

试说鄂派京剧

陈培仲

2000年是湖北省京剧团的而立之年。这个年轻的剧团,从最初无知名编导、无知名演员、在社会上也无知名度的“三无”剧团,在短短的30年中,经过艰苦奋斗、开拓进取,如今已成为拥有一系列名牌剧目和众多艺术名家,在海内外拥有很高知名度的一流剧团,广获赞誉。其辉煌业绩和卓著贡献,在当代戏曲史上是罕见的,也许还是绝无仅有的。

改革开放的新时期以来,这个年仅几岁的剧团赶上了好时光。犹如破土而出的新笋,拔节成长。它没有某些大剧院那种历史悠久、积淀深厚的沉重包袱,正如一张白纸,好写最新最美的文字,好画最新最美的图画。在思想解放运动的催化下,剧团的主创人员和艺术骨干带着初生牛犊不怕虎的朝气,雄心勃勃地提出了创建“当代戏曲”的口号,并进行了卓有成效的探索和实践,取得丰硕成果,在当代戏曲史上写下了很有光彩的篇章。

何谓“当代戏曲”?用余笑予的话来说:“就是既脱胎于传统戏曲母体,又受当代文明的滋养,以当代观众审美需要为出发点,以其鲜明的时代特色和独具一格的民族风采傲立于世界艺术之林的一种新型的艺术。当代戏曲应当满足当代观众的审美需要,随时代而前进。”(《走向新的综合》250页)围绕这一目标,他们从思想内容和表现形式都进行了全方位的变革,使人耳目一新。根据我的观感和理解,他们追求的这种当代戏曲的特征,至少体现在以下几个方面:

一、自觉的平民意识

• 14 •

万方数据

湖北省京剧团的艺术家们始终保持着普通百姓的平常心,既没有居高临下地用耳提面命的方式去教训观众,也没有委屈求全地用庸俗的趣味去迎合取媚观众,而是将观众当成知心朋友,体会他们的生存状态,感受他们的喜怒哀乐,研究他们的兴趣爱好,把握他们的审美心理,在创作中渗透着一种可贵的平民意识和深厚的人文关怀。从选材看,他们很少去表现帝王将相的宫廷角逐和权力倾轧,也很少去描绘才子佳人的风流韵事和缠绵感情,而更多地以古今社会中的小人物为主角,像艾力、高小明、膏药章、涂小虫等,即使是官场中的徐九经、贾贵,或官卑职小,或地位低贱,均入不了上流社会。正是对这些低层人物,给予了浓墨重彩的刻画和描绘,真实地表现出他们的生存困境、坎坷遭遇和命运沉浮,拉近了与普通观众的距离,容易引起共鸣。当然,题材并不决定一切,更重要是这些剧本的立意,或者直接反映了现实生活中的热点问题,或者从古代题材中发掘与今人的共振点,均具有较深的意蕴,有的还具有一定的哲理性。例如《一包蜜》中通过鲜活的人物和风趣的语言,较早地对不正之风进行了鞭笞;《药王庙传奇》中生动地再现了80年代新老知识分子为了祖国的医药事业,历经艰险、奋力攻关的精神风貌和高尚情操,同时也揭露和批判了压制人才、埋没人才的官僚主义和习惯势力,提出了如何发现、爱护和扶植人才这样一个很有现实意义的问题;《徐九经升官记》通过对在夹缝中求生存的七品芝麻

官内心矛盾和两难处境的剖析,不仅深刻地揭露了封建制度虚伪残酷的本质,而且真实地展示了一种“人生状态的悖逆:人格与命运的悖逆,才德与价值的悖逆,社会角色与内在自我的悖逆”(陈先祥《余笑予导演艺术产生的时代背景及其观众意识》,《戏曲艺术》1990年第二期),耐人寻味;《膏药章》通过一个卖狗皮膏药的小人物在辛亥革命大潮中的沉浮起落,通过他与小寡妇的感情纠葛及其悲剧命运,不仅形象地揭示出辛亥革命未能取得成功的根本原因在于没有“唤起民众”,而且深刻地展示出某种近乎阿Q式的国民劣根性,让人感到变革沉重的心理积淀和因循观念比变革社会更加艰难;《法门众生相》借助传统名剧《法门寺》的框架,进行重新创作,从佛门净地的一桩钱权交易中,深刻地剖析了奴才心理,鞭挞了贪赃受贿与挟嫌报复的丑恶现象。同时对赵廉的“独清独醒”进行了嘲讽,热切呼唤“众清众醒,吏政廉明,社稷中兴!”其现实意义不言而喻;《粗粗汉靓靓女》通过现代化都市与偏僻落后山村的对比和人物之间的碰撞,反映出在不同地区生活的人们所起的变化:一方是接收现代信息和文明,挣脱无形的封建愚昧枷锁,一方是找到在商场的倾轧中日益淡漠的纯真和善良。通过互相沟通和理解,双方感情均得到升华。这部新近出现的现代戏,所涉及的生活领域和蕴涵的意义,较之《一包蜜》有了很大的拓展和深化,标志着与生活同步发展。总之,该团创作的现代戏和新编古代戏,都能做到与当代观众声息相通。正是这种从选材到立意的平民意识,加上在文本叙述和舞台体现上,非常尊重一般老百姓的审美习惯和欣赏趣味,让他们一看就懂,进而爱看、耐看,从而使古老的京剧缩短了与当代观众、特别是青年观众的距离,增加了参与意识,达到了编导们的预期目的——拆除两者之间的“墙”,为京剧赢得了大批海内外观众。

二、强烈的革新精神

以余笑予为代表的创作集体,对京剧本

体进行了大胆而又审慎的全方位的革新,从艺术角度讲,以下几点都相当突出,令整个京剧界、乃至戏曲界为之瞩目。

1. 以平台系列为主,创造了一种新的演出形式。它既非传统的一桌二椅型,也不同于固定的实物布景型,而是一种既简洁、又灵活,既保持了传统美学神韵、又具备现代气息的流动的舞台空间;同时每个戏均有不同的构思、设计和处理,互不雷同,独具个性。这种新的演出形式,在全国虽非仅此一家,但如此集中地、有目的、有计划地进行系列探索并取得显著成效的,非此莫属。

2. 在纵向继承和横向借鉴的坐标上,创造了不少新的戏曲语汇和表现手段,丰富了戏曲的表现力。特别是将当代生活节奏化、舞蹈化、戏曲化上,往往有神来之笔,让人击节赞赏。例如《药王庙传奇》中的“轮椅舞”和“西皮圆舞曲”,就为人们津津乐道。再如《粗粗汉靓靓女》中的“电脑舞”,首次将信息化时代的典型事物和景观,搬上舞台,别开生面地创造出一种新的表演程式,可与上述的“轮椅舞”媲美,尽管其艺术上的完美度与观众中的“知名度”还不及前者,但我认为随着电脑的普及,创造表现这种新生事物的戏曲程式,其探索意义未可低估。其他例子,不再多赘,仅从这两例已见出艺术家们的创造才能和艺术胆识,多么可贵。

3. 丰富了丑行的唱腔和表演,让文丑在京剧舞台上挑起了大梁,并孕育出丑生这一新行当的雏型。该团新创剧目,大多以才华横溢的名丑朱世慧为主演,甚至为其量身制作,因而对传统的丑行艺术作了拓展,为建立丑行的声腔体系做了不少探索,成效卓著。例如《徐》剧中“当官难”的唱段,《药》剧中高小明在佛堂前提笔写书信的唱段,《法》剧中贾贵的大段念白等等,比之传统戏中的一些名腔、名段,并不逊色。同时为了塑造真实可信的人物,朱世慧突破了丑行的局限,其表演介乎丑行和生行之间,可以叫做丑生,正如老生、小生、武生一样,成为一种新的行当。这

种归类,是否成立,还可以讨论,更有待更多的艺术实践来印证。但说其已见端倪或已具雏型,恐不为过。

三、鲜明的舞台风格

湖北省京剧团创作演出的剧目,均是“场上之作”,有很强的观赏性和娱乐性,能引起观众浓厚的审美兴趣。其原因固然很多,其中很重要的一条是用种种艺术手法和技巧(诸如夸张、变形、巧合、误会、荒诞、滑稽、调侃、讽刺、俏皮话、歇后语等等)营造出喜剧氛围和幽默色彩,不仅喜剧如此,即使悲剧(如《膏药章》)或正剧(《如药王庙传奇》)也不同程度地渗透着喜剧的因素,甚至来个悲剧喜演,形成亦悲亦喜、悲喜交集的总体舞台风格,看他们的演出,剧场里总是洋溢着笑声:或是会心的微笑,或是捧腹的大笑,或是带泪的苦笑,或是轻蔑的哂笑……在笑声中有所满足,有所领悟,有所思索,有所回味。编导的意图、剧作的内涵,正是在这种热闹可看、风趣幽默之中让人不知不觉地接受,相当成功地收到了寓教于乐、寓庄于谐的效果。

基于以上的感受,我曾在拙文《新时期以来京剧新剧目创作刍论》(载《戏曲艺术》1992年1—2期)中作了如下概括:

“湖北省京剧团的创作集体在深化立意的同时,十分注意京剧的观赏价值。几部剧作的传奇性、平民性、通俗性、真实性、参与性,使剧中包含的理性内容在亲切平易、热闹可看的形式中让人不知不觉地接受。那种亦悲亦喜、悲喜交错的风格,幽默风趣之中挟裹的忧患意识,常常使人笑中带泪,在捧腹开怀之时又品尝到生活的艰涩。观赏性与思辨性,形象性与哲理性,在他们的剧作和演出中较好地融汇在一起,已初步显示出一种与众不同的‘鄂派’京剧特色。”

这里需要补充的是,武汉市京剧团创演的剧目亦或多或少地具有地域文化色彩,如《洪荒大裂变》中那种对京剧进行‘裂变’般的革新精神,《七彩环》中对小人物的酸甜苦辣进行的亦悲亦喜的反映等等,同样显示出鄂

派京剧的特色。

我之所以提出鄂派京剧这一概念,一是感到这是客观存在的艺术现象,水到渠成,应当加以理论概括;二是抛砖引玉,希望有更多的人关注这一现象;三是为求得方家和同行的指教。

过了几年,1995年上海戏剧学院谢柏梁教授在其专著《中国当代戏曲文学史》中,在论述两湖剧作家的新编公案戏时,曾引用上面一段概括,并加以发挥说:“这也恰是湖北湖南两省剧作家所编公案戏(按:指《徐九经升官记》、《狱卒平冤》、《喜脉案》等剧)的总体美学风格。”这是我见到的见诸文字的对鄂派京剧的第一次认同。

又过了几年,1999年由老戏剧家马少波、陶雄等任主编的《中国京剧史》(三卷四册)出版,其中采纳了我对鄂派京剧的论述。这部由京、沪两地艺研所组织众多专家编撰的包括当代京剧史在内的专著中,再次认同了鄂派京剧。

2000年初由北京市艺研所和北京戏校主办的“纪念荀慧生、尚小云诞辰100周年暨京剧流派学术研讨会”上,我作了《个人流派与地域流派》的发言,谈到地域流派时,我认为除了历史上早已形成的京(朝)派和海派之外,应加上新中国成立后,在长期的艺术实践中逐步形成和完善的其他地域流派,如以关肃霜为代表的滇派京剧,以余笑予、朱世慧等为代表的鄂派京剧,以陈霖苍为代表的西部京剧等。我觉得在目前情况下,再创立以个人姓氏为标志的新流派相当困难;而在各地张扬地域文化的热潮中,我认为京剧界的同仁应当抓住这种机遇,强化地域特色,在题材选择、艺术呈现、风格基调上,有意识地汲取和融入当地的人文和艺术因素,经过较长期的艺术实践,逐步形成和发展地域性的京剧流派,这似乎更有可能,也更为实际。这一看法,引起了与会同行和新闻媒体的兴趣。《中国京剧》杂志编辑部主任王晓峰当场将发言稿要去,把其中涉及地域流派的部分在该杂

志 2000 年第二期发表。《中国文化报》2000 年 1 月 19 日头版头条,刊登了该报记者孙燕的综合报道《新世纪:京剧流派“流”向何方》,对地域流派作了简要介绍。江苏的《艺术百家》2000 年第三期全文刊登了《个人流派与地域流派》。我对该文作了进一步修改和补充后,再次在同年《戏曲艺术》第四期上刊出。我之所以不厌其烦地介绍以上情况,意在说明鄂派京剧这一概念不是平空臆造,而是客观存在,得到了戏曲界和舆论界的广泛认同。

当然,鄂派京剧的出现不是空穴来风,也不是一夕之功,而有其主客观条件,在偶然中包含着必然。其主要原因,可以说是占尽了天时地利人和。

天时方面:该团成立不久,即赶上改革开放的新时期,从大的环境上提供了比较宽松的政治氛围,较少禁忌,主创人员可以解放思想,放开手脚,大胆探索;从局部环境看,湖北省党政领导和文化主管部门、特别是剧团党委一班人,既敢于抓创作、敢于负责,又善于做细致的思想工作,尽可能解除主创人员的后顾之忧,极大地调动了全团的积极性和创造性,以艺术生产为核心,来带动编、导、演、音、美进行全方位革新,达到出人出戏出风格的预期目标。

地利方面:作为“九省通衢”的武汉地区,承袭着楚文化悠久的历史积淀,屈骚楚辞中那天马行空般的奇异瑰丽的丰富想象和关注现实、忧国忧民的赤热情怀,形成源远流长的传统基因;加上近代南来北往的商业流通和文化交流所带来的时代气息,造就了得天独厚的一方沃土,孕育出朵朵艺苑奇葩。作为湖北代表性的剧种之一的汉剧,以其乳汁哺育了京剧,两者有种近亲般的血缘关系;这里为全国输送了余三胜、谭志道、谭鑫培、关肃霜等菊坛名家,又接纳了高百岁、陈鹤峰、高盛麟、郭玉昆等梨园精英,历来为京剧的一方重镇。而湖北另一代表性的剧种楚剧,又以其浓郁的生活气息和强烈的喜剧因子,为鄂派京剧输入了新鲜血液,增强其生机和活力,

使之别具风采,独树一帜。武汉处于京、津和沪、宁之间的中间地带,可以客观地看待京派和海派,从容地择善而从,以地域文化的深厚底蕴为依托,开拓另一番新的境界。

人和方面:以余笑予为代表的集编、导、演、音、美为一身的创作集体,其成员大都是科班、戏校出身,熟悉舞台,有着艺术实践经验;同时又十分注重生活的积累和艺术修养的提高。共同的艺术追求和理想抱负,将他们紧密地联系在一起,形成结构合理、优势互补的“强力集团”,在短短的几年中,创造出骄人的业绩,不仅推出了几台好戏,锤炼了一支队伍,而且逐步形成了一个地域流派。这种流派特色,即使在詹春尧、李元元、万晓慧等新一代演员演出的《粗粗汉靓靓女》中也仍然可以领略得到。这也说明鄂派京剧仍在发展之中,尚未定型,更未终止。近年来短暂的停滞也许正酝酿着更快的步伐。

正因为鄂派京剧是逐步形成并仍在探索发展之中,其中难免有尚待改进和完善之处。例如它有时酣畅明快有余而含蓄深沉不足;它对“戏”的编织煞费苦心而对“艺”的锤炼尚嫌不足,很少或尚未磨砺出可供人反复欣赏、品味的唱段和场面;它对寓褒贬、别善恶的功利追求过分超越了非功利的审美追求,因而影响了长久流传的艺术魅力。当然,这不是鄂派京剧一家的不足,几乎成了新时期不少新编剧目的通病,试看多少耗资巨大的获奖剧目,能有几出流传下来。而舞台上依然是“盗不完的草,坐不完的宫,拾不完的镯,登不完的殿”。这种新戏不长、老戏老演的现象,值得深思,需另作研讨。

在这世纪之交的最后时刻,我们来研讨鄂派京剧,分析其成败得失、总结其经验教训,目的是为了更好地发展,促使其更加成熟和完善。我们相信,在新世纪之中,挟天时地利人和的优势,鄂派京剧会谱写更加壮美的篇章,为整个京剧艺术增添绚丽的光彩,为人类精神文明作出更大的贡献。