

应,以“情”感人,以“情”动人,令观众经历特殊的情感体验,产生情感共鸣和艺术美感,享受到一种“动情的乐趣”(亚里士多德语)和感人的力量。

但是,我们在肯定田汉早期剧作“写意”真实观的同时也不必讳言其有一定的局限。首先,由于田汉早期生活底蕴不足,剧作又往往是“急就章”,这就使得他的作品在表现真实的历史氛围,表现人物内心的同时,忽略了生活逻辑和人物性格逻辑的真实。所以,他的早期剧作不属于荒诞剧,但人物的行为方式却甚为荒诞。其次,由于田汉早期剧作过分注重表达人物的情感,所以,有时陷于一种宣泄,人物成了作者的传声筒,而作者本人则又是某种思想理念的传声筒。恩格斯曾经说过:“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指点出来。”^⑧然而田汉早期的剧作却显得过于席勒化而缺少“莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性”^⑨。再次,田汉早期剧作过分依从于情感的真实,不注意戏剧冲突和戏剧结构。当然,作为初创时期的中国现代戏剧,这种现象也是较为普遍和难免的。

虽然田汉早期戏剧的“求真”美学观存在着这样那样的不足,但它在展示一定的历史人文精神,表现人物的心灵,揭示人性的真实内涵上,具有重要的美学价值。它使人类心灵不再封闭而趋向开放,观众通过舞台能够返现自我、他人乃至整个人类的内心世界,能够反思或内省人的种种心态以及复杂的精神活动。在文明戏衰落、旧剧充斥舞台的20年代,田汉的剧作确实给人耳目一新之感,这是田汉对“五四”以来话剧创作的有益探索和独特贡献。

注:

①⑤⑥田汉1920年2月9日致郭沫若的信,见《三叶集》,亚东图书馆1920年5月版。

②《〈田汉戏曲集〉第2集自序》,见《田汉文集(3)》,中国戏剧出版社1983年版。

③宗白华:《中国艺术意境之诞生》,《美学散步》第60页。

④田汉:《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》,载《少年中国》第三卷第四、五期,1921年11月1日至12月1日。

⑦田汉:《灵光》,见《田汉文集(1)》,中国戏剧出版社1983年版。

⑧恩格斯:《致敏·考茨基》,《马克思恩格斯全集》第36卷第382—386页。

⑨恩格斯:《致斐迪南·拉萨尔》,《马克思恩格斯全集》第29卷,第581—587页。

责任编辑 原旭春

梅兰芳研究引论

陈反修

据史家考证,京剧大致萌生在1840—1850年期间。按照这一推断,京剧启蒙时期的人物当是高朗亭、米喜子二位。他们的演出,说唱文学的痕迹浓厚,并不是完全意义上的戏剧;同时,徽剧的那种古朴浑厚的风格依稀可见,各种表现手段和人物情绪之间还不是严密“接榫”,远未形成后来音韵铿锵、严丝合缝的模式。

高朗亭有个学生,名字叫程长庚(1811—1880)。此人被后人称之为“京剧的开山祖师”。是程长庚带动同时代的其他名伶,共同形成了京剧“听戏”的审美风气。

关于“听戏”,其实来得并不偶然。程长庚所处的时代内忧外患,面对混乱局面,他重视戏剧的高台教化作用:“独喜演古贤豪创国,若诸葛亮、刘基之辈,则沉郁英壮,四座悚然。乃至忠义节烈,泣下沾襟,座客无不流涕。”(见《京剧谈往录》第40页)

到了梅兰芳,突然开出一代新风,变成旦行领衔,从渐变中显现突变——梅兰芳的一切都需要“看”,而且是那么“好看”,不再是仅仅让人“听”的了。

梅兰芳创立了自己的戏班“承华社”,并兼任了戏班的老板。这件事实在是史无前例之举;梅兰芳首先创立出自己的流派,成为万众瞩目的新一届的“伶界大王”;梅兰芳最早走上了国际文化的舞台,出访了日本、美国和苏联。对外国观众来说,“歌”远不及“舞”重要,“听”是不如“看”的。

拿看戏阶段和听戏阶段对比,又有哪些优越性呢?

第一,和程长庚时代已经有了明显的不同。程讲究的是“力”,一种震撼力,一种爆发力,一种凝聚力。梅兰芳则讲求“美”,润物细无声地潜移默化观众的心灵,更加热爱生命,热爱个性,热爱生活。

第二,梅兰芳作为一名“男旦”,摆脱、击退了早期的戏园内外的淫乱之风,重新展示了“人性”的美。京剧中通过“阴阳颠倒”,使得舞台容量大大增加,从戏内可以达到戏外,从角色可以“外化”到演员,人性美也从广义延伸到狭义。

第三,由于梅兰芳的作用,京剧剧目一霎时五彩缤纷起来,可看性大大增强,戏的种类大大增多。从动作的程度分,有文戏,也有武戏;从哪个行当主演上分,有老生戏、旦角戏、花脸戏和丑角戏;从表演手段的侧重上分,有唱工戏、做工戏、念白戏和武打戏;从题材内容的限定上分,有爱情戏、清宫戏、因果报应戏和外国故事戏。等等。

梅兰芳在1961年病逝。从梅大师去世到日后的京剧的逐渐衰微,直到今天的“振兴京剧”,艺术的多元世界已然降临。戏园子的锣鼓还要敲下去。京剧有它“能干的”和“爱干的”,千万别赶着鸭子上架。要用科学的态度审视京剧行程——它已经有过“听戏”和“看戏”,这不会有人反对;对于近期京剧的不景气,是否说明京剧已然进入新阶段了呢?

那么,我们该如何解读梅兰芳,才能解决我们当今的京剧问题呢?实际上,从理论(美学和科学的)的意义上创建和完善梅兰芳京剧体系,已经到了不能再晚的时候了。

中国的京剧是一种演出实践远远超前于理论总结的戏剧活动。梅兰芳先生没来得及在生前系统总结其一生经验,甚至连中年、早年演出的情况,也没能仔细叙说出来,这不能不是一种巨大的遗憾。可以说梅兰芳京剧体系,在理论上仅有其名而无其实。时至今日,熟悉梅先生中年活动的人已经不多,如果不迅速把这一部分史料记录下来,今后的工作就可能是纸上谈兵。同时,只有把这一体系认真总结出来,并且从中体味京剧发展的特殊规律,才会有力地扭转目前京剧演出的颓势。

在建树梅兰芳戏剧体系的操作过程中,还会有一个前提性的难点:我们将以怎样的观点和方法,去研究和把握梅兰芳戏剧体系?今天大多数的戏剧理论工作者,是以斯坦尼斯拉夫斯基的理论作为“母本”,与中国京剧进行对照和撞击,撞击的零星产物便是对京剧的散碎认识。然而,梅氏是在自身“母本”(东方美学)的笼罩和荫盖下获取成功的。梅兰芳的表演艺术是一块含玉量更多的璞;雕琢之的工作就历史地落在今天这一代戏剧理论家的肩膀上。总结梅兰芳戏剧体系,实质就是要琢璞取玉。

显然,这是一个很棘手很艰巨的任务。光靠现时戏剧界的我们就行吗?恐怕不行,我们至少还需要进行一个再学习、再把握的过程。我们需要寻找和深入当年曾经造就过梅兰芳的那个未曾“污染”过的大背景和大载体,并和活动于那个大背景和大载体中的人们来一番双向交流。同时在工作程序上,好像也需要分为两步进行。首先,京剧既然是一门综合艺术,那么

我们就不妨先分别在诸如歌舞、唱词、行当等单项上取得成果;然后,再把各个单项成果以新的工艺进行综合;等到梅兰芳戏剧体系的内核儿已经确定,似乎还需要进行最后的工序“抛光”;因为艺术理论不但要严密和精密,还需要美和雅。那么,根据笔者笼统的观察,搭建梅兰芳京剧艺术对古典美继承与发展的结构框架(即梅兰芳京剧体系),似乎应把握住以下几个方面:

第一,关于“语言”——剧目语言和理论语言。梅兰芳之前京剧的社会形态还处在口头文化阶段。那时,剧本文词和京剧理论语言都是苍白的,表现力是微弱的,词不达意或言不尽意。等到社会进入了较为发达的印刷文化阶段,同时随着戏曲表演艺术渐趋成熟,观众和演员有了一种新的要求——希望借“语言”这一根“拐棍”的帮助,让自己对表演手段——“功”——有更准确的认识。于是,便有了“四功五法”的说法。再往后,当社会已经进入电视文化阶段,才发觉以往每个文化阶段产生的艺术,大约都要受到各自阶段传播方式的制约,不如此,它也就无法流传到后世。但是,后来的文化阶段应该帮助先前的艺术系统化和完善化(实质就是古典化)。梅派京剧艺术的语言,实际多半归功于一个叫齐如山的人。在20世纪前期,他就把整个京剧原理归纳为四句话:“有声必歌,无功不舞,不许真器物上台,不许写实。”真是高度概括。要想在今天使京剧依然在文化上占领一席之地,我们就不但要继续齐如山的工作,同时更应该运用电视文化的有利条件,为形象地总结京剧基本规律再开辟一条新的道路。

第二,关于“象”(相、像)——对比“样”、“唱”、“棒”、“浪”而言。

京剧大师王瑶卿曾经这样概括四大名旦的特征:梅兰芳的“样”,程砚秋的“唱”,尚小云的“棒”,荀慧生的“浪”。这一番概括很快被当时的梨园所认可。但是半个多世纪之后,有人把梅兰芳的“样”改成了“象”,对其他人的评价未动。中国社会的大步前进,使人们对于京剧和梅兰芳的认识也更加深刻,对于古典艺术的美学把握更加准确了。人们觉得用“样”去形容梅有些低了,不如“象”具有更深邃的美学内涵。

我们应该由此得到深刻的感悟,但也感到了困扰——因为在新形成的“象”、“唱”、“棒”、“浪”系列中,梅先生是格外“突出”了,另外那三位却还“匍匐”在原地,不禁有些尴尬。这样排列,一方面具有新的时代气息,但同时也暴露了京剧整体美学意识上的参差不齐。“象”,何止是梅先生所独

有?

看来,需要改一改先人留下的“定论”了,但切不要把古典艺术理论习用的“一字评”彻底改掉。需要的是先做通盘的系统研究,然后根据先辈留下来的遗产,琢磨如何改动才能更加科学。为做到这一点,还需要我们练一练先辈进行“一字评”所需要的那种顿悟和诗词方面的基本功。我们不妨把新的思想观念“做旧”,做成梨园习见和可以接受的样式。为做好这一点,就需要我们在继承中创新。

第三,关于“谱”——对比唱、念、做、打而言。

“谱”有双重意义。一是狭义的,如唱歌要有歌谱、五线谱,梨园也早有“工尺谱”;二是广义的,老艺人习惯把那些经过世代艺人打磨过的老戏中的表情、身段等规矩叫作“谱”。人们已经习惯了第一种谱,认为只有它才是科学的、准确的。但事实上我们把一段老艺人的著名唱段记成简谱或工尺谱,就不难发现它有很大的不足,因为老艺人那独特的韵味儿是记不下来的。同样,我们为一出新编剧目设计了唱腔,并把这种简谱或五线谱拿给著名演员,他们同样会感到不满足,于是还要自己在已经“谱”就的大格局中,“吟”出只属于自己才能表达的韵味儿。同时,对广义的“谱”也要加强研究。

我们现在碰到的最大困难是两个,一是学习掌握京剧各种表现形式时,基本上还是采取口传心授的老办法,因为现在的第一种谱不完全,有些方面(比如“舞”和“打”)还无谱可依;另外在已有的谱中,也存在着这样那样的问题。过去在京剧的某些领域,比如由钱金福到钱宝森所发明、传授下来的“身段步伐口诀谱”,的确蕴含着极其宝贵的正宗东西;同时也的确需要利用现代科技手段重新改制,而给新人以更通用的方便。

上面按着笔者所理解的东方美学的意趣,仅仅说了京剧当中的三个方面,它们都是京剧的灵魂。它们往往“神龙见首不见尾”,深藏于云雾之中。我们是今天的现代人,我们今天在总结、梳理梅兰芳戏剧体系时,要搞明白前人留下的宝贵遗产,经梳理而醒悟,由于醒悟而把握,最后再把这种已经鲜明、准确了的把握,重新投入新一美学层次上的创作,使其含而不露地成为新时代创作的“古典艺术”的灵魂。这,大约就是我们今日积极梳理梅兰芳体系的全部意义。

责任编辑 原旭春

李渔

之“戏曲观众学”

探微

岳峰

李渔的传世奇书《闲情偶记》之前三部,是公认的菊坛宝典。其中第一部《词曲部》,是戏曲编剧案头必备之书。详考《词曲部》“秘诀”中的“秘诀”,乃是面向观众写戏,处处为观众着想。在“戏曲危机”的今天,重新认识李渔的“戏曲观众学”,对繁荣戏曲大有裨宜。现择其要者分述如下。

一是从故事结构上为观众着想。戏曲是“以歌舞演故事”的舞台艺术。因而,在为演员的“歌舞”留出足够表演时空的同时,让观众一目了然地把故事弄懂,就成为戏曲编剧的首务。正是有鉴于此,李渔在《词曲部》中把故事结构放在第一位来探讨。这同当时“首重音律”和今天“首重人物”的戏曲编剧思维都大相径庭。所以如此,李渔一是着眼于在完整谨严的结构中刻画人物形象,表现人情物理;二是着眼于让观众在明晰单纯的故事结构中看懂故事、欣赏歌舞。

《词曲部》的结构论,核心是“始终无二事,贯串只一人”,“如孤桐劲竹,直上无枝”。李渔认为:“头绪繁多,传奇之大病也”,“《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之得传与后,止为一线到底,并无旁见侧出之语”,因而“三尺童子观演此剧,皆能了了于心,便便于口”。他特别提醒当时和此后的戏曲编剧们注意:“后人作传奇,但知为一人而作,不知为一事而作”,其后果是“作者茫然无绪,观者寂然无声”。联系当今某些让观众茫然无绪、寂然无声的戏曲剧目,可见李渔这个提醒仍然很有分量。

二是从常情常理上为观众着想。《词曲部》强调:“有奇事方有奇文”,“非奇不传,新、即奇之别名也”,“填词之家,务解传奇二字”。但李渔说的“奇”,并非离奇古怪,实则是别出新意的一般观众本有的常情常理。他指出:“王道本乎人情,凡作传奇,只当求于