

论京剧小剧场及小剧场京剧《阎惜姣》

李佩伦

摘要:小剧场艺术的现代性,决定了它特有的审美趋向、表现方式。北京京剧院率先将《马前泼水》、《阎惜姣》推入小剧场,是一次勇敢的探索。小剧场被注入新质、披上现代色彩,却是在守住本体的前提下追求新变。

关键词:小剧场京剧 北京京剧院 《阎惜姣》

现代戏剧,进入小剧场特定呈现空间,大致已有了相对固定的审美取向和表现方式。虽因原创与再创的主观态度与追求的不同,小剧场剧目,令人眼花缭乱,色彩纷呈,其实总有着某种近似,换言之,共性中的个性。

小剧场剧目,无论从文本内涵到艺术形式,无不力求出新,新而至于“奇”,方显出现代的气派、小剧场的灵光。任何一种艺术,都在力求对往昔,对自己的突破,给受众某个方面,某个层次的“新”。清代戏曲家李渔在《闲情偶寄》中说:“人惟求旧,物惟求新。新也者,天下事物之美称也。”戏剧作为美的创造物,更离不开“求新”。然而,小剧场艺术的求新,越出了传统艺术常有的“度”,而上升为“奇”,近乎于“诡”。它的确极大程度地满足了人们逐新嗜奇的审美心理。对于某些观众来说,仿佛停下匆匆的脚步,兴致勃勃地走进围观者的行列中,去“赏玩”街头“事件”那样,藉此化解生存的平淡,生活的紧张,使世俗心态得到一种满足。

小剧场艺术只适用“矫枉必须过正”无度的度,“过犹不及”不具有衡量的价值。

推陈出新,是艺术发展的普遍规律。推陈,是对传统的化合与分解。小剧场艺术,力求与传统的彻底疏离,“推陈”不具有“肯定中的否定”的意义,推不是“推导”而是近乎于与传统绝裂的“推倒”。

话剧小剧场艺术的实践,获得愈来愈多观众的青睐。中国社会尚未跨入后现代,但后现代思潮却成了相当一部分国人的归属。这也就是小剧场话剧只见辉煌,不见衰微的原因。必须承认小剧场话剧生存的合理性与必然性。它是多元戏剧文化中的一

支奇葩。

京剧艺术发祥于北京,京派京剧,几乎等同于京剧艺术传统。它以守正为纲,慎于求新,却不断出新,在“推陈出新”上,堪称规矩本份。

面对新的时代,新的观众,京剧进入小剧场,应是知己知彼的一次勇敢的尝试。知己,在于对自身危机的认知和自身价值的自信。知彼,在于把握住文化市场需求的多样化,坚信文化市场接受群体审美水平终将提升的必然性。

北京京剧院,率先推出了两台小剧场京剧,一个是《马前泼水》,一个是《阎惜姣》。两出戏都取得了预期的效果。原定目标是让黑头发的观众从接受小剧场京剧,进而透过京剧帷幕的一角,认识他们本不应陌生的国粹艺术。可喜的是,那些痴迷京剧的老观众对这两台戏,并未产生抗拒心理。在小剧场里,老观众看到了古老京剧在另一种新状态中的新美。看到了京剧艺术能适应一切新变的伟力及能消融“异己”力量的巨大能量。面对年青观众在剧场里的如醉如痴,增强了他们对京剧从夕阳到初日这一轮回的信心。这也使得北京京剧院进一步拓宽了艺术视野与经营思路,对全国院团同样有所启示。

关于《马前泼水》我曾在《中国京剧》2000 年第五期有专文论述,这里不再重复。二者进行比较,《马前泼水》是对传统剧目的一番拆解后,重新组合,并立足于当代意识的高度予以解读。《阎惜姣》着重对经典剧目在文本上的浓缩,在人物性格、人物关系上并未做出新的解读。二者的共同性,表现在对人物善恶定性上,舍弃明确性,追求模糊性,超越传统固有的或时尚流行的是非判断,道德评价,而是在人

文精神高度上,关注人物各自的命运,去表现人物在无法自主的命运捉弄中的尴尬的处境,无奈的悲欢,和向人性失衡或错乱的深陷。从剧本到舞台,几乎感受不到爱憎的棱角,给予人物的只是理解与同情。

小剧场艺术的特殊性,给戏剧提供了进行种种探索的可能。戏剧探索的需求,也是小剧场诞生与发展的重要原因。小剧场给予观众轻松享受的背后,潜有艺术家对艺术与人生探索的巨大沉重。

探索应是自由的运动,具有多元指向性,不应该也不可能定于“一”。对于有着丰厚的艺术积淀,丰富的戏剧语汇,深远的文化传统的京剧来说,将自己置于小剧场的时空里,她只能是守住本体,激活新机,开辟出京剧小剧场中的新路,绝不应尾随话剧小剧场之后。

小剧场京剧,必须充分地调动京剧艺术的独特艺术手段,创造性地运用京剧艺术的精华,打造出自己一幅既陌生而又熟悉的新面孔。在和观众交流中,老观众既感受到空间距离缩小的亲和力,也能获得艺术形式变异的新鲜感;对于新观众,小剧场京剧能让他们更清晰,更细致地一睹京剧的风采。泛言之,距离就是美。对于艺术只有近距离才能发现美,倘没有了距离,才是艺术的生死知己,才会享受她的永恒的美。

小剧场京剧,挣脱了大剧场、传统戏过于拖沓的毛病。这拖沓让京剧艺术的闪光点抛散在散漫冗长的文本中。而小剧场里艺术时空的特定性,则使她的闪光点在凝聚中放大。

而这一特色在《阎惜姣》演出中有更淋漓尽致的表现。

《阎惜姣》是以周信芳大师的《坐楼杀惜》为底本,连缀昆曲的《活捉》,在两个男人一个女人情爱纠葛的顺时序发展中,给予一个完整的收束,进一步强化了阎惜姣生前和死后的悲剧性。

中国几千年来封建统治,是父权制的文化体制。以血缘关系确立长幼之序,以宗法关系确立尊卑有别。伦理道德几乎提升到法律层面制约着这两种关系。而女性在男性中心主义的社会中丧失了基本权利,虽在社会底层,仍视为“难养也”的与小人同等的另类,甚至被妖魔化为“祸水”。

女性作为男性的附庸,既要成为贞女的道德符号,又要尽量具有天生丽质,成为给予男人欲望与虚荣双重满足的玩偶。女人的主体性完全淹没在男人霸权的语境中,她们实际上已被社会公正所遗弃。

阎惜姣出于感恩与生存渴望嫁给宋江作外室。

这近乎自卖自身的交易,根本不是爱的结合,是用金钱获得的占有权,是权力关系。

饱暖之余,百无聊赖,在宋江那里连性爱都得不到满足,作为春心正炽的阎惜姣,又怎能按捺性的饥渴。和张文远的一见钟“情”,对阎惜姣是性爱与情爱兼有并得的发现,对张文远来说阎惜姣不过是自投怀抱的欲望工具。

《阎惜姣》一开场,即表现了阎惜姣在乌龙院中情的寂寞,性的难熬。有一段床上“舞蹈”,形体设计与演员表演十分传神,虽着墨不多,却对戏前的戏给予了暗示,对戏的向前发展作了某些预示,激发了观众联想。这无声之舞,是事实无言的叙述,是心语无声的表达。

张文远遁入乌龙院,两人一番调情,各有一段唱段。张文远唱段里,所关注的只是阎惜姣的桃花笑靥,素手纤纤,秋波流转,三寸金莲。阎惜姣唱段里,三个“爱煞他”,不过是清水素面,蜜语甜言和威猛猛肆无忌惮。原本是情爱的抒情,在这对畸形恋人的自白里,变成了本能的冲动和相互的挑逗。

在封建社会,非婚姻的性关系,便是淫乱。这样的女人只有一个词作为人格概括——荡妇。人们忽略了这是男权专制下,被男人压迫与诱迫的结果。

宋江来到乌龙院是戏的重点。宋江与阎惜姣早已是貌合神离,连最低级的性爱关系都因张文远的插入而断绝,剩下的只是怨与怒的借机发泄。两个人尽在旁敲侧击中,宋江全部动作是试探真相,提出警告。无非是维持这夫妻关系,维护住男人的自尊。阎惜姣攻守相兼,在舌战中她似乎看到了宋江致命的弱点,变防御为进攻。

一夜五更,宋江情欲突起而遭拒,或许换来了他理性的甦醒,这为最终杀死阎惜姣,做了因男女之事遭拒受辱的嫉与恨的情感铺垫。这一笔使宋江人物性格更为真实合理。

剧情发展是由于失落了晁盖的一封书信。阎惜姣强逼宋江立下休书,允嫁张文远,且又打上手拇指印。但依旧不还梁山来信,欲置宋江于死地,以换得她与张文远永无干扰的美满姻缘。

尼采说,男性为自己创造了女性形象。张文远和宋江都为自己塑造着阎惜姣,当正面的贞节信仰被摒弃,在本能诱惑下的女人,便会是荡妇与刁妇的合一。

阎惜姣是受压迫者,她对宋江的敷衍、冷漠,直到后来的角色错位,终让宋江退却屈服。她的一切手段都是弱者的武器,也是求得婚姻叛逃的唯一的

武器选择。

阎惜姣背叛宋江，与张文远勾搭成奸，事实上构成了对男性霸权的挑战。程朱理学的发展已使封建道德制度化，具有无上权威。阎惜姣的偷情，也只是停留在道德层面上，是对社会道德的践踏与拆毁而已。当她用晁盖信件为要挟，并在达到个人目的之后，仍不交出梁山“贼寇”来信，两个人的冲突，已是跨出家庭空间，演化成了社会冲突的对手。阎惜姣并没有如此的自觉意志：站在官方权力者一边，去打压潜在的民间反抗势力，成为居于统治的社会力量的代表，把她和宋江的冲突，推进到政治层面。但她的行为已从对宋江的男权人格的颠覆，上升为对宋江政治理念的颠覆。生死抉择的伦理因素已让位于政治因素，无知的阎惜姣给自己判定了灭亡的结局。

阎惜姣只是在性爱的追求过程中，在被赐予的躯体享乐中，获得一个女人的幸福体验，这已是超常的奢侈。而她无意中挤进男人们较量的政治舞台，她必然从一个该死的荡妇，成了政治角逐的牺牲品。阎惜姣低下的人格，不具备上述的社会价值，客观上却有着这样的价值色彩，价值倾向。

最后一场，是生死两界畸恋的最后结局。阎惜姣对张文远的痴情，急速地转化为失望后的仇恨。两个人曾以色与性相诱而始，又以色与性相诱终归一途。

而宋江则冲出情欲的围城，“望断天涯路漫漫，壮士解腕上梁山”，走上了已被阅读历史铸定了宋江人格所必然选择的充满血与火的大路，承担历史赋予的责任，去创造一段历史的烈烈轰轰。

阎惜姣无价值的生命，无价值的死，毫无圈点之处。倘硬是搜寻出一些积极意义，只是客观上推动和加速了宋江走上忠义堂的脚步。

潘金莲故事，曾不断有人进行新的解读，给予极大的同情。正像郭沫若的话剧《蔡文姬》一样属翻案的剧本。有人看过《阎惜姣》之后，觉得这出戏依旧在几百年来文人与民间的评判标准上，没有对阎惜姣给予新的形象定位。

其实，阎惜姣故事提供的信息远没有潘金莲故事丰富。同为荡妇，潘金莲可以从不同的人性层面，道德角度给予新的解释。阎惜姣的案难翻，还在于她行为的社会化程度过深。宋江是起义英雄，更有封建社会农民起义是推动历史的动力的理论支持。阎惜姣的身份已不完全是个“荡妇”，她在欲望驱使下，不经意，不恰当地给自己戴上了统治阶级帮凶的假面。封建道德裁决下的“十恶不赦”又加上了新历

史唯物主义善恶标准的裁定。阎惜姣在小剧场《阎惜姣》中，只能是旧时模样，走不出旧文本的阴影。

魏明伦的《潘金莲》的荒诞性，给予观众以多样化的思维角度，思考版本。这荒诞性的产生在于潘金莲故事提供了求异性思维的根据，提供了从女性文化角度，道德伦理角度，人文精神角度等多角度的重新思考的可能。

《阎惜姣》的内涵有一定的复杂性，观众创造性地欣赏，却不能产生多少解读上的歧义。进入小剧场的《阎惜姣》恪守传统的叙述手法，不去追求艺术形式上的百般花样，怪异超常，归根到底是源于内容决定形式这一根本法则。倘非如此，便是“玩文学”在戏剧领域的翻版，它将颠倒了戏剧接受主体与创造主体的主从关系，由观众消遣，变成了消遣观众。

小剧场《马前泼水》在叙事处理上，是近乎于某些小剧场话剧，它打破了情节贯串线的有序性，超出了中国戏曲的时空自由的规定性追求着更大的时空自由。这种时空自由，服从于对人物内心世界更有效，更深刻地表达，这是源于朱买臣和崔氏两个人心灵有着更为复杂的对应关系，有着更难以打破的心灵藩篱。不进行艺术形式上更大突破，便难于在一个多小时里清晰地表现他们的心路历程，性格逻辑，以及命运归宿的必然性。至于《阎惜姣》与《马前泼水》相比，无论性格的深度，内心冲突的复杂性都有很大的不同，这是传统文本所决定的。它无须运用时空颠倒等艺术手段在艺术表现上做更多的新变。

京剧小剧场的《阎惜姣》在《马前泼水》之后，别拓洪荒，它不以文本多义的开掘作为艺术目标之一，观众也无需从其隐藏的多义性中——在那智慧的迷宫里，寻找与自己相近相同的理念，获得探索的满足。它在给观众另一类满足。

《阎惜姣》是把经典剧目进行结构处理，注重情节场面的浓缩。合理地把京剧唱念做舞的美的质素充分调动出来，化为塑造人物形象，推助故事发展的艺术手段。这也是一种浓缩，是把京剧艺术美的表演语汇、音乐语汇精选后的浓缩。让观众在一个多小时里，观赏到京剧精华提纯、浓缩后的美。仿佛观赏《长江万里图》一般，展开一幅丹青，长江万里风波，四时佳景俱在须臾一览中获得。这也是小剧场京剧的另一种探索，也应给予肯定。

剧本改编王新纪，在尊重经典剧目的前提下，从人情人性出发进行剧本建构。导演徐春兰在唱念做舞表演手段上，力求出新，在综合的立体的布局中，显示着自己的艺术个性。作曲家朱绍玉艺术积累丰

陈独秀与《论戏曲》(一)

邓小平

共产主义运动的先驱人物陈独秀，一直很重视思想宣传工作。早在清朝末年的光绪年间，他就在自己的家乡——安徽芜湖，创办了《安徽俗话报》。在此期间，他常在报上发表文章，提倡民主思想，呼唤群众觉醒。难得的是，他还非常重视在民间广泛流传的地方戏曲。他认为，戏曲流传城乡，通俗易懂，家喻户晓。无论是知识分子，还是不识字的工农大众，都能够了解与接受。因此，这是一种“开风气”的最好形式。为此，他专门在报上发表了《论戏曲》的文章。

在过去，戏曲演员的地位很低。演员被称为“戏子”，“娼优”并立，列为“贱业”。如果那一家大户人家，若有子弟以演戏为业，便认为是“有辱门楣”，称为“不肖子孙”，并要赶出祠堂。但是，陈独秀却有自己的见解。他在文章中，称颂戏曲演员是“世界上第一大教育家”。他认为，“戏馆子是众人的大学堂”。并且说，“中国的戏曲就是高尚的事业”。在清朝的末年，当社会上有着严重的偏见与轻视的情况下，他就能这样不顾种种压力，独排非议，挺身而出，以如此高的评价，来称颂戏曲与“戏子”，可以说，是向当

厚，仅从京剧《刘罗锅》、《马前泼水》已见其功力不凡。在《阎》剧中，大胆地不用西皮二黄，只用吹腔，依旧调式丰富，依旧情韵不匮，虽说难度极大，也同样获得了观众首肯。

演员阵容齐整，三个角色由几个演员轮演。只能根据所见略评。刘山丽的阎惜姣，由于她以尚派应工，尽显其做、舞功夫，她较准确地把握了阎惜姣的性格基调与变调，达到了形神相偕的境界。朱强、高彤二位俱是当今马派传人中的新秀，两个人均能在马派的潇洒从容中，去追求麒派的棱角与力度。朱强的宋江有终当大任的沉稳，高彤的宋江则有一股勃勃英气。包飞的张文远，虽是小生，但从人物出发，必须受丑行浸润，行当的两栖在同一出戏里，能

时封建社会阶级观念的一种挑战。由此，也可以领略他的超群学识与精辟见解。

陈独秀在《论戏曲》这篇文章中，不仅为戏曲与“戏子”大声呐喊，高唱赞歌，并且，也对戏曲的改革、发展与前景、出路等等，提出了一系列的看法与设想。他在文章中，希望今后的戏班，要多排些“有益风化”的戏，把我国的一些民族英雄，如岳飞、文天祥、方孝孺、史可法、袁崇焕等人的英勇事迹，编著成戏，搬上舞台，介绍给广大民众，这可以激发正气，鼓励人心，对于提高全社会的道德风尚、文明习气，都是大有好处的，另外，在演出方面，他还提出建议：对于旧的形式，进行一定的改革。必要的时候，也可以采用西方的“光学”、“电学”等先进的科学技术，使戏曲能尽快的跟上时代。当然，在当时的特殊环境，他还语重心长地希望众多的戏曲演员们，不能够自暴自弃，而应该自尊自重、自爱自强。认真演出，不唱“淫戏”。《论戏曲》这篇文章，发表已近一个世纪，但现在看来，陈独秀的这些主张与见解，还是很有积极的指导意义的。

做到融合而非混合，看来下了苦功。

在京剧小剧场里，北京京剧院能以两出戏开出了一片疆土，对京剧今后的发展，功莫大焉。固守这片疆土，继续开边拓疆，还需有更多京剧艺术家的参与。

戏曲艺术——京剧艺术，拥有千百年来积累下的宝贵财富。任凭能者殚精竭虑取用，演绎出千变万化，依然无尽不竭。京剧迈进小剧场，不会有先天不足之虞，只有追随人后，失去自性之忧。

京剧必须求新求变，否则便成断港绝河。但有一条铁门坎不可越过：京剧艺术只能在新的突破与本体回归的互动中，来完成守恒中的新变。