

京剧“样板戏”艺术得失平议

■李伟

摘要:京剧“样板戏”的功过得失一直众说纷纭,本文将其放在二十世纪中国戏剧现代化的背景下,从文学创作(题材、主题、价值取向、人物形象、编剧技巧等)与舞台艺术(导演构思、音乐设计、唱腔选择、舞台美术、人物造型等)两个方面全面地分析了它的得与失,力求做到平实公允。

关键词:京剧“样板戏” 文学创作 舞台艺术

所谓“样板戏”,是指中国大陆“文革”时期由官方命名并获准在社会上流行的舞台艺术形式。它们包括1967年命名的现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》,现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》,以及交响音乐《沙家浜》等八部作品和1968年组织创编排演的剧目,如现代京剧《龙江颂》、《杜鹃山》、《红色娘子军》、《平原作战》、《磐石湾》,现代舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》,以及钢琴伴唱《红灯记》、交响音乐《智取威虎山》等剧目。“文革”时期,这些演出剧目独霸舞台,风光无限,人人得学,个个会唱,成为整个社会的集体仪式。1976年10月“文革”结束,中国戏剧史上的“样板戏”时代也随之结束。

对于这段复杂的戏剧历史,周扬在强调这些戏剧“原来是广大戏曲工作者的创作成果”的同时,指出:“‘样板戏’这个名称根本是不科学的,应当废止。艺术应当是最富于独创性的,不可能也不应当有什么‘样板’。至于那八个被江青称为‘样板戏’的作品,其优劣得失各有不同,其中被程度不同地渗入了‘四人帮’的文风,我们应对之加以批判分析,重新进行修改和加工。‘四人帮’借总结所谓‘样板戏’的创作经验得出的什么‘三突出’、‘高大全’一类反现实主义的公式主义的创作理论,必须加以彻底批判,肃清其流毒。”^①确实,“文革”时期的“样板戏”,其功过得失都给人们留下了很多值得思考的东西。本文拟以京剧“样板戏”为主,从戏剧文学创作与戏剧舞台演出两个方面加以评述。

一、戏剧文学创作

“文革”前期推出的八个“样板戏”,达到了毛泽东所要求的“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。“革命的政治内容”是“样板戏”最为强调的。这些剧目不仅全部取材于中国共产党所领导的新民主主义和社会主义的革命与建设实践,而且完全贯穿着毛泽东思想的红线,甚至有时候直接就是以毛泽东语录的形式出现。也许这些在今天看来是过于教条主义,但在当时却是充满着“时代精神”的。至于“尽可能完美的艺术形式”也大致可以这样说。江青本人对京剧、芭蕾舞剧等艺术形式并不陌生,更为重要的是,这些戏剧原来就有比较好的基础,而江青又能以其特殊的身份调集全国最优秀的人才,配备最良好的条件,在更好地表现“革命的政治内容”的前提下,对京剧、芭蕾舞剧等艺术形式进行了充分的改造和利用。从这些“样板戏”剧目来看,它们在继承京剧、舞剧传统的基础上又有探索和变革,应该说是成功的。“样板戏”确实渗透着江青的不良动机。江青抓“样板戏”是“动机不纯”,但从某种意义上说,正是这不纯的动机使她能够做到“呕心沥血”。

然而,后来推出的第二批“样板戏”,由于政治力量的强悍介入,“搞戏就是搞阶级斗争”成为主导倾向,因此,除了少数剧目还有较好的艺术创造外,大多数作品都成为现实政治的附庸。于会泳曾说:“搞戏,就是搞阶级斗争,就是无产阶级向资产阶级

发动进攻。”^②初澜后来更是予以发挥,指出:“无产阶级文艺革命选择京剧作为突破口,本身就是一场批判孔孟之道的重大斗争,就是要拆掉千百年来反动阶级赖以制造人间地狱的精神支柱。攻克旧京剧这个顽固堡垒,就能积累斗争经验,推动各个文艺部门以及整个上层建筑领域的革命,使之适应并促进社会主义经济基础的巩固和发展”^③;“革命样板戏的创作,就不是单单搞一两出戏的问题,而是一场激烈的阶级斗争。……这场斗争涉及到文艺的方向路线、创作方法、文艺队伍等各个方面,是一场两个阶级短兵相接的搏斗。”“革命样板戏直接地为无产阶级文化大革命制造了革命的舆论,成为巩固无产阶级专政,防止资本主义复辟的强大的思想武器。”^④这样,就使得1964年京剧现代戏观摩演出前后就已经显示出来,后来在“样板戏”形成过程中进一步强化的某些倾向,诸如塑造高大完美的无产阶级英雄形象,“三突出”的创作原则,“阶级斗争为纲”的剧情主线等,在这一时期被推向极端。同样地,1964年京剧现代戏观摩演出前后就已经出现,后来在“样板戏”形成过程中进一步强化的艺术表现上的弊端,例如题材选择、主题提炼、情节设计、人物塑造、矛盾展开等方面的模式化、概念化等,在这一时期也更为严重。尽管相对传统戏曲而言它在文学技巧层面还有某些突破。

不难看出,以“样板戏”为代表的“文革”戏剧,其剧本创作呈现出极其复杂的情形。社会政治与戏剧艺术的错综交织,江青、于会泳等的政治意图,个人兴趣与艺术家的艰辛创造的混合,剧目原先创作的较好基础和打上“样板戏”印记后优劣掺杂的修改,“文革”极左思潮猖獗对戏剧家精神自由、个性创造的扼杀,以及1957年后、尤其是1962年以来就日趋严重的“阶级斗争扩大化”、教条主义、个人崇拜等对戏剧创作的深刻影响,这些因素的相互矛盾或扭结,就使得“文革”戏剧不论是1964年前后出现的,还是“文革”期间新编演的,都程度不同地渗透着“文革”的精神实质,而少有真正的审美创造。

首先,这时期的戏剧文学创作,其题材是单一的,主题是预设的。“文革”期间,题材问题已经不是单纯的创作问题,而是一个政治立场问题。按照当时的逻辑,文艺是为工农兵服务的,因而必须以工农兵生活为创作题材;并且写工农兵不能写其“阴暗面”,只能歌颂他们的光辉形象和英雄事迹。此即“文革”戏剧“根本任务”——“创作革命样板戏的核心问题是满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄典型”。所以,“样板戏”都是以中国共产党领导下的革命和建设实践为题材的。有反映第二次

国内革命战争时期被压迫农民奋起反抗反动地主武装的《杜鹃山》,以及红军领导农民打土豪、分田地的《红色娘子军》;有表现抗日战争时期军民同仇敌忾打击外来侵略者及汉奸走狗的《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》;有表现解放战争时期人民解放军发动群众、追剿土匪的《智取威虎山》;有描写抗美援朝时期中朝军民并肩作战的《奇袭白虎团》,有描写社会主义建设时期工业战线、农业战线生产斗争及海防斗争的《海港》、《龙江颂》、《磐石湾》等等,覆盖了中国共产党领导革命和建设的各个阶段及重要方面,所以初澜称之为“中国革命历史的壮丽画卷”。然而,“样板戏”的这些题材描写看似“丰富广阔”,实则单一雷同。与20世纪中国历史进程的波澜壮阔相比较,“文革”戏剧的这种题材选择显然有失偏狭。并且这些题材内容又是以一种强制的手段进行灌输,这就明显是主流意识形态的话语霸权了。而“样板戏”对这段历史的阐释,即它所表达的思想内涵,几乎没有戏剧家的独立思考,而完全是毛泽东思想的形象展示,有时甚至直接就是“毛主席语录”的舞台宣教。剧情进行过程中,当英雄人物遇到困难寻找精神力量时,耳边就会响起《东方红》的旋律或伟大领袖毛泽东的教导。这是典型的“主题先行”,也是所谓“领导出思想,群众出生活,作家出技巧”的产物。

其次,“样板戏”在其所强调的题材和主题中,还隐含着一些反现代的价值观念。一是封建等级观念。比如“样板戏”根据“三突出”原则,把人分为正面人物和反面人物,又把正面人物分成各种等级:一般人物、英雄人物、主要英雄人物,正面人物与反面人物、主要人物与次要人物之间,只能是突出与被突出、衬托与被衬托的关系,不能颠倒和僭越。主要英雄人物没有缺点,一出场就是一尊“完美的雕像”,其他人物和一般英雄人物只能是主要英雄人物的陪衬。“三突出就是宣扬个人迷信的造神理论,而样板戏就是它在文艺创造上的实现。”^⑤二是封建血统观念。在“文革”戏剧中,决定正面人物和反面人物本质的主要是阶级出身即血统的区别。主要英雄人物一定是“苦大仇深”,一般英雄人物即使犯了错误但只要出身好,也一定是人民内部矛盾,还可以教育改正;但若从前是富农、地主,或父亲是恶霸、资本家,那就肯定不是好东西,即使再老实也要严加防范。《智取威虎山》中说杨子荣“出身雇农本质好”,就是如此。《海港》里方海珍教育韩小强时说:“小韩,同志们了解你,党支部相信你。你是咱们码头工人的后代呀!”阶级传统教育变成了革命的血统教育。而黄国忠、钱守维肯定是1949年前就有问题的,刁德一尽管留过洋,但其骨子里

肯定还流淌着恶霸父亲的血。“文革”戏剧都有这种“时代思维”特征。三是个人崇拜和现代迷信。“文革”戏剧是完全配合现实政治斗争,宣传了毛泽东的绝对权威。剧中的主要英雄人物无论多么勇敢智慧,那都因为他是用毛泽东思想武装起来的战士;英雄人物在遇到自己无法克服的困难时,只要想到伟大领袖毛泽东,就会重新充满战斗的勇气和力量。因而,所有困难的解决都要归功于战无不胜的毛泽东思想。在戏剧中或者用英雄人物直接吟诵毛泽东语录或带领大家学习毛泽东著作,或者用《东方红》的背景音乐或光芒四射的红日、朝霞等布景设计来表达这种意图。四是斗争哲学。“文革”戏剧中处处充满了斗争、表现着斗争。江青、于会泳他们总是宣称“搞戏就是搞阶级斗争”,某部戏的推出甚至某段唱腔、某个细节的改动都经过了尖锐的斗争,戏剧里面更是要表现“意识形态领域里的阶级斗争”。“文革”戏剧的矛盾冲突安排一般都是两条线索:一条是敌我矛盾线索,一条是人民内部矛盾线索。这两条矛盾线交互为用,推动着情节的发展,而敌我矛盾则是要着重突出的,因为无产阶级英雄典型必须在阶级斗争、路线斗争的尖锐矛盾冲突中塑造出来。这种包含了“文革”精神实质的斗争哲学,是要用戏剧中的阶级斗争来为现实的阶级斗争推波助澜。

第三,“样板戏”的如此题材选择和主题立意,必然会导致其艺术表现也出现诸如人物形象脸谱化、戏剧情节模式化、矛盾冲突虚假性等弊端。因为“塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务”,而无产阶级英雄典型必然具有某些共同的特征,并且这些共同特征只能强化而不能削弱,需要削弱和剔除的是英雄人物身上可能有的那些“非无产阶级”的杂质。这一点,从“样板戏”对原作的修改过程中即可看出。比如,《智取威虎山》中杨子荣打入匪窟是需要一定的“匪气”做保护色的,《红灯记》中李玉和“偷酒喝”等细节也有助于表现家庭的亲情氛围,但是,因为这些不符合“无产阶级英雄典型”的形象,所以修改时都删去了。而且,“样板戏”中的无产阶级英雄形象只有阶级性,而没有人性、人情等描写,更遑论描写爱情。其极端,就是几乎所有的女性英雄形象都没有丈夫和家庭,她们的个性也非常男性化:坚决、果断、阳刚。这样,人们看到的英雄形象就都是一个腔调、一副姿态、一种思想。面对困难总是临危不惧、勇往直前,对待未来总是满怀信心、胜利在望,面对阶级敌人总是明察秋毫、坚决斗争,对待人民内部矛盾总是循循善诱、语重心长。除了因为具体身份不同而外在服饰等有别,其他方面都大致相同。这些被人为地拔高

的无产阶级英雄典型,看似高大完美,实则没有血肉和个性,大都是概念的化身。

既然“塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务”,宣传毛泽东思想是“文革”戏剧的既定主题,那么,其故事情节也必然是为塑造英雄人物服务的,为图解一定的观念服务的。这样,剧情内在的逻辑性与自足性就必然会被削弱乃至被破坏。以第一批“样板戏”为例,尽管其原作的戏剧情节大都丰富生动,并有来源于生活的真实性,但经修改为“样板戏”之后,剧情原有的独特魅力和完整性都不同程度地被破坏,更多保留的是和其他剧情大同小异的内容。比较典型的是《沙家浜》。《沙家浜》的前身《芦荡火种》是以地下交通员阿庆嫂为核心讲述的故事,其情节演进围绕着地下斗争有其内在的逻辑性和自在的戏剧性,但由于它不符合毛泽东地下斗争要为武装斗争服务的思想,所以在修改中要突出武装斗争,这样就要加入许多代表武装斗争的郭建光的戏,并硬把他树为“一号人物”。但郭建光身上并没有多少故事可说,于是只好增加他的唱腔和武打以凑戏。此外,为了表现军民鱼水情,还插入一场军民互助的戏。这些都不是原来剧情的内在逻辑关系所必须的内容,也并不具有戏剧性,所以,必然对原剧情的生动性和完整性造成削弱和破坏。类似的情形在其他剧本里也程度不同地存在着。在戏剧中,情节的演进主要是靠内在的戏剧冲突推动的。情节最基本的要求是合情合理,符合基本的生活逻辑。我们说“文革”戏剧的情节不合逻辑,主要是说它为了图解政治,塑造“高、大、全”形象,从而违背了基本的生活真实,造成了戏剧冲突的虚假性。比较典型的是《海港》和《龙江颂》。本来,如果只写人民内部矛盾,它们还有其自身的完整性,尽管矛盾的解决方式比较左,但是,这两个根据生活原型提炼出来的故事尚存有一定的真实性。而在修改过程中,为了表现“千万不要忘记阶级斗争”的正确性,两剧在原剧情的基础上,都增加并突出了阶级敌人暗中破坏这条表现敌我矛盾的线索。显然,这是趋附当时阶级斗争扩大化的现实政治。表面上看来,戏剧的矛盾冲突似乎更复杂尖锐了,应该是更有戏了,其实则不然,这种虚假的戏剧冲突不仅扭曲了生活的真实,也使剧情的发展显得牵强无力。相比之下,同样是有这样两条矛盾线索的《杜鹃山》,因为表现的是大革命失败以后,中国革命重新从低谷走向高潮的大背景,所以,敌我矛盾线的存在有相当的真实性,因而自然地给该剧带来了应有的戏剧性。

“文革”时期的戏剧文学值得称道的,主要是京剧“样板戏”在戏剧语言和编剧技巧方面对传统京

剧的突破,它从根本上改变了传统京剧重技艺轻文学的畸形发展情形。传统京剧过于注重唱腔之美而不顾文辞之滥,京剧“样板戏”在唱词和念白方面都很讲究,达到了很高的水平。其唱词如《智取威虎山·打虎上山》中的“迎来春色换人间”,《沙家浜·转移》中的“朝霞映在阳澄湖上”,《沙家浜·智斗》中阿庆嫂、刁德一、胡传魁的三人背躬对唱,《红灯记·痛说革命家史》中的“打不尽豺狼决不下战场”等,都明白晓畅,音韵铿锵,适于传唱。其念白精炼而富于动作性,有些念白不仅非常符合人物身份,充分体现人物性格,而且合辙押韵,琅琅上口,颇有味道。《红灯记》中李奶奶“说家史”的长段念白堪为经典。《杜鹃山》还创立了一种全新的韵白体制,把口头语和书面语、散文和韵文巧妙地结合起来,既自然活泼又文采斐然,既刚健清新又意味隽永,既有音乐性又有文学性,而又与唱腔、舞蹈、“锣鼓经”等相协调,形成一种韵律性和节奏感都很强的语体风格。

传统京剧往往为了突出“角儿”的需要,任意改变情节的走向。“样板戏”在编剧方面借鉴话剧,则非常重视情节的整一性。关于“情节的整一性”,亚里士多德指出:“情节既然是对行动的摹仿,就必须摹仿一个单一而完整的行动。事件的结合要严密到这样一种程度,若是挪动或是删减其中任何一部分就会使整体松裂和脱节。如果一个事物在整体中的出现与否都不会引起显著的差异,那么,它就不是这个整体的一部分。”^⑥和传统京剧相比,“样板戏”对情节整一性的追求是显而易见的。但如前所述,由于政治宣教的需要,它在剧中又常常插入一些标语口号、大话套话、概念化场景,或者加入一些对情节推动不大、却对表现阶级斗争有用的“人物前史”等,使情节整一性的追求大打折扣。同时,亚里士多德的“情节的整一性”所蕴涵的是西方人认识世界的逻辑求真精神,而京剧“样板戏”对某些传统编剧技巧的继承,比如选取一个富于传奇色彩和英雄主义的故事,设计一个贯穿全剧的线索性物件,最后安排一场热闹的大开打和一个大团圆的结尾等,明显地迎合中国民间的观剧心理,而与求真精神相悖,因而这种“整一性”更多是故事完整性的意义,在客观上反而对观众造成了某种欺骗性。这当然是“样板戏”在精神层面上没有真正现代化的表现,但无论如何,注重情节整一性对京剧创作来说是一个进步。

二、戏剧舞台艺术

在舞台艺术方面,“样板戏”既有一些概念化的、“三突出”的做法,又在政治与戏剧的复杂关系

中有相当的创造,赋予传统京剧艺术以新的内涵,赋予西方芭蕾艺术以民族特色,使其既能表现中国现代生活与斗争,而又不失其艺术特色。显而易见,许多既矛盾又统一的做法构成了“样板戏”舞台艺术的特殊景观,呈现出文化专制主义背景下中国戏剧舞台现代化的艰难情形。

“样板戏”的导演在总体构思上强调要以主题思想统领全剧,注重把握剧情发展的内在逻辑与节奏,注重戏剧文学与表演、舞美,唱、念与做、打等的完整和谐,突出京剧、舞剧比较夸张写意的特征等,这是其优长;但是在舞台调度上,它又完全遵循了“三突出”原则,采用正与反、远与近、直接与间接等多种铺垫方法,“用反面人物的陪衬、其他正面人物的烘托和环境的渲染以突出主要英雄人物”^⑦。这主要表现在:第一,英雄人物必须高大地居于舞台的中心位置。如杨子荣在《智取威虎山·打进匪窟》中,本来是匪首座山雕居于舞台中央,杨子荣和其他土匪围绕着他转。这是比较符合生活真实的。但由于“在我们社会主义舞台上,任何时候都要以无产阶级英雄人物为主宰,而反面人物则只能成为英雄人物的陪衬”,这是“在舞台上谁被谁专政的问题”^⑧,所以,这个场面后来就改为以杨子荣为中心,把座山雕的座椅由舞台正中移至侧边。其他“样板戏”中英雄人物的塑造也都是如此。第二,在正面人物所组成的各种集体造型中,主要英雄人物也必须处于最显要的位置。比如,《沙家浜》中《坚持》和《奔袭》两场中郭建光与众战士的集体造型,《奇袭白虎团》中严伟才与众战士的多次集体亮相,芭蕾舞剧《红色娘子军·常青指路》中,洪常青与吴清华、通信员的舞台造型等等,都要“水落石出”或“水涨船高”地衬托出主要英雄人物。第三,英雄人物一定要“近、大、亮”,反面人物一定要“远、小、黑”。《智取威虎山》中杨子荣舌战群匪的场面,《红灯记》中李玉和怒斥鸠山和叛徒王连举的场面,洪常青临刑前和南霸天面对面斗争的场面等,都对鲜明地显示了这一原则。这些做法暗合了传统京剧由于“名角中心制”而导致的主要人物总是居于舞台中心的规律,因而,从京剧艺术的写意特性来说这样处理未尝不可,但是,“样板戏”把它提到“在舞台上谁被谁专政”的高度,进而成为“文革”戏剧的舞台调度模式,则有害于艺术的创造。

以现代生活为表现内容的京剧“样板戏”,要求其导演既要能反映生活,又要有京剧的味道。也就是说,它一方面要从生活和人物出发,另一方面又要求看起来还是京剧。所以,京剧“样板戏”在表演上提出了“要程式,不要程式化”的原则,创造了许多以生活为基础提炼出来而又融入了传统京剧

某些表演程式的舞台动作。比如《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《沙家浜》、《红色娘子军》、《杜鹃山》等剧都有精彩的武打场面,但这些“大开打”都根据情节、场景的不同而有不同的创造,不像传统京剧是千篇一律;而在具体的武打设计上,又分明能感受到传统京剧的影子。在舞台表演中,它强化了“人物”意识而淡化了“行当”意识,在运用传统程式的基础上着力创造适合人物性格的新程式。这些新程式,有些比较倾向于对现实生活的提炼,有些则更多的是从传统程式中改造过来的。前者如《智取威虎山》中众战士的“滑雪舞”,《奇袭白虎团》中严伟才的“探雷舞”等;后者如《智取威虎山》中杨子荣的“马舞”,《奇袭白虎团》序幕“并肩前进”对传统京剧程式“二龙出水”的化用等。还有些是对西方芭蕾舞或各种民族民间舞蹈的借鉴,如《奇袭白虎团》、《杜鹃山》中的“急行军”舞,《龙江颂》中表现用身体挡住急流的“抢险合龙”舞等。同样地,“样板戏”的舞剧表演也独树一帜。例如《红色娘子军》中,洪常青的“燕式跳”、“剪式变身跳”、“凌空越”、“旋风空转”,吴清华的“展翅蹲转”、“背身跪步”、“足尖弓箭步亮相”、“掀身探海”等舞蹈动作和舞台造型,既是从西方传统的芭蕾舞动作脱胎而来,又根据剧情和人物的需要,融进了中国京剧艺术、民族民间舞蹈、武术的技艺和手法,形成了自己的独特风格。

“样板戏”强调要更好地运用音乐来为塑造无产阶级英雄形象服务,其中当然也有“三突出”的渗透,但是,“样板戏”音乐创作的成就是有目共睹的。尤其是主题音乐的创造,和主要英雄人物的成套唱腔、核心唱段的设计,有助于用音乐来塑造人物形象,构成戏剧完整统一的音乐风格。“样板戏”借鉴西洋歌剧的“主导动机”手法,为剧中主要人物设计一个富有特征的乐句或一两个乐汇,构成人物的“主题音乐”(亦称“特性音调”)。它在剧中的反复出现和贯穿发展,表现了人物在不同情境中其思想情感的发展,对剧情的展开和人物性格的刻画起了深化的作用。“样板戏”大都是用《国际歌》、《中国人民解放军进行曲》、《三大纪律八项注意》、《中国人民志愿军战歌》、《大刀进行曲》、《咱们工人有力量》等革命歌曲的乐句或旋律作为贯穿全剧的主题音乐和主要英雄人物的特性音调,也有音乐设计者新创的,如《龙江颂》、《杜鹃山》等。“样板戏”的主题音乐也同样出现于芭蕾舞剧创作中,而成套唱腔、核心唱段等的设计只是京剧。“样板戏”变革了传统京剧“一曲多用”的做法,强调要设计新的唱腔,以塑造无产阶级英雄人物的音乐形象。这就要求音乐设计要根据剧本的主题思想、情节结构进行

整体考虑,以达到主次分明、重点突出、层层推进的效果。《智取威虎山》共为杨子荣安排了12个唱段,构成了一个完整的音乐体系来塑造杨子荣的英雄形象。其中《管叫山河换新装》、《共产党员》、《迎来春色换人间》、《胸有朝阳》等是重点唱段,而《胸有朝阳》又是这些唱段的高潮和核心唱段。重点唱段安排在剧情冲突尖锐、人物情感丰富的地方,核心唱段更是集中展示了人物复杂的精神世界,并且核心唱段中又运用了成套唱腔,以唱腔的结构层次、节奏和旋律的变化,让人物淋漓尽致地去抒发内心情感和思想境界。《红灯记》中李玉和的《雄心壮志冲云天》、《沙家浜》中郭建光的《坚持在芦苇荡》、《杜鹃山》中柯湘的《乱云飞》等,都是这样的核心唱段。“样板戏”京剧的唱腔设计当然也有不足,特别是因为江青的个人兴趣,高拨子、南梆子、四平调等腔调都被禁用,这就使其唱腔音乐不够丰富多彩。

京剧“样板戏”在唱法上要求“唱人物,不要唱流派”,对传统京剧艺术也是重要的反拨。传统京剧人物都分属不同的行当,每个行当在唱腔选择上有某些共同规律,这样,演员在表演中为了追求风格的差异,便只好在唱法上做文章,于是形成了不同的流派。演员在演唱时,就比较注重唱出流派的韵味,尽管这种唱法也是为了较好地表现某一类人物,但也往往容易游离于人物之外,片面地玩“味”儿。这是“流派第一性,人物第二性”的形式主义做法。“样板戏”要塑造无产阶级英雄形象,就必然要求以人物为中心,注重表现人物的不同侧面,这就必然会打破传统京剧的行当体制、流派体系,杂取种种行当、流派的优长,为具体的人物形象服务。《智取威虎山》中,杨子荣的唱腔就是融合老生、武生、小生、花脸等行当的唱腔因素而成的,这就很难说是“流派”了。小常宝的唱腔,从“行当”上看是介乎青衣与花旦之间,但既不是青衣也不是花旦;从“流派”看,也就分不出是梅派还是程派了。这样的做法,对京剧的发展变革是一种有益的探索。“样板戏”在伴奏上采用中西混合乐队,打破了传统的以“曲牌”、“胡琴套子”、“锣鼓经”为主体的器乐体制,在突出民族乐器“三大件”(京胡、二胡、月琴)的基础上,引进西洋的管弦乐器等进行乐队编制的改革,丰富了音乐的色彩,增强了音响的厚度,拓展了京剧伴奏乐队的艺术表现力,尤其是对营造环境氛围、表现人物精神世界,有不可忽视的作用。

舞台美术方面,京剧“样板戏”一反传统京剧在布景上“一桌二椅”式的做法和人物造型上行当化的做法,而向写实话剧借鉴,在追求典型化的过程

中形成了浓厚的风格化色彩。在景物造型上,“样板戏”充分运用天幕、平台、灯光、音响、效果等手段,来营造典型人物活动的典型环境。它一方面在细节上力求写实,如《红灯记》里的火车站,就有铁轨及附近岔道口的指示灯、电线杆及电线杆上显示时代背景的广告牌,火车由远而近的轰鸣声等,都十分真切;《海港》里,远处是黄浦江对岸高耸的现代化楼群,近处则巨轮密布、桅杆林立、红旗招展,装卸码头上吊车在运转,工人在忙碌,铁塔上挂着的“总路线万岁”的标语赫然在目,一幅热火朝天的海港景象被烘托出来了。但另一方面,“样板戏”又在总体氛围的渲染上追求风格化,惯用一些简单而朴实的象征手法来表达一种明确的意涵。例如,用阴云密布来象征形势险恶,用晴空万里来象征心情舒畅,用红霞万丈来象征毛泽东思想的光芒,用挺拔的青松、鲜红的杜鹃来象征革命者的情操和胸怀,如此等等,也形成了一些套路。“样板戏”布景这种总体的写实风格,往往和演员歌舞化的虚拟写意表演形成明显的反差。典型的如《智取威虎山》中杨子荣“打虎上山”一场戏,大幕拉开时,只见皑皑白雪覆盖着整个山峦,参天树木密布其间,景象十分逼真,给人一种壮美的感觉。杨子荣策马上山的一场马舞,基本上是传统程式的写意表演,也十分精彩,但是,它表现的是杨子荣下了一道山坡,又上了一座高岭,越过了条条山涧,穿过了重重密林等,而在这场戏的表演过程中,布景一直不变,好像杨子荣始终是在原地转圈,这就不能给人和谐的整体感。应该说,写意表演和写实布景之间的矛盾是传统京剧在现代化过程中遇到的一个难题,“样板戏”并没有给出令人满意的答案。《白毛女》、《红色娘子军》、《沂蒙颂》等舞剧“样板戏”,也同样凸显出写实的布景与写意的舞蹈之间的矛盾。

人物造型方面也有类似的倾向。一方面,“样板戏”完全取消了脸谱化妆,男女老幼,善恶正反,工农商学兵,一律不“打脸子”;也完全取消了传统的以行当为基础的程式化服装,而代之以根据剧情和人物身份设计的时装。《红灯记》里的李玉和,是一个典型的铁路工人形象,身穿一套整齐的铁路工人制服,加上一条灰色的打满补丁的围巾,手提一盏红色的号志灯。《沙家浜》里的阿庆嫂是一个典型的江南妇女形象,头梳一个脑后髻,身穿印花粗布衫裤,腰系一条蓝布齐膝围裙,这也符合其茶馆老板娘的身份。《智取威虎山》里的杨子荣、《沙家

浜》里的郭建光、《红色娘子军》里的洪常青、《奇袭白虎团》里的严伟才、《平原作战》里的赵勇刚等,则是穿着带有鲜明时代特征的军人服装。除了身份以外,人物着装随着剧情发展也会有变化。如杨子荣后来改穿虎皮大氅,与他打进匪窟装扮土匪有关。最典型的要数《红灯记》里的鸠山,刚出场时他身穿军装、足蹬马靴、手扶军刀,活脱脱一个日本宪兵头子的形象;到了“宴请”李玉和时,则身穿和服,脚蹬木屐了;到后来去“请”李奶奶时,则穿起中国的长袍马褂和千层底缎鞋来了。从这样的服饰变化中可以看到鸠山虚伪狡诈、凶残狠毒的本质。但问题的另一方面则是,在“样板戏”这种看似性格化、个性化的人物造型背后,又有着深层的公式化、风格化的脸谱和程式。显而易见的是,正面人物一般都高大挺拔,五官方正,浓眉大眼,正气凛然;反面人物则一般显得矮小猥琐,贼眉鼠眼,尖嘴猴腮,气短三分。着装上也很分明,正面人物一般用暖色亮色,色泽明朗;反面人物则一般用冷色暗色,色泽灰暗,分别象征着两种人物不同的性格本质和内心世界。这种概念化、风格化的人物造型,实际上是一种新的脸谱化和程式化。

总的看来,不管是戏剧文学,还是舞台艺术,“文革”时期的现代京剧、芭蕾舞剧等创作,都表现出一种中西融合、古今融合的特征,是“洋为中用、古为今用”的产物。它既在戏剧中表现了“文革”的精神实质,显示出戏剧艺术与现实政治的复杂关系,而在京剧、舞剧的艺术形式方面则有诸多创造,其戏剧变革与创新又有积极的意义。

注释:

- ①周扬:《进一步革新和发展戏曲艺术》,《文艺研究》1981(3)。
- ②于会泳:《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,1968年5月23日《文汇报》。
- ③初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。
- ④初澜:《中国革命历史的壮丽画卷》,《红旗》1974年第1期。
- ⑤王元化:《论样板戏及其他》,《传统与反传统》,上海文艺出版社1990年版,第102—103页。
- ⑥[古希腊]亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第78页。
- ⑦⑧上海京剧团《智取威虎山》剧组:《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》,《红旗》1969年第11期。

(责任编辑 陈友峰)