

古老汉剧的生存现状与对策

□方月仿

内容提要 历史悠久的汉剧历经兴衰,现状的生存状态岌岌可危,主要表现在地盘丧失、剧团锐减、人才凋零。抢救、保护、传承汉剧意义深远。汉剧在湖北及尚存汉剧的省份既有其他地方文化艺术不可替代的作用,又是在全国范围内对研究传承京剧与“皮黄”剧种的源头之一。本文强调京、汉两个剧种应纵横研究;全国汉剧亦应团结一致,挖掘传统,清理遗产,并实施“百出工程”,注重尖子人才培养,运用戏曲影片等艺术形式抢救、保护、传承古老汉剧!

关键词 生存危机 传承意义 扶持对策

汉剧是一个有着近 400 年悠久历史的古老剧种,曾对全国范围内的各“皮黄”剧种(如:湖南湘剧、广东粤剧、广西桂剧、云南滇剧、四川川剧[胡琴戏]等)在声腔、板式、剧目、行当、表演等诸多方面,产生过广泛的影响。尤其是对京剧的形成,汉剧(汉调)更是作出了巨大的贡献。这些都是戏曲学术界公认之历史奉献。但汉剧走到今天,其衰落态势岌岌可危。本文拟从其生存现状入手,就抢救、传承汉剧的意义与对策阐述个人浅见,以求各方有识之士的指点、匡正。

一、全国汉剧的生存现状

汉剧源自于汉水。明末清初李自成率部从陕西来到襄阳,据传说,该部军中常以演唱“蒲州梆子”为乐,屯兵日久,襄阳人吸取“蒲州梆子”腔调,融于襄阳人的旋律,演唱出了一种新的板式为“襄阳调”。又因湖北人习惯将“一段唱”说成“一段皮”,“蒲州梆子”来自于陕西,故谓“西皮”。后又逐渐融进了“二黄”腔(二黄起源争论甚多,此处不表),但以综合演唱“皮、黄”组成一个剧种,乃汉剧为首创。板式、腔调与语言是一个剧种形成的主要标志,汉剧从形成之日至今,皆被列为“皮黄”剧种之首。所谓“徽汉合流、始有京剧”,汉剧所奉献给京剧的也正是“皮黄”二调,其次还有中州韵,剧

目、行当、表演程式等等。汉剧在湖北的盛况,远的不表,近百年来曾出现过“三度兴盛,三度衰落”。这三度兴衰的代表人物分别是余洪元、吴天保、陈伯华 3 位大家,也可以称之为 3 个时期。

其一:余洪元时期(1900~1938)。余洪元由沙市来汉,以一位“票友下海”的身份,一跃而成为“汉剧泰斗”。他的艺术成就集中体现在把汉剧“一末”的表演与演唱艺术推向了一个高峰,他的代表作《兴汉图》、《三国志》、《四进士》、《两狼山》、《乔府求计》、《龙舟会》、《打侄上坟》等成为当时大汉口家喻户晓的“经典名剧”,上至达官贵人、政界军界要员,下至贩夫走卒、黎民百姓无不称赞。以余洪元(一末)为首聚集了朱洪寿(二净)、钱文奎(三生)、李彩云(四旦)、大和尚(五丑)、陈旺喜(六外)、黄双喜(七小)、牡丹花(八贴)、董燮堂(九夫)、张天喜(十杂)等“十大行”名角,组成的“福兴大汉班”,曾南下上海、北上京城。由湖北省督军肖耀南“保驾护航”,民国黎元洪总统亲自赠匾。在京沪两地均受到京剧同行的盛赞。称其为“汉剧的谭鑫培”,其风光一直持续到抗日战争爆发前夕,直到他晚年中风败嗓后病故,带走了汉剧的辉煌。

其二:吴天保时期(1930~1950)。继余洪元之后的汉剧领军人物是被称为“汉剧大王”的吴天保。吴乃汉

剧“天”字科班的佼佼者,经余洪元的提携,取代老将“三生”钱文奎,曾与余洪元赴沪献艺。余病故后,吴天保举起汉剧的大旗,在武汉团结了众多汉剧艺人,为改良汉剧不遗余力,带来了汉剧的二度兴盛。“抗战”期间的重庆,吴天保的威望依然甚高。8年抗战胜利后回到武汉,他更是如虎添翼,技艺日增,以他为领袖的湖北汉剧界,直到喜迎解放,保存了一定的实力,吴天保堪称“承上启下”的一面旗帜。

其三:陈伯华时期(1950~)。建国后息影舞台17年的“筱牡丹花”陈伯华复出,给日渐衰落的汉剧带来了生机。首届全国戏曲观摩演出,陈伯华一出《宇宙锋》,让王瑶卿、梅兰芳、周信芳等京剧界“宗师”为之一震,喜获“一等奖”。从此,陈伯华的名字代表着汉剧,继《宇宙锋》拍成电影戏曲片在全国放映后。陈伯华主演的《秦香莲》、《二度梅》、《穆桂英大破天门阵》、《柜中缘》等先后在京、津、沪、南京、济南全国各地巡回,人们通过陈伯华精湛的表演,认识了“古老而又年轻”的汉剧,陈伯华把汉剧艺术品位提高到了一个新的层次与高度。1962年,经周总理提议,建立武汉汉剧院,陈伯华带给了汉剧新的辉煌。据统计,在“文革”以前,分布在湖北“汉河、荆河、襄河、府河”四大河派地区的汉剧团体计有武汉、沙市、宜昌、黄石、汉川、荆门、沔阳、等20多家。此外尚有巴陵戏、荆河戏、南剧、山二黄等亦属汉剧系统。经过“文革”的“洗劫”和近年来的多次“文艺体制改革”,湖北各地县汉剧团已被“一刀切”得干干净净。倒是南剧与山二黄剧团还存在,作为省会城市的大武汉,现仅存“一个半汉剧院团”。“一个”是以陈伯华艺术大师为院长的武汉汉剧院,“半个”即由楚剧、黄梅戏、汉剧3个剧中合并而成的湖北省地方戏艺术剧院(汉剧团)。

汉剧现在岗的从业人员约在200人左右。汉剧的演出仅仅限于每周末演日场(以照顾老年观众看戏),以上就是汉剧发源地湖北省的汉剧生存状态。

除湖北之外,外省冠以“汉剧”的还有“广东汉剧”、“湖南常德汉剧”、“陕西安康汉剧”、“福建龙岩汉剧”等。武汉汉剧院建院时,广东汉剧、陕西汉剧等曾委派代表参加祝贺,并在学术上做过一些探讨、交流。陈伯华、李罗克等名家亦在各汉剧院团收徒,各地汉剧团体也曾多次聘请武汉汉剧院的老师各省任教。终因没有形成一种组织形式,只能各自为政、各行其事。对于全国各省汉剧的生存状态尚需更进一步调查。

二、抢救、保护、传承汉剧的意义

其一:汉剧是湖北地方文化艺术的主要代表,研

究传承湖北文化,汉剧有着不可替代的重要作用与意义。汉剧是湖北仅存的最古老的剧种,蕴藏和积淀着楚文化以及湖北历史、地理、人文和风俗等多种文化因素(其他冠以汉剧的省份亦然)。汉剧在湖北称之为“大戏”,汉剧在形式过程中,吸收了宋元南戏以来的种种滋养,以及昆腔、梆子、各地小调等多种因素,在此基础上,才逐渐组成了以“皮黄”为主的整套完整的音乐系统,以及综合性的表演方法。从历史的角度讲,汉剧号称“八百出”(既有800出整本和折子戏剧目)。这些剧目从商、周、先秦、两汉直到三国、两晋、唐、宋、元、明、清几乎无所不包。不仅是一部简约的中国史,同时也是民间口头传唱的一部文化史籍和宝贵的“非物质文化遗产”。人们习惯称“京城文化”、“海派文化”,汉剧乃“汉派文化”、“码头文化”最突出最主要的代表。如果失去了汉剧,就将失去这一地方特色文化之“根”。

其二:汉剧是京剧形成的母体之一,并直接和间接影响了全国的“皮黄”剧种,研究传承“皮黄”艺术,汉剧是源头。梅兰芳先生在他的《舞台生活四十年》一书中谈“汉剧”的条目中,以《四进士》中的行当分派、念白、俏头——举例,详细地证实了汉剧与京剧亲密的血缘骨肉关系。京剧史上,是源而非流,是中国京剧旦角的祖根。”^①

如果研究一下梅先生的演出剧目,尤其是代表性剧目,计有《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《汾河湾》、《樊江关》、《玉堂春》、《奇双会》、《童女斩蛇》(汉剧中叫斩妖)、《梅龙镇》、《打渔杀家》、《春秋配》等,大多是京、汉共有的剧目;京剧老生戏中“四大须生”的代表剧目,亦几乎大多与汉剧相同,一些常演剧目更是同一内容、同一剧名、同一动作与唱词。更何况京剧早期的名家,如米应先、谭志道、李六、龙德云、余三胜、汪桂芬、王九龄等均系湖北籍的汉调名演员。因此,抢救、传承汉剧亦是在清理京剧最早的“宝库”,与京剧的发掘整理发展等无不有着直接的关系。其他皮黄剧种的剧目,与湖北汉剧也是大同小异。试想一下,仅仅只是繁多的剧目(汉剧称为“八百出”)就有如此相近之共同点,由此展开,该更有多少方面(如腔调、板式、服饰、表演、念白等)值得向汉剧“追根溯源”与“探胜求宝”?故此,汉剧绝不可亡。汉剧若亡,不仅仅是湖北汉剧之悲哀,亦是京剧与其他皮黄剧种甚至是中国戏曲共同之悲哀。

三、抢救保护传承汉剧的对策

抢救保护传承汉剧的文化意义虽然重大,然而汉剧的生存状态又格外令人堪忧。现在有一种观点认为:“汉剧跨越了漫长的400年,现只剩下一口余气在

慢慢悠。好比是一行将就木的老人,久病在榻,只要拔掉氧气管,这口气便非断不可”。还有一种更悲观又显天真的观点认为:“汉剧老矣,气数已尽,唯凤凰涅,待死后复生”。如此云云。武汉市艺术创作研究中心多年研究戏曲的杨德萱先生则理直气壮地认为:“对于古老剧种现状的哀叹与漠视,皆不能对其生存状态的改变产生任何补益,研究汉剧的主旨在于发掘其从古至今存在的历史与现实价值”。^②

这里仅就笔者个人所思考的问题,提出若干措施与对策,以供相关部门及专家学者参考后予以确认。

A. 京汉两个剧种应该加强纵向与横向的研究,以求相互取长补短,共同发展。

我们知道,几百年来,京剧与汉剧有着广泛的联系与艺术交流,以京剧艺术大师梅兰芳先生为首的“四大名旦”及“四大须生”等代表性人物,每次来汉,必虔诚地拜望汉剧名家,观看汉剧,汉剧名家亦尊敬地回拜京剧名家,以各种方式尽地主之谊。如梅兰芳先生,就曾于1919年、1934年、1936年、1937年、1951年5次来汉,与余洪元、刘艺舟、吴天保、杨铎等汉剧人士有过多密切的艺术交流。梅先生论及他曾看过余洪元之《兴汉图》、《乔府求计》、《李陵碑》、《白帝城》、《盗宗卷》、《状元谱》、《七星灯》、《六部审》、《洪羊洞》、《龙凤配》等,还曾看过李春森(大和尚)与董瑶皆(牡丹花)之《打花鼓》、《活捉三郎》等。梅先生对这些戏的特色了如指掌,赞赏有加;对其中的“不足之处”也看得很清楚。如他对李彩云先生的《宇宙锋》就有这样中肯的评价:“李彩云工旦角,如《百花亭》(贵妃醉酒)、《风雨会》、《雷神洞》……做起来都恰到好处。有一次我看过他的《宇宙锋》。所有剧情、场子和台词跟京戏大致无差,就是装疯的扮相,他仿佛是按着京戏《战太平》里面的孙氏的模样扮的,整个地变成了一个真疯的女子,似乎太强调了一点,因此装疯的身段,跟京戏也有了部分的差别了。”在上世纪二三十年代,京剧汪笑侬与汉剧余洪元,金少山与张天喜等互相敬佩,定为至交,不断对艺术进行改进也是一直传为佳话的。直到建国之初,梅先生以及张君秋与陈伯华,周信芳先生与吴天保、周天栋,刘斌昆与李春森、李罗克等均有深厚之交情、深入之交流。然而,这一“京汉交流”的“优良传统”,现已渐渐被淡化,以致被遗忘。汉剧之衰落,从自身的角度讲,“病因”甚多,其中常以“历史悠久老大之居”而“固步自封”,以致“僵化凝固”不失其为“病因”之一;且又因京剧的发展迅速,名家辈出,影响广远,声誉雀跃,而汉剧“蜗居”在鄂,常自愧不如京剧之“高级”、不如楚剧之“普及”而哀叹、而自悲、而自暴自弃,亦为汉剧衰

落之“心理疾病”;京剧身为“国剧”,亦有高高在上之“高贵神态”,对于汉剧及其他地方剧种,多少有着某种“不屑一顾”的傲慢……因此,一旦某“流派”形成,其代表剧目、声腔风格等便“墨守成规”,难以更改,亦在一定程度上阻碍了京剧的继续发展。京剧之名家、名剧、名段,虽为经典,所憾的是就那么“几派”、“几出”。如今,一代一代继承“衣钵”,尚有“难乎为继”之忧,惶论创造“新流派”。然创造“新流派”乃重提“京、汉”两家“纵横”研究、交流、互进(包含其他举措),其目的正在于希冀“只争朝夕”地能出“顶尖大家”矣!

B. 全国各地的“汉剧”应团结一致,共兴汉图。

“承担汉剧传统艺术的研究,整理和推进汉剧艺术的荣升,培养汉剧艺术接班人……”、“辅导本省地,县的汉剧团,与兄弟省市汉剧团广泛展开艺术交流……”以上两段话引自由“上海艺术研究所和中国戏剧家协会上海分会”合编的《中国戏曲曲艺词典》。^③

这两段话给“武汉汉剧院”赋予的两项“任务”极其明确。第一项“任务”是该院的“目标管理”项目,非完成不可;而第二项“任务”,似乎就是可有可无的了。诚然,武汉汉剧院的名老艺术家如陈伯华、吴天保、周天栋、李四立、李罗克等均曾多次辅导过“本省地县的汉剧团”,也曾“与兄弟省市汉剧团广泛展开艺术交流”,他们堪称“桃李满天下”,而据我的亲闻亲见,这种“辅导”与“交流”,似乎只呈现在“礼节性”的层面,除极少数拜过师,“一对一”(如陈伯华收雷金玉为徒,吴天保收程良美为徒,周天栋、胡桂林收贾振南为徒,李罗克收杨模超、黄三爱为徒等)真正“亲授”之外,本省与外省的“辅导”与“交流”并未“广泛”展开,更没有形成制度。本省地、县剧团和外省汉剧人才的后备力量,多由省市戏校和各地剧团自行培养。

“文革”之后,除武汉市艺术学校培养了两批学员外,省艺校和各地艺校基本上没有培养新的汉剧接班人。外省市各地艺校也未闻知有专门培养各地汉剧接班人的专科。从某种程度上说,“后继乏人”是湖北汉剧与外地汉剧急剧衰落的致命原因。

任何“中心”都是自然形成的!汉剧的中心当在湖北,汉剧的代表人无疑是当代汉剧大师陈伯华。她乃国务院颁布的终身艺术成就奖获得者,乃全国汉剧工作者的一面值得尊重与骄傲的旗帜。不论是近年“西皮、二黄出自西北”之学术之争论,也不论“广东汉剧源自湖南祁剧”等等探讨,均不能动摇“汉剧本是一家人”的总体信念和血缘亲情。只要冠以“汉剧”之“汉”的剧种,及其他“皮黄”的剧种学术争论照样可以进行,各种源流探讨照样可以追寻。在科技发展到了“电子网络

时代”的今天,完全可以建立一个全国性汉剧网站,让“汉剧人”团结一致,为“共兴汉图”而献计献策,决不能让任何一地的“汉剧”沉寂,乃至消亡,这是“汉剧人”的共同职责与使命。凭借首次“中国地方戏曲发展论坛”的神圣平台,全国“汉剧人”敬向文化部和“非遗司”负责人,呼吁尽快制定切实可行的措施,与各省市地县文化部门联手拯救濒临灭绝的命运,维护全国各地汉剧团体的生存权利,让汉剧这株古老的松见证中国传统艺术的不朽魅力。

C.挖掘传统,抢救遗产,重在保护,实施“百出工程”。

中国戏曲不同于话剧的优势是“家底丰厚”。何谓“家底”?千百年来留传至今的“剧目”是也。一个话剧团,哪怕是类似“北京人艺”、“上海人艺”这样的国家级的大剧院,能有多少保留剧目?话剧纵有“保留剧目”,因不分“行当”,如果重新搬演,大多需重组人马,重新复排,无异于排一部新戏。而“戏曲”则不然,因有固定的“行当”,每个“行当”都有各自的“看家戏”,可以代代相传,这是中国戏曲的“优势”。据陶君起先生编著的《京剧剧目初探》一书所收录的剧目,就有“一千二百二十余个”。老艺人说起“皮黄剧目”,也开口便是“唐三千,宋八百,先秦五代又十国”。汉剧剧目有“八百出”之称,据扬铎先生《汉剧剧目考证》一书所载所录剧目,亦莫过“四百六十三出”。^④但是,如果翻阅,调查一下当今仍然常演出的剧目的戏码,却不过于“七八十出”。各行大量的剧目或“关箱”,或“有本无人演”,或“有目无本”,或“失传”。总之,汉剧舞台上的剧目不是“越演越多”,反之,乃是“越演越少”。京剧演出剧目的现状,与汉剧也相差无几,所幸的是经李瑞环同志的提倡与支持,历时20年的“音配像”,保存了大批传统剧目的原状。汉剧没有条件和经济实力搞“音配像”,因而失传的剧目越来越多。鉴于这种状况,从1990年纪念徽班进京200周年起,开始整理即将失传的《秦琼表功》(该剧参加了北京、上海等地的各种演出活动,曾受到广泛好评)陆续启动了以“挖掘、抢救、保护”汉剧传统剧目的“工程”,整理推出了《杨柳会》(源于汉剧剧目《柳林会》)、《货郎背妻》(源于传统戏《老少背》)、《天丫扶花》(源于传统戏《摘花戏主》)、《广平府》、《斩经堂》、《挑帘裁衣》、《乔府求计》、《审陶大》、《陈琳拷寇》、《沙陀国》、《收癆虫》、《亡蜀鉴》、《武松杀嫂》、《崔氏逼休》、《马前波水》、《小姑贤》等。剧目是维系一个剧种生命的本体。没有经典剧目的留存与演出,其生命力就自然会消亡。武汉市文化局历任局长,从抓“百出工程”入手,调动了汉剧部分名老编剧、导演和演员的积极

性,取得了阶段性的进展。这一“工程”名为“百出”,每年也仅只能挖掘整理四到五出,可以纳入目标管理,确保经费到位。如果一直坚持下去,可望逐年积累即将流失的部分“遗产”。

我以为,以上“工程”亦应列为剧院长久的艺术生产计划之中,且只能加强加速,不可中断中止。此外,应将抢救发掘的剧目尽可能与整理上演挂上钩,如果“抢救发掘”出来的剧目,完全不能上演,只能作资料封存,那么保护的价值就会消失。故此发掘与整理、保护与传承应同时并行,方能形成良性循环。

D.注重汉剧尖子人才培养,举办全国汉剧调演,录制戏曲影片,保护并传播优秀的艺术精华。

其一:对于列为“非物质文化遗产”的剧种,建议文化部按照剧种分类,举行多种形式的汇演,以促进其保护与传承成果,得到社会和民众的广泛认同。

众所周知,我国全国性的文艺调演名目繁多,如:若干年举办一次的“艺术节”、“戏剧节”、“京剧节”等等,然几乎所有“节日”,均多以“创作”剧目为主。而“传统的”、“非遗”的剧种和剧目,很难挤进此类大型调演与汇演(除非全新的改编,如昆曲之《长生殿》等)。按照国务院文化部早年颁布的整理改编的传统剧、历史剧和现代剧三并举的文艺方针,我国现行的调演模式应予以改进调整。

首先应把整理改编传统剧目的调演放在第一位。这是因为传统剧目乃中华传统戏曲文化多年积淀的结晶,是经过了多年由观众检验的艺术成果,同时也是各种剧种赖以生存的支柱(如日本的歌舞伎,其历史与中国汉剧相似。歌舞伎已作为日本戏剧的主要代表,让日本中小学生必看,视为国宝,并作为日本戏剧的主要代表,接待各国贵宾,以彰显日本文化特点。歌舞伎演员属于家传,国家对其历代传人给予丰厚待遇,然歌舞伎视中国戏曲为“祖文化”。中国政府应以此为借鉴,转而对中国的“非遗”剧种给予相应的关注。中国接待外宾往往以歌舞、杂技和熊猫表演来展示中国文化,现已越来越不受世界各国来宾的欢迎。他们欢迎的是中国一地一省的原生态文化,这是应该引起我们文化部门注视地方文化的一个重大课题)。从第一届全国戏曲观摩演出大会以来的60年,当时汇演获奖的剧目,如:京剧之《将相和》、《雁荡山》、《三岔口》,汉剧之《宇宙锋》,楚剧之《葛麻》,越剧之《梁山伯与祝英台》、《西厢记》,川剧之《柳荫记》,评剧之《小女婿》,淮剧之《王贵与李香香》,秦腔之《游龟山》等,一直是精品工程的精品。当时获奖的艺术家,人人都是各剧种的领军人物和台柱子,如:袁雪芬、常香玉、陈伯华等,这

种出人出戏的汇演,给今人的启示是显而易见的。任何精品和剧种的代表性人物,只有经过时间和观众的长期检验,才能真正展现永久性的光彩。因此,我建议文化部在举办调演时,应借鉴第一届戏曲观摩演出(包括中南地区陶铸同志主持的现代戏汇演)的经验,可数年举办一次“全国性的戏曲汇演”,演出剧目由各地推选。由各地专家组成评委团,评选各类奖项。参演者不能演完就走人,而是要真正做到“互相观摩,互相学习,互相交流,共谋发展。”从某种程度上说,艺术交流比汇演、调演本身更为重要,因为交流才能促进艺术发展,才能促进和提高全国各省各地整体的文化品味、追求、技能的提高,产生一种强有力的竞争意识,纷纷去攀登中华民族文化艺术的高峰。此外,还可以分门别类举办全国性的“汉剧调演”、“皮黄剧种调演”、“经典折子戏调演”、“武戏调演”、“现代小戏调演”及地域较集中的川剧、秦腔、越剧、黄梅戏等剧种调演,与现行新编历史剧与现代戏的给类调演相映生辉。这种以整理改编传统戏为主的调演,可以切实扶持列入“非物质文化遗产”的各剧种,并使所有的地方戏剧种都能发挥各自的特色,让“百花齐放、百家争鸣”的方针落到实处。

其二:发挥戏曲电影影片的优势,向国人与世界推介中华民族戏曲艺术瑰宝,充分展示我国改革开放以来的文化软实力。

“戏曲、国画、中医”,历来被誉为“三大国粹”。中国电影发展较晚,但中国电影的开山之作,即谭鑫培大老板拍摄的京剧《定军山》。建国后中国戏曲电影(越剧)《梁山伯与祝英台》,首次在世界电影艺术节中获奖;京剧,梅兰芳所摄成的戏曲影片计有《天女散花》、《春香闹学》、《生死恨》、《游园惊梦》及《梅兰芳舞台艺术》,周信芳摄成的戏曲影片有《宋世杰》(四进士)、《周

信芳舞台艺术》(包括《徐策跑城》、《下书杀惜》),盖叫天摄成的戏曲影片有《盖叫天舞台艺术》、《武松》。其他戏曲影片《杨门女将》、《尤三姐》、《野猪林》、《群英会》等亦很著名;汉剧所拍摄的戏曲影片亦不少,如陈伯华主演的《宇宙锋》、《二度梅》,李春森、李四立主演的《审陶大》,吴天保、周天栋、万盏灯、王长顺、陈春芳、徐正奎、肖万林等主演的《留住汉宫春》,李罗克、童全钟主演的《借牛》,杨世雄、胡和颜、童志等《闯王旗》,还有黄桂珠、黄舜传等主演的《齐王求将》和现代小戏《一代麦种》等。正是这些戏曲影片向全国观众传播了戏曲,让全国各地及港澳台与世界各国认识了京剧与各地方戏曲。但改革开放以来,除少数几部戏曲影片外,京剧与所有地方戏都被电影部门与厂家所遗忘。我认为唯有电影乃传播戏曲最真实、最广泛、最永久的最佳媒体。为了“非物质文化遗产”的保护与传承,建议文化部与电影局应尽快恢复、启动、拓展“戏曲电影”的拍摄,有组织、有计划地把中华民族文化的戏曲经典作品留存永久,推广开来。

注释:

①录音整理,陈友峰:《王瑶卿对京剧艺术的贡献及其戏曲教育思想研讨会》会议记录,《戏曲艺术》2010年第二期122页。

②方月仿著:《汉剧纵横谈》后记,武汉出版社出版348页。

③上海辞书出版社出版:顾问刘厚生,主编汤草元、陶雄:《武汉汉剧院》条目442页。

④杨择编著:武汉市文联戏剧部,武汉汉剧院艺术室编印前言1页。

(上接35页)

平,不要向小指一侧倾斜。(3)小指还容易整个儿直躺在键盘上。命令它起来点儿,保持自然的弧线,仅用指肚外侧一点与手指顶端交界处触键。(4)可以练习五指独抬指的反复训练,重音放在五指上。

大指天生力量有余而灵活不足。要特别注意训练大指的独立和灵活。当大指抬起时,它自己常常是几乎没抬起,弹下时也几乎不是它自己弹的。这两个动作几乎是被大指一侧手掌的上下翻动给代劳了。训练大指时,注意让它自己抬起、弹下,手掌、手腕都不要帮忙。

练习基本功的本钱就是“时间”。许多钢琴家、作

曲家写了多种多样的五指练习曲,训练五指在弹奏位置内的协调性。如哈农《钢琴练指法》教材中有五指的练习、音阶、左手练习曲等,虽然枯燥无味,却是提高技术不可缺少的捷径。还有车尔尼的练习曲也是为钢琴基本功而写的,从599到740有琶音、连奏、五指跑动、跳音、双音、和弦等针对性的练习。总而言之,提高手指基本功的唯一途径就是坚持不懈,要把手指基本功的训练当做每日必修之课,每天都要坚持练习,持之以恒,要养成慢练的好习惯,相信坚持下去一定会有所成效。

(作者单位:武汉科技大学中南分校)