

文章编号:1003-9104(2007)01-0001-04

致力于国剧现代化的成功实践

——简论郭小庄“雅音小集”对京剧表演艺术的改革与创新

王凯歌

(河南大学 艺术学院,河南 开封 475001)

摘要:本文肯定了台湾京剧表演艺术家郭小庄将现代意识融入京剧程式化规范之中,努力谋求京剧表演艺术的改革和创新的作法,对其创办的演出团体“雅音小集”在京剧表演艺术方面的积极探索进行了深入而具体的探索和归纳,并以情感体验和理性思辨相互渗透的方式揭示出郭氏改革所具有的启迪作用和借鉴价值。

关键词:郭氏雅音;国剧;创新;现代化

中图分类号:J821

文献标识码:A

The Successful Practice of the Modernization of the National Plays

——On the Reform and Innovation of GUO Xiao-zhuang's

"Yayin Collection" Upon the Beijing Opera

WANG Kai-ge

台湾著名京剧表演艺术家郭小庄是台湾梨园行里“第一位致力于国剧现代化的人物”,她的“雅音小集”为京剧的改革创新擂响了第一鼓。“国戏现代化”在两岸文化交流日渐频繁的今天,早已为台湾的民众耳熟能详,但在七十年代与大陆隔绝的岛内,能提出“扣紧时代脉搏、于传统中求新求变”主张的人并不多,尤其难能可贵的是台湾的国戏创新是由“一个演员个人的自发行为”引导带动起来的。在台湾著名戏剧家、文学家俞大纲教授的影响下,郭小庄倾心于“振兴国剧,赋以新内涵,把传统与现代相结合”,国画大师张大千对此举热情支持,亲为命名,创办了台湾第一个私人京剧团——“雅音小集”。它作为台湾新文化的醒目符号,凝聚着一代革新者振兴京剧事业的心血努力,在两岸京剧适应时代需求谋求改革的进程中产生了积极的影响。

一、郭氏雅音推动国剧时代化

京剧自清末开始传入台湾,时任台湾巡抚的刘传铭从内地请京剧团到台湾演出,因演员口音为京腔,而被台湾民众称之为京班,清朝末年至台湾光复,在台湾演出的京剧团多达

30 余家,1924-1945 年是京剧在台湾演出的“黄金时代”,演员演出后大都返回大陆,亦有些演员留在台湾,教习京剧或另组戏班。台湾光复后,大陆京剧团体纷纷赴台演出,演出的传统剧目有:《凤还巢》,《霸王别姬》,《击鼓骂曹》,《挑滑车》,《吊金龟》等。台湾的京剧团体还演出了《三国志演义》,《哪吒闹东海》,《刘备招亲》等优秀传统剧目。此后,京剧热在台湾蓬勃兴起,各地纷纷组团演出京剧。

到了七八十年代,台湾逐渐走入政治相对稳定,经济迅猛发展的时期,科教和工商企业进入了发达的现代社会。在多元文化格局中,诸多现代艺术门类的兴起,及电视传媒的迅猛发展,使传统京剧受到冲击,因其不能适应时代的发展,一度走向疲软萧条,失去了青年观众,剧场空空。究竟国剧会不会成为“中国古董”?将来的人们会不会只能在故宫里才能看到活文物的演出呢?也有人说京剧应成为日本的“能剧”。但郭氏认为国剧的发展应与时代同步发展,“台湾社会风气的败坏,是因为国剧的观众太少了,大家未能接受国剧中道德伦常的教化,未能接受国剧中品格情操的熏陶,她不能让国剧成为

故宫的古董,她要让国剧变脸成为时代的新文化。”^①

祖籍河南,出生于台湾省台北县的郭小庄,启蒙于空军大鹏戏剧职业学校,毕业于台湾中国文化大学戏剧系国剧组,当时正值她风华正茂,首先做的是为国戏争取青年观众,她深入到各大专院校,和同学们共同讨论传统文化和国剧艺术,演讲、座谈、现场表演演示、传播国剧改革之道理,成了一个国剧的自觉传道者。她举办了国剧大家唱、青少年国戏研习营,倡导“国剧不是一个封闭的殿堂,不能只是老年人的娱乐”,而“是一种文化,是属于全民的,更可以是年轻人的,国剧在期待着年轻的人口来活泼它的生机”。^②带领她的“雅音小集”,在一一场的表演中,“从舞台上往下望去,观众席中一个头挨着一个头,坐着或站着的,多是洋溢着生命活力的年轻人”。^③吸引无数的年轻人逐渐从了解京剧、观赏京剧到热爱京剧,使疲弱不振的京剧艺术的传承重现生机,“雅音小集”以崭新的风貌一支独秀,为京剧的生存发展注入鲜活的生命力。从她的《韩夫人》、《孔雀胆》、《问天》到《归越情》,其京剧演出中无不充溢着一股强劲的时代气息。

二、郭氏雅音表演之创新

打破定态模式的束缚,革故鼎新,这是时代的需要。“你要做一个演员,还是做一个艺术家?演员被派定角色、是照着角色去演;艺术家则是创造角色,一切求创新表现”。郭氏把著名国画大师张大千对她说的话铭刻在心。1982年,她赴美国纽约茱莉亚音乐学院进修,大都会的歌剧、百老汇的音乐剧、现代化的舞台设计,东方的传统文化与西方戏剧文化在其胸中碰撞融汇:京剧是中华古典文化精神的象征,如何在继承传统京剧程式的基础上合理地融进西方的现代舞蹈、戏剧的表演元素?这两者之间的差异,给了她很大的省思。倘能把现代生活的求真、亲切、易懂以及明快的节奏,吸纳到京剧剧中,让承载了太多的沉重、缓慢、甚至近似迂腐衰败的京剧赋予一种新的生命活力,将会给京剧的振兴发展带来美好的前景。

1、尝试走出传统,进入现代剧场,利用现代舞台展示京剧的古典之美

传统国剧在长期的演出实践中,舞台、灯光、舞美形成诸多既定的框框。郭氏带领她的雅音谋求革新的第一步就是跨越传统京剧“出箱入相”的古老小剧场,步入现代化的大剧场。

随着时代的变迁,社会的进步,多元文化的并行腾涌,使得人们眼界打开,精神需求不断增长,高科技的发展也给京剧的与时俱进开辟了广阔的空间。现代化大剧场的舞台,纵深和宽度是一个黄金比例的构图,适合现代人视觉上的舒适享受和审美,现代化的电脑音乐效果设备及灯光效果设备,能把整个剧场的视听气氛引入到一个美妙的境地,来完成现代观众对艺术的欣赏和满足。在台湾,郭氏雅音率先把国剧放到现代化的舞台上,合理运用现代科技手段,发掘和凸现国剧所蕴含的古典之美。

郭小庄第一个把整个舞台还给表演者。在台湾传统国剧的演出上,舞台并不完全属于演员,文武场乐队占舞台近三分之,就表演场景而言,受到了极大的限制,把文武场乐队放

进乐池里,宽敞的舞台还给演员和布景道具,有效地扩展了表演的空间。

尝试利用现代化的灯光,完成电影手法的处理。《梁山伯与祝英台》逼婚死别一场,把一个舞台的布景灯光设计计划分为两个场景,一双爱侣分别在两个场景中出现,以灯光的明暗来做示意,造成一股对比的戏剧张力,强烈地扣动着观众的心灵。这边山伯病重,那边英台欲嫁;这边山伯已死,梁母哀泣,那边英台许婚,祝母喜庆。郭氏反复运用电影短镜头的跳接,在戏中以短场面的交错表现,来产生人物与场景的对峙,达到悲与喜、死与生的强有力冲突的戏剧效果。《感天动地窦娥冤》中第一场幕启,四周一片幽暗,只有一束光隐现出窦娥孤单地在场上低头纺纱,给观众一种凝重、寂静的感觉,这就打破了国剧人物上下场的秩序。因为主要人物的第一个“亮相”的“碰头好”对于当红演员是非常重要和讲究的,因为它可测试出受欢迎的程度,而郭氏雅音以整体戏剧效果为重,强化了舞台画面和气氛,加快了情节激化的进程。

走出传统的舞台,给予郭氏雅音戏剧创作以广阔的空间,郭氏雅音为了适应现代化舞台,她强调了写实的手法,以戏剧的视觉语言来沟通与观众的“代沟”,加强现代人的了解,同时也为了演出环境的虚拟情景,增强人物表演的心理依靠,从而完成了艺术统一性的美感。正如王安祈所说,“雅音的出现,如果相对于西洋艺术而言的话,他不是像旭日东升一样慢慢的,他突然的给了一个烈日,那么耀眼,那么亮丽的光芒,把大家的注意力全部集中在他身上,带动了很多年轻人的热情,也给了我们很多很兴奋的期待,所以,他的影响力是突然之间,而且是影响力相当的大,不仅对于观众层面有影响,而且对于国内其他的京剧演员来说,他们的活动方向和演出方向,都有很明显的影响。”^④

2、声腔音乐的创新

多年来,台湾国剧一脉相承的“唱、念、做、打”的表演形式,早已固定并成为传统,甚少修改。郭氏雅音迎合时代的需要,大胆地突破凝固化的传统形式,推动国剧音乐声腔变革与发展。戏曲音乐是表现戏剧内容的重要手段,是人们内心情感的一种宣泄方式,它必须服从于剧中人物的情感活动。郭氏深谙个中三昧,她富有眼力地根据剧情和现代审美的需要,把民乐引入国剧演奏之中。

郭氏雅音在排演《梁山伯与祝英台》一剧时,特别邀请了台北市立六十人民乐团的加盟,并且作为剧中音乐的主体出现,参与了剧情的音乐创作。虽然郭氏雅音曾在《白蛇与许仙》和《窦娥冤》中突破京剧传统“四大件”伴奏乐器,首先使用过民乐,但只是初次的尝试,仅仅起到配合文武场的辅助作用,采用的是文武场与民族器乐交相伴奏的形式,两者同时采

^① 柳天依《郭小庄雅音缭绕》,台视文化事业股份有限公司出版,1998年版,第200页。

^② 柳天依《郭小庄雅音缭绕》,台视文化事业股份有限公司出版,第199页。

^③ 同上,第200页。

^④ 根据音像资料《归越情》片头,王安祈解说整理。

用,但并不交叠演奏,唱腔部分的伴奏仍以文武场为主,而民族器乐是在唱段结束时,单单作为烘托气氛的陪衬音乐。而这一次则是将民乐与文学、剧情、演员和美术融为一体的全新创作,使《梁祝》的演出获得震撼人心的效果。戏一开始,民乐团轻柔地奏出序幕曲,优雅而有新意;接着音乐由甜美转为哀婉,奏出了爱情转变的过程;大幕缓缓升起,英台轻盈出场。在“十八相送”一场完全是由民乐与唱腔共同完成的,并在演员唱腔之外,加入了三段幕后齐唱。另外在第四场《英台困情》中,用了分割舞台的戏剧表现方式,以民乐为衬托,而演员没有一句唱腔,音乐与身段表演的完美结合,呈现出强烈的戏剧效果。

在整体的音乐设计中,郭氏雅音努力把传统文武场音乐和民乐融成一气,把京剧的唱腔和新编的伴奏音乐汇为一体,同时加入歌舞的场面以发展剧情。与之相应,她们还大胆地扬弃了京剧传统的人物出场“自报家门”的模式,引用了歌剧中对白转述的技巧。同时,声腔音乐中,除了在传统京剧的唱腔基础上另谱新腔外,又广泛采用了越调、扈调、鼓儿词、流行歌曲,甚至艺术歌曲的旋律。郭氏雅音把民乐团的引进,不论在形式和内容都上有所创新,为传统的国粹注入了一泓清泉,一股活水。

郭氏雅音在《再生缘》唱腔设计方面,已突破了地方戏剧的限制,容纳了许多较自由的歌唱形式,并将京剧中现有的腔调重新组合,设计了一系列新颖别致的唱段。《惊变》一场中,以激烈的高拔子来刻画家变奔逃的悲惨景象;《亲迎》一场中,用小生“娃娃调”来抒发将军还朝的兴高采烈;《巧探》中,孟丽君和皇甫少华互诉真情时,唱腔设计了整套的唱段,从反西皮转南梆子,转原板,转二六板,转垛板,再接流水,用音乐的变化来传达角色情感的转变。这样的设计,一方面活用了传统京剧的最基本的唱腔构造,另一方面使它更具有诉情的能力与生动的感性。当然,因其变化太多,也损伤了京剧古雅隽永的韵味。

在唱法上,郭氏雅音继承传统,对程派唱法情有独钟,在演出程派名剧《锁麟囊》时,敬请程派传人,专门研习程腔,把发声和唱法都模仿得很像。比如,调门降低,嘴行下压,发声部位移动,乃至鼻音及脑后音的共鸣等,都十分接近。程砚秋咬字不同之处,如,春、恋等字,都带有昆曲音,他都一一师从。在唱念上,郭小庄都尽量保持京剧原有的风格,同时,她又依照个人的嗓音特点略加变化,在表演上加以修饰。郭氏雅音认为“传统是根,她不会为改革而除根,她是为革新而修整枝叶,使枝茂叶青,树大干圆,更见其风采与神韵。”①

3、继承传统而不拘于传统——郭氏雅音新颖独特的人物造型设计

形式和内容是相互依存的,形式服从于内容而存在,倘若形式过高地被抽象化,就将失去内容的依托而显得虚空。中国京剧在发展过程中,不断地借鉴吸收其他艺术样式的表现技巧、博采众长,逐步形成了一整套高度规范的程式化的表演、服饰、脸谱、声腔和技艺。程式体系的建立,既用固定的艺术规范,约束演员的表演,同时也给演员展示个性化的才艺提供了适宜的空间,从而又不断地丰富表演体系的艺术内涵。

所谓的“死谱子,活唱”、“练死,演活”,道出了程式化体系所包容的“活”字,不同的演员,不同的个性、不同的理解,产生不同的舞台体验,就会有不同的个性创造。可以说在程式体系里追求“活”的演员,堪称是才艺和智慧的化身。郭氏雅音正是站在人性的角度,“不拘泥于固定的模式,而抗拒新的变更或更人性的阐释。随着社会的变迁,随着个人的观念,创作应有不同的形貌”②,诠释着她的角色,吸引更多的观众。

郭氏雅音在排演《归越情》一剧中,不拘一格的西施人物造型设计,就体现了她的个性体验,个性创造,个性的展示。《归》剧演绎越王勾践卧薪尝胆,使用美人计复国之后的故事。复国功臣西施战后回到越国,受到了英雄凯旋式的接待,可是她怀孕了,怀着吴王的子嗣。在西施与越王勾践、爱侣范蠡、慈祥老母、还有那灭吴兴越的满朝文武百官,及那纯朴的宁罗村百姓,他们都将如何面对,其中积蓄着戏剧的巨大张力。勾践惊恨于西施带回来了一个祸根;爱国群臣对她由贺喜有功,转而忧愤地加以除去;未婚夫范蠡,日夜期盼着她的归来,而归来之时竟身怀敌人后裔,那番怜惜与羞愤交织翻腾的滋味,又岂是“爱恨”两字能说的分明?还有那失明老母,迎得女归,竟是满心的焦虑和忧急,这重重情节,环环相扣,层层相叠,确是扣人心弦,五内滚沸。

全剧情节矛盾激化的冲突点,在于西施怀孕生子。离开怀孕生子,就不会有《归越情》跌宕起伏的情节推进。剧情强烈的冲击力,激越的情感冲突,使得郭氏兴奋不已,她深深地体验到,这个复国后的西施,没有爱国主义的教条,还给了人性的真实,还给了西施“人”的本原。从而给了郭小庄创作的空间。在传统京剧的表演中,受封建思想的影响,尽量回避或在暗场交待孕妇、生子不雅的事,只是用对白、唱词来交待的,或用虚拟的手法一带而过,可郭小庄却要真真实实地把她表演出来。

郭小庄装了一个“假肚子”,饰演怀了孕的西施。“假肚子”使剧情人物富有人性的真实感;她创造了“右手扶鬓”、“左手轻抚腹部”,感觉“肚子里的小生命”的典型身段。即不失少女娇羞之美;又深刻体现了身为母,不论是情人或敌人的小孩,怀胎十月,已成为她生命的一部分。母子连心,这份实感,这份人性的爱深入骨髓。她调动发挥各种舞台技巧,进入忘我之境地。“假肚子”增进了观众视觉的冲击力,尤其是被越国臣僚抛弃在荒山雷雨产子一幕,她根据传统水袖功创编的“甩水袖”的虚拟身段动作,传达阵痛之苦,以源于生活的真实情境做着模拟式的表演,刻画了一个有忧、有痛、有恨、有爱、有血有肉的西施,带给人以无限的深思。“假肚子”强化了矛盾冲突的戏剧性。与之相应,剧中人物也都深陷在理智和情感的挣扎中,像深爱着西施的越国大夫范蠡,本来预备娶西施为妻,却在牺牲“小我的爱”完成“大我的爱”复国任务的指使下,亲口劝西施嫁给吴王夫差,虽然他一再表白等西施回国之后就娶她,但是,当他惊异地看到西施隆起的“肚子”,知

① 柳天依《郭小庄雅音缘起》,台视文化事业股份有限公司出版,第 202 页。

② 根据音像资料,郭小庄主演剧照,接受电视媒体专访等。

道她已怀上敌人的孩子,又痛又恨,自尊心受到极大伤害,下狠心把西施赶回乡下老家去。范蠡不能实现给西施幸福的诺言,他自己也陷入绝望和痛苦之中。这种爱恨交织矛盾心理的形象揭示,深化了戏剧冲突的内涵,给观众心里以剧烈的震撼。“假肚子”预示着悲剧结局的必然性,美女西施——一个复国英雄转眼之间变成了国人唾弃的坏女人!荒山雷雨产子、婴儿夭折、西施投水,范蠡奋身跟进,大悲剧的气氛萦绕着人心,使人久久不能忘怀。“假肚子”给了观众一个很深的具体印象,只靠抽象动作来让观众联想到西施有孕,继之而来的各种冲突就不会那么强烈,就不会那么震撼。郭氏雅音把传统的国戏带入了现代。

三、郭小庄京剧改革探索的艺术启示

中国国剧是中华文化孕育而成的综合艺术,迄今已有 200 多年的历史。清乾隆五十五年(1790 年),原来在南方演出的三庆、四喜、春台、和春 4 个徽调班社,陆续进京演出,同来自湖北的汉调艺人合作,相互影响,又接受了昆曲、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法,并吸收了一些民间曲调,逐渐融

(上接第 29 页)的考察。这一思路无疑,对于新的研究视角的开拓是富于意义的。

最后,须指出的是,关于梵剧的起源也存在着争议,即本土论与希腊论之争。关于希腊起源论,王庆芳的《论中印古典戏剧之缘》,及刘彦君的《同源共构——东西方戏剧间的文化

合、演变,发展成为京剧,它的“唱、念、做、打”“手、眼、身、法、步”,以及音乐、服装、道具,在长期的艺术实践中发展到了顶峰阶段,形成了京剧艺术较为规范的程式化体系。以“无声不歌,无动不舞”的形式,为大中华五千年历史、文明、文化精神的传承发挥了不可低估的作用。但问题在于,生活在现代的艺术家们,是固守程式凝滞不动,还是以改革创新的心态引领其融入现代生活的多彩空间?郭氏雅音提出的“扣紧时代脉搏、于传统中求新求变”,让京剧艺术与时俱进,感召和吸引青年人,以现代人的审美需求,推陈出新改编了十几部优秀传统剧目,在艺术形式中渗透着对人生和社会的哲理思考,从剧目名称、人性化的情节设计做了细致的推敲和改造,推出了如《韩夫人》、《潇湘秋夜雨》、《孔雀胆》、《再生缘》、《归越情》、《王魁负桂英》、《白蛇与许仙》、《感天动地窦娥冤》、《梁山伯与祝英台》等一大批新编优秀传统剧目,在台湾获得了广泛的赞誉,取得了良好的社会效益,特别受到了时代青年的倾心欢迎。郭氏雅音用自己创造性的艺术探索,发展、延伸、丰富了国剧程式化的内质,为国剧走向现代化、融入现代生活的广阔空间提供了成功的范例。

渊源》中有较细的说明,若其成立,则中国戏曲与梵剧成为希腊戏剧在几乎同一时间段上开出的两朵花。而梵剧本土起源论在中国的最早的赞同者则是许地山,他认为梵剧起源早于印度的傀儡戏及影戏。

参考文献:

- [1] 许地山. 梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴[A]. 中国戏剧起源[C]. 上海:知识出版社, 1990.
- [2] 郑振铎. 插图本中国文学史[M]. 北京:北京出版社, 1999.
- [3] 王庆芳. 论中印古典戏剧之缘[J]. 孝感学院学报社会科学版, 2000, (8).
- [4] 康保成. 梵曲“口罗哩口连”与中国戏曲的传播[J]. 中山大学学报, 2000, (2).
- [5] 康保成. “戏场”:从印度到中国——兼说汉译佛经中的梵剧史料[J]. 沈阳师范学院学报, 2002, (2).
- [6] 季羨林. 谈新疆博物馆藏吐火罗 A 弥勒会见记剧本[J]. 文物, 1983, (1).

(上接第 32 页)理。有春就有秋,有生就有死。自然规律,不可抗拒。所以,老人不应该再去占有了,老人应该思考人生的价值。”^①老宋说:“大家看,枫树——它不想追求松树的长青,也不是秋风的威逼,而是它自己的愿望,在该落叶的时节,慷慨而去,为新绿让出位置。陈先生:但是,在落叶之前,枫树会做最后的爆发,用它全身的血液染红寒秋,染红蓝天,染红我们的心灵!”^②这里,与其说是对枫树的歌颂,倒不如说是对老干部宽阔胸怀的礼赞。王仁杰就是这样,在剧作中大段大段地抒情,抒豪放之情,抒夕阳晚情,而又无雕琢之迹。

王仁杰有时只顾抒情,也不顾其它。比如《琵琶行》吴一郎(无义郎,无义狼?)说的一段:“诸位看官,你说烦不烦:三年前,她与那位白老伯伯相遇在浔阳江,一个弹,一个唱。据

说是老伯伯鼻涕和泪流,湿了新衣裳。到最后,老伯挥毫写下歪诗一首。我那位从此关在房,说是要为它谱曲传四方。搞的啥名堂?我看是神经不正常!人说‘男人有钱就变坏’,她既然有‘第三者’,我也来个‘包二奶’,讨个三房四房,才不稀罕你这半老徐娘。”^③这段道白,在唐朝白居易的时代,吴一郎肯定不能说出;而作为今天,倒不需要加以解释。“第三者”,“包二奶”,“男人有钱就变坏”,这些现代话语,真是古为今用,今为古用的神来之笔。就连《董生与李氏》里的勾魂判,也收受彭魂的十两纹银“红包”,小鬼甲乙分别说出:“不吃白不吃,不收白不收”,“有权不用,过期作废”。这显然是对现实社会贿赂公行,以权谋私丑恶现象的讽刺和戏谑。

① 王仁杰《三畏斋剧稿》,中国戏剧出版社,2000 年版,第 138 页。

② 同上,第 139 页。

③ 同上,第 246 页。