

从小剧场看当代戏曲的探索

——以小剧场京剧《浮生六记》和昆曲《陶然情》为例

李 阳

(中国传媒大学 影视艺术学院,北京 100024)

摘要:小剧场戏曲在当代戏曲现代化和都市化的背景下悄然生长并初露峥嵘,依傍于都市的年轻化生存,它特有的剧场特性使得传统戏曲在观演关系、表演方式、美学追求等方面出现了新的变化。以小剧场京剧《浮生六记》和小剧场昆曲《陶然情》为例,分析这种变化的成因及其艺术探索。

关键词:小剧场戏曲;《浮生六记》;《陶然情》;探索性

中图分类号:J809 **文献标志码:**A **文章编号:**1671-9476(2010)06-0150-04

小剧场与戏曲的联姻当始自 2000 年北京京剧院的小剧场京剧《马前泼水》的出炉,此后剧院又相继推出了小剧场京剧《阎惜姣》《玉簪记》《浮生六记》《昭王渡》。这些剧目自上演面世以来,反响强烈,成为北京京剧院的一张招牌名片。其他院团也纷纷进行小剧场的实验和尝试,如小剧场实验京剧《红拂》《青凤与婴宁》,小剧场昆曲《偶人记》《伤逝》等。这种古典戏曲的小剧场实验和探索,引发了我们对当代戏曲编创和发展的诸多思考:古典戏曲如何与黑匣子相结合,从而产生新的审美意象与审美特质;小剧场的实验性和开放性,是否能够更好地激活传统艺术的情感和活力。笔者试以近期所观摩到的小剧场京剧《浮生六记》和小剧场昆曲《陶然情》为例,作抛砖引玉式的探询和发微。

一、从小剧场话剧和大剧场戏曲中突围

小剧场话剧在国内自 1982 年《绝对信号》的发轫,已经历了近三十年的探索和发展,从大剧场的边缘状态日渐成为一种重要的戏剧形态,涌现出一些小剧场戏剧创作的代表性人物,如林兆华、牟森、孟京辉、张广天、李六乙、田沁鑫等,出现了一批令人瞩目的小剧场话剧,如《切·格瓦拉》《留守女士》《死无葬身之地》《恋爱的犀牛》《两只狗的生活意见》《有一种毒药》等。小剧场话剧发展了近三十个年头,有各种形式和状态,有些剧目虽冠以小剧场,但与常规剧场相比,创新甚微;更有一些商业剧、爆笑剧、减压剧

等多为短期市场利益驱使,并无太大的艺术价值。众多的小剧场集中了音乐剧、滑稽剧和通俗剧的特性,杂糅了各种艺术形式,缺少对艺术的提纯和推敲,经不起市场的长期考验和打磨,缺乏对人性的本真探索及历史的反思,更多的是流于一种遮蔽现实精神的喜剧和闹剧。再来看当代戏曲舞台的大剧场戏曲,如近些年涌现出的京剧《膏药章》、川剧《变脸》、甬剧《典妻》、黄梅戏《徽州女人》、梨园戏《董生与李氏》、越剧《陆游与唐琬》、晋剧《傅山进京》……这些舞台精品代表了戏曲在新时期现代化和都市化的创作方向和价值取向,正如著名剧作家罗怀臻所说:“这种兼有了古典神韵和现代精神,兼有了地域风情和都市品性的新型戏剧形态已逐步成为当代戏剧发展的主流。”^[1]

当然小剧场戏曲在这种主流背景下与当代戏曲具有某种共性和相通的一面,但又有着明显的不同。小剧场承担了更多实验和探索的意味,它本身就是前卫和先锋的代名词,在选材上更为灵活,在形式的表达上更为开放和自由,在有限的空间内进行内容和形式的种种探索,在大剧场所不能触碰、不易触碰的艺术领域进行“掘井人式”的实验,在戏曲传统的现代化解读上给予创新,在表演形式、剧本创作、唱腔设计、观演关系、舞台制作等各个方面均有个性化的探索和突破,从而丰富了戏曲的现代表现语汇。可以说,小剧场戏曲就是在小剧场话剧的先锋状态和大剧场戏曲的主流生存中进行突围,在传统戏曲

收稿日期:2010-07-03;修回日期:2010-07-28

作者简介:李 阳(1981—),女,河南周口人,博士研究生,研究方向为中国戏剧史。

转型和变化的背景下悄然生长并初露峥嵘。它的出现，是明确市场定位和立足于传统戏曲艺术本体的探索；它的编创，是切合于实际的更为理性的发展，对于当下戏曲创作具有深刻的启示。

二、小剧场戏曲的都市化和年轻化生存

(一) 小剧场戏曲的都市化生存

如果说当代大戏曲创作出现了现代化和都市化的倾向，那么小剧场戏曲更是依傍于都市而生存。它的发生发源地都在北京、上海、杭州等文化氛围浓郁的一线城市，以京、昆剧为实验载体。它的都市化体现在选材的都市化及消费的都市化，都市为舞台艺术的发展提供了较为优越的文化氛围和消费环境，聚集着一批批有文化、有消费能力的观众群体。如昆曲《陶然情》是北方昆曲剧院推出的“戏曲舞台上的北京”系列之一，选取京城丰富的人文历史文化为创作素材，以早期革命者高君宇和北大才女石评梅的爱情故事为主线。京城有着独特的文化优势，有着作为百年帝都深厚的文化底蕴和国际化大都市的城市风貌，以京城的故事作为原型，对于生活在此时此地的人们来说会有深切的认同感。京剧《浮生六记》则以清人沈复的自传体散文笔记为依托，用戏中戏的故事框架，片段式地展示了知识分子沈复与芸娘一生的情爱。虽然是典型的古典爱情，但均触碰到了现代人对于婚姻和爱情的种种焦虑和困惑，引发了对于当下情感和生活的种种探究。在都市化背景下生存的小剧场戏曲，年轻时尚，从妆容扮相到场上表演，进一步雅化和细化。

(二) 小剧场戏曲的年轻化定位

小剧场的主创人员一直把他们的创作定位于“打动年轻人，赢得黑头发的观众”^①。所以他们尝试用年轻化、时尚化的元素激活传统艺术的魅力，吸引更多的年轻人。小剧场戏曲自面世以来，不断进行高校巡演，青年大学生对这种崭新形式的戏曲艺术表现出了浓厚的兴趣。京剧《浮生六记》，几乎全部采用年轻的导演、编剧和主演，舞台上的青春面孔形象、生动、感人，做到了传统和现代交融、时尚和创新并进，符合现代审美观和年轻观众的口味。昆曲《陶然情》更注重演员的激情释放和本真表演，从演出效果来看，这种青春爱情更能感染青年人。小剧场戏曲可以说充满了魅力和活力，洋溢着青春的气息，更有鲜明的观众定位，直接指向青年和知识阶层，为传统戏曲培养了年轻观众。

三、小剧场戏曲的优势和制约

(一) 观演关系的细化和深化

演出场地会对戏曲的表演格局造成重要的影响和制约，如戏剧史上的神庙演戏、勾栏演戏、厅堂演戏，观演关系因场所的变化呈不同的格局，谢克纳的“环境戏剧”理论也以模糊观演界限、打破常规的欣赏距离为要旨。现代意义上的小剧场演出方式，可以引发观众对表演本身集中而强烈的情绪介入，演员与观众近在咫尺，亲密无间。以笔者为例，对《陶然情》的观摩于中央戏剧学院附近的蓬蒿剧场，而该剧场低调隐藏在一个酒吧的里间，这本身是一个相对私密和轻松的空间，观演方式呈互动式和开放式。小剧场戏曲在空间形态上很类似于明代的厅堂演剧，但厅堂中的折子戏，更多的是达官贵人或文人的一种消遣和娱乐，一种惰性的听和看；而小剧场戏曲则是在新的文本视角和解构中，体现原创性和程式化表演中的精华，从而吸引观众全身心的投入，和演员一起体验角色，这是小剧场自身的美学期待，也是很多观众走进小剧场的初衷。在小剧场中，观众与演员面对面交流，观众可以真切地看到演员的动作、表情及细节表演，演员也可以近距离感受到观众的呼吸，双方得以进行轻松的交流，感受近距离的表演魅力，观众与演员共同体验角色，从而达到情感的共鸣。观演关系进一步细化和深化。

(二) 聚焦式和特写式表演

“小剧场艺术的特性，实际上是显微镜下被聚焦、被放大了的戏剧艺术的本质特性。”^[2]观众少、空间小的演出能够凸显出戏剧的本质，更是对创作者艺术功力的考验。小剧场戏曲的实验性探索，有助于凸现演员的表演技能，近距离的观演更考验表演功力，要求演员的表演细致入微。小剧场舞美、乐队从简，多有无伴奏的清唱，完全靠演员个人的表现力叙述此情此景，这就要求演员把情感、情绪、思想、舞美甚至环境的表演语汇纳入到角色中去，从而驾驭整个舞台，实现在现有状态下恢复传统的戏曲表演精华。小剧场聚焦型和特写式的表演方式更把传统戏曲美声美容的特征发挥到了极致，装饰之优美、服饰之考究，在传统戏衣的样式、色彩、花纹、质料上又有所创新，融入了现代审美观念，可谓精丽典雅、仪态万方。如《浮生六记》中喜儿的扮相，袅袅婷婷，罗裙生烟，所展示出的古典美震撼人心。谭门第七

^① 北京京剧院院长王玉珍在各主流媒体强调，小剧场京剧实践的最大意义在于：让“黑头发”的观众走进剧场看京剧。引自2010年1月7日中国文化传媒网《京剧如何“小剧场”》。

代传人谭正岩与梅派青衣窦晓璇年轻、本色、细腻的表演,让很多观众驻足流连。

小剧场提升了年轻演员的表演空间,能够在这场历练中快速的成长,较之于艺术上比较成熟的资深演员,他们的演绎不仅仅是技艺层面的展示,更多的是一种不加雕琢的本色表演。他们本身的青春加深了舞台上的情感体验,与戏中所述取得了某种身份的吻合,于是找到了角色心灵的嫁接点,在表演上获得了一种更为自由本色的演绎和诉说,从而呈现出别样的舞台风韵。

(三)低成本的市场运作

在市场的运作上,小剧场的优势是显而易见的。相对于大制作、高端化,小剧场灵活自由,低成本、低票价运营,适合市场的多种营销和流通渠道,也更符合文化转型和院团改革背景下的戏曲生存现状。《浮生六记》创作成本仅四十多万元,面世以来广受好评,屡创佳绩,而且达到了预期的市场效果。从制作方来说,低投入低成本,对戏迷和观众来讲,低票价低消费,既契合了市场,又赢得了观众。两部小剧场戏曲,出场人物少,两个主演、两个配角;演出时间短,布景、道具、伴奏一切从简,可以说简约到了极致。“以豪华和拥塞为特征的舞台,从来都是戏剧史上的败笔。”^[3]如明初的神仙道化剧,出场人物众多,神仙一大串,动辄数十人,歌舞和武打场面多,接二连三献舞献乐,排场和气势虽然很壮观,形式也丰富多样,却再不能如元杂剧“一代自然之文学”之涤荡人心;再如清初宫廷承应戏,“内廷戏班保留了四百人的编制,至于剧场之考究,服装道具之精致,演出场面之豪华,更是到了难以置信的地步”^[3]。虽然宫廷演出促进了艺术家之间的交流及表演水平的提高,却大多言之无物、粉饰太平,短时间的浮华过后不过是过眼云烟、昙花一现。而当下的某些大剧场,如沈阳市评剧院的大型评剧《我那呼兰河》,呼兰河这个重要的舞台意象,导演以真河的形式在舞台上呈现,仅仅这条河,就造价36万元;河南省越调团打造的大型神话历史剧《老子》,从人力物力,几乎倾团而出。笔者认为,这种大制作不计成本的超负荷投资,过于追求舞台形式的繁复,急功近利的对于各种表现形式进行组合和嫁接,却流于表面的浮光掠影,舍本逐末,买椟还珠,反而失去了戏曲虚拟性和假定性的艺术本体,且对院团的长期发展不利。小剧场戏曲恰恰是在有限的时空中,利用简约的舞台,秉持着这种传统的写意性,使得演员和观众能够在规定情境中自由出入。如《浮生六记》的布景,不过是一只布帆船,道具无非是一个黑箱一把红椅,而演

员的动情演绎却把我们带进了喜儿闺房、沧浪亭下、水仙庙等一系列虚拟场景中。

当然小剧场还有很多限定和制约,如小剧场一般时长较短,70~90分钟内要完成整个舞台呈现,这就要求编剧有较强的架构故事的能力,为舞台人物提供整个行动的主线,且不止于表面的描述;要求导演有深入独特的艺术哲思,在浓缩的时间和空间中,把戏曲中美的质素挖掘出来,并用各种艺术手段进行提纯和升华。在不消解剧种个性的前提下,建立与现代生活的重新链接。常规剧场的打击乐,演员的唱念,在小剧场中需要格外小心地传递给观众,乐队和演员都要有驾驭空间的调节和控制能力,唱念的气、劲、味都要有恰到好处的节制和把握。

四、小剧场戏曲的艺术探索

小剧场种种规定和特性不仅仅来自于特定物理空间的限制,更在于它的先锋性和探索性,它的表述内容和形式的非主流性。它的表演方式是很宽泛的,有各种探索的方向和可能。同样是小剧场戏曲,京剧《浮生六记》和昆曲《陶然情》在艺术呈现上,有着很大的不同。这种横向比较也许并不足取,在剧种和选材的限制下,两部剧作出现风格的差异是在所难免的,但是这种比较能够让我们更清楚地看到当下小剧场戏曲在探索过程中出现的种种艺术观念的变化,在不断成长中所遇到的“新”与“旧”的碰撞,“传统”与“现代”的取舍,尤其是遭遇到小剧场这一更为颠覆和反叛的剧场特性所带来的问题与创新。

两部小剧场戏曲均为原创剧目,《浮生六记》将原作中沈复与芸娘的动人情感片段搬上舞台,同时运用戏中戏的艺术手法,让沈复与“芸娘”重回故地重温旧梦,使得原本平面化的故事多出一个展示层次,在形式上形成了一种嵌套式的戏剧结构框架。如女演员在“喜儿”和假扮的“芸娘”角色中不断转换,在青衣与花旦中跳进跳出,让观众产生真真假假、虚虚实实、梦幻与现实交错的审美感受。喜儿的真情实感在戏中不断衍生,准确地触摸到了人物的内心情感,挖掘到了情感世界中最动人隐秘的情愫,这种对于人物心灵空间细腻而深沉的表述,完全吻合了戏曲形式的思维特质,“抒情”的传统实现了古今对接,喜儿最终找到了自我的存在,真切而凄婉地表达了一位红尘女子的真情。淡淡的抒情和诗意走进了观众的心灵,这种对于古典爱情中诗情意味的深刻揭示,同时给现代人提供了一种诗意的栖居。“情”唤起了演员对于戏中戏情感的追寻,又在观众的共鸣中得到了最大程度的延伸。

昆曲《陶然情》亦从早期革命者高君宇、石评梅二人的情感历程中演绎真情故事。剧中设计了“红叶传情”“病中探情”“冰雪喻情”“戒指寄情”等情节。但也许是题材的限制束缚了它自身从剧种特性出发的细腻化表达，或是表现手段繁多而造成整体统一风格的断裂，或是片面追求情的表现力度而忽略了细节的营造，在情的调动和挖掘上，《陶然情》显然逊于《浮生六记》。

《浮生六记》坚守了京剧本体的表演特征，在“虚”与“实”之间自由转换，在二者平衡中寻求统一的表现语汇。如《浮生六记》的布景突破了以往京剧的设计，有实物的船的造型，但根据剧情的需要又有多个虚拟的场景和空间。在还原一个可信的环境和规定情感中，在一个原汁原味的程式框架里，充分调动了京剧的唱、念、做、打。如王二的椅子功让人叫绝；形象美契合了东方的古典神韵，如主演考究的服饰和扮相，让观众的目光很难从他们身上移开；间离效果的运用也充分发挥了戏曲的魅力：二伴当在舞台上说出要扮演书中的沈三白二老，旋即在众目睽睽下更换衣服。这种间离手法对观众来说可以视作是一种透明化和更为真实的艺术处理，同时也可以让二人的角色更加清晰。

昆曲《陶然情》在形式的表现上，大胆进行了多元艺术元素的整合。除了昆曲的艺术本体，《陶然情》在一个时长不到一小时三十分的戏中，综合运用了多媒体投影、双人舞、激昂的话剧独白、对白、录音伴唱……在表现石评梅内心挣扎时运用了急促的鼓点以及多媒体的噪声，高君宇在抒写“梅”字表“情”的同时多媒体配以画面的实写“梅”字，屏幕背景的切换似乎将演员和观众带入了更为真实的场景。这种实写和特写当然在小剧场里可以浓墨重彩地突出，但似乎背离了戏曲虚拟手法的运用、写意原则的追求；二人话剧的对白虽然激情澎湃，但缺少了韵律与节奏，与昆曲婉约含蓄的风格相背离，录音伴唱无法配合人声清唱，反而冲淡了演唱的魅力，破坏了昆

曲的意境美。《陶然情》的现代舞运用当然是在丰富戏曲程式动作的基础上，企图作一番“肢体造型”的探索，以外化人物心理，但是缺少心灵和情感的共鸣反而流于空泛。如果为新而新，不免平庸浮躁。当技术手段、表演形式越来越丰富，包括传统和异质的交流和互渗，舞台技术和新媒体的传播所带来的一些舞台特效，各种艺术形式的横向交融和嫁接，多元化的艺术元素是否有利于戏曲艺术本体的成长？小剧场对新形式和新程式的创造势必要考虑到其剧场特性和美学追求。

五、结语

在日渐现代化和都市化的生态环境下，当代戏曲被置于一个新的历史语境中，已然也必然发生着某种形式的转变。小剧场戏曲理性的编创观念、明晰的市场定位和传播途径，以及实验型的前瞻性探索对于当下戏曲无不具有深刻的启迪意义。由此而引发的一系列剧场实验，如对于新形式新程式的创造，对于虚实之间舞台风格的处理和把握，对于传统剧目和原创剧目的现代阐释，对于同时出入不同的行当和角色演员内心体验的深度追求等，都需要我们进一步关注和思索。简言之，小剧场戏曲乃至当下戏曲创作，如果能在守住戏曲艺术本体中革新求变，如果能在保持剧种特色和个性特点的前提下激发新的艺术情感和哲思，则戏曲甚幸，传统艺术甚幸！

参考文献：

- [1]罗怀臻.重建中的中国戏剧：“传统戏剧现代化”与“地方戏剧都市化”[J].中国戏剧,2004(2):6.
- [2]徐晓钟.“置于死地而后生”的创造性格[M]//田本相,董健.中国话剧研究:第9辑.北京:文化艺术出版社,1996:14.
- [3]余秋雨.中国戏剧史[M].上海:上海教育出版社,2006:248.