

吴汝俊与他的“新京剧”

Wurujun and his "New Beijing opera"

□朱达人



■ 吴汝俊

几年前，经人引荐，认识了京剧艺术奇才吴汝俊，看过他的戏。在票房，也曾有劳他为我操琴，印象日深。今年4月，他又和一些京剧名家来上海演出新京剧《则天大帝》和《宋氏三姐妹》，十分成功。前年，我曾经主持过一次有关他的“新京剧”的艺术研讨会，有些话尚未说完，故想趁他这次演出之机，谈点感想。

京剧的历史是一部不断追求改革创新的历史

京剧的表演方式，是以唱念做打述说故事，以四功五法刻画人物，以西皮二黄为主要声腔，并以古典之魂、历史之材、灵动之美、虚

拟之奇而独树一帜。京剧最初是皮黄融合，兼收各种地方戏曲、民间小调的丰富养料，迅速壮大成长，最终取代昆曲成为“国剧”。根据这样的事实可以定下这样的结论：京剧的产生本身就注入了创新的元素。随着京剧艺术的发展，尤其是进入了成熟期直至高峰期，改革和创新始终伴随着京剧的成长。如群星璀璨的谭鑫培、余叔岩，四大须生、四大名旦以及诸多优秀京剧表演艺术家的成长经历，无一不在说明，正是这些天才们的创新和变革，才有京剧的灿烂辉煌。就连上

世纪中叶一批现代京剧的问世，也是时代变化对京剧的要求或者说是京剧适应时代变化的结果。一部京剧史，就是一部推陈出新的历史。

改革开放至今，为京剧艺术的创新发展提供了极大的时代机遇。上海的《曹操与杨修》、《大唐贵妃》、《贞观盛事》、《廉吏于成龙》、《成败萧何》，北京的《画龙点睛》、《宰相刘罗锅》、《泸水彝山》，以及近来在国家大剧院推出的《赤壁》等，还有许多省市的京剧院团都打造了一批新编京剧。这些剧目从各个侧面展现了志士仁人对京剧命运的关注和对其艺术改革的实践。从广义上讲，我们都可以把这些剧目称为“新京剧”，它依然在用歌舞演故事，以程式塑造人物，它的歌唱还是西皮二黄，伴奏仍旧板鼓京

胡。不过，“新京剧”在新的时代面前为了适应新的观众，它所吸收的各种养料和展示的方式，比传统京剧艺术已有了许多突破和新意，这是时代精神在京剧本体上的烙痕。如果我们用唯物主义的发展眼光来看它，“新京剧”应是传统京剧的百花园中生长出来的一枝奇葩。它似乎又映射出京剧在创新时，努力海纳百川的兴奋劲头——用它那大胆探索，追求创新的艺术实践，去拥抱新时代。这种追求和实践，对京剧艺术都是利大于弊的有益改革举动。而成熟健全的京剧艺术，在慷慨地向其他艺术输出养分的同时，也从未惧怕过其他元素的渗入，充分显示了京剧艺术的博大和包容。

我是个几十年的老戏迷，酷爱传统戏，也很欣赏“新京剧”，对新京剧改革某些拖沓的“程式”，力求洁简，贴近生活，加快节奏等而叫好。当然，对某些剧目的处理，有些表演方法、声腔设计等等，我也有不同的意见，可这些都是正常的。见仁见智，不能强人所难。由于“新京剧”姓“新”，还处在创新变革的探索过程中，确实需要进一步提高和完善。然而，就像欣赏书法一样，“笔墨当随时代”。当年搞现代京剧，引进了西洋大乐队，加强了对京剧反映现代生活的表现力，也曾令许多人不习惯，引起过争论。但如今，多数人已经习惯了，

中西结合的乐队已成为新京剧舞台上的常态。这个例子告诉我们，抱着理解宽容的心态来看待京剧改革是符合发展规律的。

2 吴汝俊创立了一批新的剧目

京剧界人士对传统京剧在剧场受到冷落很着急，同时，他们很愿为弘扬传统文化改革创新去出力。他们中的有些人已成了热衷于京剧艺术创新的弄潮儿，站到了艺术再创造的第一线。旅居日本的吴汝俊就是其中的一位。他在出国之前就以京胡出名，开过独奏音乐会，水平是一流的。他到日本之后以京胡演奏日本乐曲，独创一格，在那里的演艺市场上占有一席之地。然而他的艺术天赋并不限于京胡，由于他嗓子特别好，尤其他的旦角嗓子浑然天成，于是他又在舞台上进行开拓，组织了京剧团，自编、自导、自奏、自演，搞出了一组别致的“新京剧”。

《贵妃东渡》、《武则天》、《四美图》、《天鹅湖》、《七夕情缘》、《宋氏三姐妹》、《则天大帝》，这是吴汝俊近十年来创演编排的新戏。吴汝俊几乎参与了创作过程中的所有工作——从策划创意、剧本编写到音乐制作、导演排戏等，最后以他演主角而粉墨登台。他是以一个革新者的姿态，全方位投入“新京剧”创演的，这种历练是其他京剧演员难以做到的，其中的酸甜苦辣，别人也难有深切体验。

在与传统京剧的对照中，我以为，他的创新首先体现在剧目上。具有传统京剧功底的吴汝俊，近年来所演出的剧目，已渐成一种系

列。十年的实践证明，吴汝俊的路走对了。他的努力获得了成功，使日本许多观众知道并了解了中国的京剧艺术，有的观众更成了他的“粉丝”，这是值得鼓励和支持的。

3 京剧轻歌化的实验

吴汝俊的“新京剧”，场面简单，程式简化。有些戏中还去除了锣经，代之以大段的音乐旋律起伏来衬托和衔接剧情；还有的戏如《宋氏三姐妹》，如西洋歌剧一般，主角宋庆龄只有唱段没有念白，突出了轻歌化和舞蹈化，于是程式的稀释换来的

是表演的亲切自然。吴汝俊的这一大胆变革并没有抛弃京剧的传统“京味”，进而颠覆京剧的固有表演

方式，而是引进从人物内心出发带动剧情发展的现代戏剧观念，大胆去除某些不以人物刻画为出发点的僵化程式。而在需要抒发深沉感情和激烈情绪的段落，吴汝俊仍然会大大“卖弄”，用四功五法把戏做足做透，让程式真正为人物服务。吴汝俊的创新虽然步子较大，但依

然有着学术层面和技术层面的追求。如有些戏舞台装置简略得不设一桌一椅，只以一道背景点出环境，这和很多新编京剧使用实景而破坏中国戏曲写意境界相比，吴汝俊的这种“空白”，倒是一次极致的返璞归真，把舞台虚拟到了一片



空灵。我以为，这是吴汝俊对前人设计的舞美所做的一次大胆的挑战和革新。

4 新行当出现的可能性

吴汝俊的“新京剧”在音乐上努力尝试，除了以京剧音乐作为主体外，还大量融入了昆曲、交响乐、民乐等等元素，并且注重突出人物的地域性，比如在《则天大帝》中加入了武则天生活地区的山陕民间小调等等。

由于首先而且经常在日本演出，为了贴近国外观众，吴汝俊的新戏大量去除传统京剧中的“散板”和“摇板”，用近乎歌剧的方式演唱，但新颖的歌曲化唱腔的内涵依然是皮黄韵味。因此，吴汝俊的大胆创新不是空穴来风式的创新，



■ 吴汝俊在《则天大帝》中借鉴了老生唱腔

而是传承中的创新。这些革新，在吴汝俊之前的艺术家已经有过，只是他的步子迈得更大而已。

吴汝俊的“新京剧”在唱法上的创新，同样让人耳目一新。在《则天大帝》中，吴汝俊演绎武则天时用旦角唱法演唱小生唱腔。而刻画80多岁后的武则天时，又把言派老生唱腔嫁接到老旦发音上来，有时又似“大嗓青衣”或“旦角老生”，别致而又新奇。吴汝俊在解释使用这些技巧的动机时说，武则天是一位女皇，她的声腔就不能简单地用青衣、老旦来表现，借鉴老生声腔的目的是为了体现女帝的气派，这些新手段是为人物性格服务的。

我想，由于吴汝俊的大胆尝试，将来京剧在青衣、老生、老旦之间，会不会出现一个新的行当？我又想，事物在发展，艺术技巧是为剧情、剧中人物服务的，为何就不能有新的突破发展？

5 体制改革的“他山之石”

吴汝俊的新剧目创作，和国内

的艺术院团有很大的不同。他采取以个人承担经济风险为主体的“项目制”操作方式，或是有了创意找资金，或是有了资金找创意。他办的日本京剧团，固定的人员很少，而是根据确定的项目需要，有限期地聘用合作人员。要指出的是，和他合作的演员都是一流的，有些是著名的艺术家，如李长春、寇春华等，做到“强强联手”。他的剧团不需要固定场地和班底，成本不高，创作自由，排演灵活。由于“船小掉头快”，可以充分考虑市场的需求、观众的需要和体现创作者的个人意图。另外，“项目制”的操作模式，投入必问产出，于是用取消乐队现场伴奏、减省配角舞美等办法来降低成本，也是一种有效的方法。当前我们正在进行文艺体制改革，吴汝俊的这些做法是值得我们参考的。

当然，吴汝俊的创新，也受到所处环境和操作模式的制约。有些剧目比如《宋氏三姐妹》、《贵妃东渡》，创意很好，故事很新，由于要照顾到日本观众的欣赏习惯和时间

仓促等等原因，感觉剧情、感情还是比较单一、单薄，表演展示上还缺乏精致的零部件，需要在技术性上深入挖掘、仔细打磨。还有，伴奏带的使用会限制演员即兴、激情的发挥，这些都要求吴汝俊在今后去探索，去解决。

6 “新京剧”依然姓“京”

如果传统京剧迷以长年观剧的习惯定势进行简单比照，去苛求、批评新的事物，是不科学也不可取的。京剧本身就是海纳百川而后博大精深的艺术成就，我们应该以平和宽容的观剧心态面对“新京剧”的出现，并结合时代特征、演艺环境以及观众对象的改变，以更加客观的眼光审视之，这才是“国剧”观众应有的胸怀。只是其中的关键之点需要探究——看“新京剧”是否合情合理？“新”了之后是否依然姓“京”？



■ 京剧《七夕情缘》，吴汝俊饰织女

“越剧王子”赵志刚，吕瑞英“未入师门的学生”茅威涛，著名越剧演员方亚芬、章瑞虹、张秋萍、许杰、章海灵等也纷纷登台演出。

一人千面，演啥像啥

聪慧活泼的九斤姑娘、端庄幽怨的萧皇后、神机妙算的袁玉梅、正气浩然的陈三两、天真活泼的红娘以及深明大义的柴夫人，这6个人物亦庄亦谐，迥然不同，却是个个鲜活动人。观众不禁会问，这些难道都曾由一个演员饰演过吗？

是的。曾与吕瑞英同台搭档过父女、夫妻、君臣、主仆、同僚、对头的老生名家张桂凤说，吕瑞英戏路宽广，无论文武老少、小姐丫头、正反角色，她都会演，而且一人千面、绝不重复：“不管我们台下有多熟悉，到了台上，她就会让我感到——她就是我在剧中的那一个人。”

至于为什么吕瑞英“演啥像啥”，吕瑞英的老搭档史济华认为，这是因为她“贵在求真”，能将自己的坎坷人生经历融入表演之中，使每个角色都显得自然贴切。戏曲评论家蒋星煜则认为，吕瑞英善于观察生活，提炼生活，能在舞台上很好地把握分寸、加以演绎。尤其是她对红娘这个人物的理解十分深刻精到，演的时候层次分明、恰到好处；而越剧徐派创始人徐玉兰则强调了吕瑞英的“用心”：“她创作人物动的脑筋太多。如果把演戏比作绣花，别人用四分之一股丝线，她用的却是十六分之一股……”

专曲专用，丰富多变

作曲家何占豪认为，越剧的流派唱腔可大致分为两种，一种是一

曲多用，就是把自身一些固定的、观众认可的、较容易辨别的曲调反复应用；另一种则是不以某种固定的曲调取胜，一戏一腔、专曲专用。这两种情况虽无高低，也并非泾渭分明，却是花开两枝、各有特色。吕瑞英便是一位在“专曲专用”上很有建树的代表人物，“她虽然不是一位作曲家，但她的唱腔体现了作曲家式的思维和追求”。

何占豪举例说，当晚演出的吕派名剧《凄凉辽宫月》、《花中君子》、《三夫人》、《桃李梅》等剧，就分别包含了D调、C调、A调、E调等调性，丰富多变；而在《西厢记·拷红》等剧中出现了4音和7音的偏音，促使唱腔中宫徵调式的转换，并连续后半拍起腔，打破了板块模式。另外，吕瑞英和史济华共同创造了同腔同调，使男女对唱达到和谐通畅的境界。

吕派是越剧流派中形成最晚的一个流派，也有人认为其是越剧的最后的流派。吕瑞英的“专曲专用”是否预示着一种越剧创演的趋向，这一课题值得探讨。

桃李芬芳、艺无止境

吕派艺术不仅塑造了一系列风采各异、独具魅力的女性形象，也培养了一批活跃在当代越剧舞台的优秀旦角演员。

在艺术传承和创新方面，吕瑞英是严谨而又开放的。她曾有一句惊世骇俗之言：“如果为了形成流派而去反复唱一些容易让人辨认的固定唱腔，我宁可这样的流派早点断子绝孙！”此次吕派艺术专场，这位年近八旬的老艺术家亲自领衔创作演出团队，对这些经典折子戏进行



■《花中君子·花魁斗赃官》，黄依群饰陈三两，赵志刚饰李凤鸣



■《三夫人·辨奸释嫌》，孙泳卿(右三)饰柴夫人

了再加工、新提炼。她要学生们重新对唱腔，一句句加以悉心指导，包括吐字、尖团、喷口一丝一毫都不放过。有老观众问为什么这次专场没有吕派经典《打金枝》？原因就是“挑剔”的吕瑞英觉得没有合适的学生成演出《打金枝》的精髓，最后决定专场放弃这出代表作。吕瑞英艺术观念的开放，同样给人以深刻印象。在教导学生时，如果她们有好的创意，吕瑞英都会高兴地采纳，丝毫没有老师的架子。

在这个夜晚，主角并未演唱。吕瑞英静静地坐在台下，看着自己演绎过的经典、自己的学生如江畔桃花般一一绽放。这正应了专场的主题——可爱深红映浅红。也许，全场观众的起立鼓掌让她心潮澎湃，但她眼中的泪光似更表达出她的期待——来春繁枝纷落日，当是嫩叶细开时。■ 摄影/李伟霖