,一些黄梅戏方面的编剧、作曲也曾与胡连翠合作过。胡连翠在电视剧中的尝试,如破除程式、采用普通话、改唱腔的编曲为作曲、管弦与电声伴奏等等,都对同期及之后的黄梅戏舞台剧产生了一定影响。

三、90年代以来:外聘名导带来的艺术多元化

以90年代初安徽省黄梅戏剧院的《红楼梦》为标志,黄梅戏的导演群体开始发生重要变化——《红楼梦》的导演是外聘自上海京剧院的名导马科。而从90年代开始,黄梅戏剧种的自有导演日渐萎缩,孙怀仁渐渐退至二线,黄梅戏院团已经不太注重培养自己的导演,在创作新剧目时,“不求所有,只求所用”,外聘导演的做法越来越普遍。虽然90年代黄梅戏院团也有一些自有导演或演员承担了导演工作,但他们导演的剧目在艺术风格上日趋边缘化,难以得到主流青睐,因此,90年代以来,黄梅戏领域最有影响的剧目,一般都是由在全国颇有艺术声望的名导完成,他们使黄梅戏在90年代后终于姗姗来迟地步入探索之途,并在艺术风格上发生了重大蜕变。

90年代以来,除去《红楼梦》由上海京剧院马科执导,国内不乏受邀执导黄梅戏的名导。如余笑予从1994年起,先后执导了《双下山》、《不了情》、《啼笑姻缘》、《张之洞传奇》、《李四光》、《东

坡》等黄梅戏新创剧目,其中《不了情》、《双下山》奠定了“鄂派”黄梅戏的地位,杨俊和张辉也分别凭此二剧摘得梅花奖;李建平从1998年起,先后执导了《风雨丽人行》、《墙头马上》、《徽商胡雪岩》、《榴花不开盼哥回》、《传灯》,其中《风雨丽人行》入选2011—2012年度国家舞台艺术精品工程重点资助剧目,吴亚玲因饰演《墙头马上》中的李千金而摘得梅花奖;陈薪伊1998年为安庆市黄梅戏二团执导了《徽州女人》,韩再芬凭此剧获梅花奖;王向明为黄梅戏执导了《回民湾》、《雷雨》等,《雷雨》入选2007—2008年度国家舞台艺术精品工程重点资助剧目;谢平安为黄梅戏执导了《长恨歌》,李文因饰演剧中杨贵妃而获梅花奖;查明哲曾执导了《风雨丽人行》、《孔雀东南飞》,赵媛媛因《孔雀东南飞》获梅花奖;话剧导演王延松为黄梅戏执导了《美人蕉》、《徽州往事》;川剧导演胡明克为黄梅戏执导了《为奴隶的母亲》、《逆火》;张曼君为黄梅戏执导了《娃娃要过河》、《小乔初嫁》;王晓鹰为黄梅戏执导了《霸王别姬》、《半个月亮》,安庆青年演员王琴凭《半个月亮》获梅花奖……黄梅戏导演群体发生这样的变化,在众多地方戏中并非个案,现在,即便是安徽省黄梅戏剧院也不再设导演编制。^[11]之所以出现这种现象,笔者以为,90年代初,文华奖、“五个一”工程奖等先后设立,而奖项评选又往往与艺术节展演相结合,院团作为国家事业单位,在文化消费市场日渐多元化的环境中,处境日趋艰难,投排新剧能力有限,必须尽可能保证新创剧目获得成功,而新创剧目的成功,又首先表现为能否斩获各类奖项。导演在剧目生产中的作用十分重要,但导演水准本身很难衡量和评价,名导一般有丰富的艺术实践经验和理论知识,在执导剧目时自然比一般导演更有保障,与之形成鲜明对比的是,院团自己培养一名导演不仅缓慢,而且缺乏效果上的保证。

90年导演群体的变化,给黄梅戏带来的影响是巨大的。从剧目立意上看,名导一般不满足于讲述一个主题四平八稳的故事,他们更重视剧目的思想深度与哲理品格。80年代黄梅戏导演视若无睹的戏剧探索风潮,终于无可避免地影响到了黄梅戏。《红楼梦》刻意淡化情节,以贾宝玉的个

性觉醒为全剧主线;《徽州女人》全剧一再咏叹徽州女子对丈夫的等待,引起观众对女性命运的喟叹思考……进入新世纪以后,外聘的名导越发注意在剧目中发出自己的声音。通过舞台呈现,表达名导个人的人文主义思想,已经成为一种越来越普遍的现象。谢平安执导的《长恨歌》绕开李隆基、杨贵妃恋情的不伦性,将二人之情归结为成熟男性与乡野活泼少女的自然吸引;查明哲执导的《孔雀东南飞》将焦仲卿与刘兰芝的婚姻不幸归结为寡妇焦母对儿子的病态爱护,并一再放大了焦母对焦仲卿与刘兰芝正当情欲的嫉恨;王晓鹰执导的《霸王别姬》将虞姬、项羽定位为性情单纯、感情至上的人,他们输了楚汉之争却赢得了人性、爱情的圆满;张曼君执导的《小乔初嫁》虚构了小乔在男性政治角逐中的作用,剧作带有明显的张曼君风格。与一般黄梅戏院团自有导演不同的是,名导在剧目创作中明显具有更大的施展空间,他们并不甘于做一名艺术技巧层面的指导者,而是希望执导的剧作能够对观众产生启蒙效果。由于更为深厚的理论修养,名导往往有自己比较独立的思想价值观与完整的戏剧美学思想,也的确更可能完成这一点。让观众在欣赏戏曲作品的同时也得到思想上的启发、震撼乃至净化,是名导在当下文化体制改革的语境中,兼顾商业成功与艺术尊严的必然选择。当然,剧目立意不可能脱离编剧的一度创作,因此,名导对剧目立意的干涉往往从编剧层面便开始,选择心仪的编剧与剧本、直接操刀修改剧本甚至参与编剧。既然不再以“讲故事”为宗旨,中国传统戏曲一贯使用的顺叙结构被认为陈旧拖沓,80年代前惯用的线性叙事结构,在90年代日渐被灵活多变的舞台叙事时空替代,借助灯光、字幕、音响等现代科技,导演将影视蒙太奇、心灵外化等手段广泛运用到剧场中,实现时空的交叉、定格,借以强化某种情感、凸显某种观念。如王延松执导的《美人蕉》,全剧都是主人公美人蕉的回忆,当她的人生片段在舞台上复现时,她的鬼魂也自始至终在舞台上对着过往浅吟低唱。不过,90年代以来,由“讲故事”向“讲道理”的新创剧目,在提高了剧目思想内涵的同时,也产生了一些题旨外露、人人不深的概念化作品。

各种艺术实践背景的名导参与到黄梅戏中,也使黄梅戏演剧形态发生了深刻的变化。黄梅戏院团外聘的名导通常跨越各个剧种,对他们而言,戏曲越来越成为一种区别于影视、话剧、舞蹈的艺术门类,剧目完整性被放在了第一位,而某一地方戏的剧种特色则显得不那么重要。对王国维“以歌舞演故事”这一著名的戏曲定义,他们往往作了具有时代特色的理解——广泛采用古今中外的歌舞元素、削弱戏曲程式性,是名导努力降低戏曲接受门槛、吸引观众的普遍做法。因此,王国维所言的“歌舞”内涵被放大了,演唱不必严格拘泥于声腔,舞蹈也可脱离戏曲身眼手步法的基本功。陈薪伊的《徽州女人》,谢平安的《长恨歌》,张曼君的《娃娃要过河》、《小乔初嫁》,王晓鹰的《霸王别姬》,无不在演唱、舞蹈上做了革新,黄梅戏几乎被淡化成一种音乐元素存在于演唱之中,各种现代、西方、民间的舞蹈与音乐只要有助于舞台表现,都被导演采纳。精致唯美的“歌舞化”成为黄梅戏舞台呈现的普遍现象。与舞台表演歌舞化相应的是,90年代以来执导黄梅戏的导演在舞台灯光、布景等方面也力求考究,各种角度、颜色的灯光灵活变换,布景上追求虚实结合,既充分发挥戏曲的写意性、虚拟性,在必要时又不惜通过实景来强化舞台氛围。以《徽州女人》为例,该剧的舞美设计极为出色,有时舞台空灵干净,仅天幕上有徽派建筑的图样;有时舞台又布置以一二有安徽古村特色的实物如家具、井台,从而凸显徽州女人所生活的边城式环境;而舞台上数次出现的红色喜床,则既强化了徽州女人对世俗幸福的渴望,又反衬了她的不幸。可以说,90年代以来的导演在舞美设计上已能较成功地将西式话剧的写实与中式戏曲的写意相结合。湖北名导余笑予在舞美布景上更是颇多创新,他执导的《未了情》、《双下山》都使用了具有虚拟性的平台系列,既实现了舞台上空间转换的灵活性,同时又保持了舞台上的干净空荡,让演员成为观众目光的焦点。

需要强调的是,与一些名导将黄梅戏“歌舞化”形成鲜明对比的是,另外一些名导则一直坚持在传统程式与当下舞台间寻找平衡,他们在戏曲本体层面对黄梅戏进行继承创新,导出的戏更

富传统之美。这些导演多为戏曲演员出身,由于长期的从艺经历,他们对戏曲程式的认知更为深刻,事实上,很多话剧出身的导演也不主张全盘抛弃戏曲程式,但由于对程式的认知有限,在继承、化用、创造程式方面有着先天不足。戏曲演员出身的导演,虽然也主张不可照搬程式,但在实践层面,却更能灵活使用与创造戏曲程式。以余笑予这位自幼浸淫在楚剧中的名导为例,他虽不主张照搬戏曲传统程式,但很早便对戏曲形式美的流失保持警惕,认为戏曲应在吃透传统戏曲程式的精神后,重新进行创造。“演员表演技能退化。中国戏曲在长期的艺术实践中……讲究‘四功五法’,而且从小就接受严格、艰苦的训练。演员对于角色的体验也和体现紧密结合在一起,在他创造角色的时候,他同时也就考虑到了技艺的运用。现在却都学斯坦尼的一套,演员对角色的体验不再考虑技艺表演的问题。没有‘四功五法’的演员也可以演出。这种情况带来的后果是相当严重的。”^[12]余笑予不仅能够为演员设计、示范身段,而且他还能创造各种新的程式。他执导的《双下山》是一部优秀的黄梅戏喜剧,余笑予将自己对丑角的偏爱带入剧中,化用了丑角的一些表演程式,如走矮子、移脖子等,成功塑造了一个介于生丑之间、憨厚可喜的小和尚形象,为黄梅戏的表演艺术作出极富价值的探索。

四、结 语

黄梅戏导演制在建国后正式建立以来,有专业戏曲从艺经历的导演所占比重基本上呈下降趋势;将戏曲程式与斯坦尼的体验说相结合,实现戏曲化与现代化的统一,基本上是黄梅戏导演的主导思想。但秉持同一种戏曲思想的导演,在处理黄梅戏戏曲化与现代化之关系上,取得的成就却并不一样。“十七年”的乔志良、王鲁明,80年代以来的孙怀仁、余笑予,他们精通戏曲程式,不仅能导戏,还能创造新程式。乔志良向京剧借鉴的成分较多,余笑予则在程式的创造上取得了值得瞩目的成绩。而不熟悉戏曲程式的话剧出身的导演,对戏曲四功五法等诸多程式的

掌握尚不足以支撑艺术创造,因此,使黄梅戏向话剧、歌舞剧靠拢也成为上世纪90年代以来屡见不鲜的现象。

“拨乱反正”后由于经济体制改革的日趋推进,戏曲院团普遍陷入演出市场萎缩与财政支持不足的双重困境。由于导演培养的长期性与复杂性,很多院团已经失去培养导演的经济能力与耐心。大约从上世纪90年代开始,黄梅戏院团的自有导演开始退出一线工作,导演制的维持有赖于临时聘请国内知名导演,各种有着不同艺术主张与思想观念的名导纷纷介入黄梅戏,客观上使黄梅戏进入深度探索期,在艺术风格上走向多元化,但另一方面也使黄梅戏剧种个性出现不断流失的倾向,这是黄梅戏工作者必须警惕的。

参考文献:

- [1] 安庆市文化志编纂委员会. 安庆市文化志[M]. 合肥: 黄山书社, 1999: 215.
- [2] 丁俊美. 王少舫对黄梅戏的卓越贡献[J]. 安徽新戏, 1996, (4): 66-67.
- [3] 乔志良, 张传才, 等. 忆导演《天仙配》[J]. 黄梅戏艺术, 1996, (4): 75-94.
- [4] 金芝. 从京剧到黄梅戏——王少舫、黄新德现象的思考[J]. 戏曲研究(第五十三辑). 北京: 文化艺术出版社, 1996: 56-63.
- [5] 金其安. 从京剧老生到黄梅戏导演——记省政协委员乔志良[J]. 江淮文史, 1997, (6): 52-59.
- [6] 徐炳孚. 怀念王鲁明[J]. 黄梅戏艺术, 1987, (4): 91-95.
- [7] 王安葵. 中国戏曲导演的作用[J]. 艺术百家, 2013, (3): 54-60.
- [8] 如心. 要重视导演队伍的建设[J]. 黄梅戏艺术, 1986, (1): 20-24.
- [9] 冉常建. 新时期导演艺术的嬗变[J]. 戏曲研究, 2001, (2): 216-231.
- [10] 孙怀仁. 思索与探索——《风尘女画家》导演体会[J]. 黄梅戏艺术, 1985, (1): 54-57.
- [11] 丁式平, 杨庆生. 安徽省黄梅戏剧院史志[M]. 安徽省黄梅戏剧院内部资料, 2003.
- [12] 余笑予. 关于当代戏曲形式美的思考[J]. 文艺研究, 1986, (5): 17-25.

(责任编辑 黄胜江)