

戏曲传承发展的“悲观”与“乐观”

◆ 刘巽达

戏曲所具有的独特艺术魅力和深厚群众基础,可以说是目共睹。它是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体,也是凝聚民族精神的有效利器。正因此,才会有《关于支持戏曲传承发展的若干政策》的出台,可谓史无前例。

然而现实并不如意。最近几个主流媒体几乎同时发表了主题为“呼唤舞台”“期待新生”的报道文章,忧心忡忡地描绘了戏曲“观众流失”“创作乏力”“缺乏舞台”等现状,直言戏曲发展面临诸多考验,希望借眼下这股东风,找到一条好的戏曲发展之路。

归纳而言,所谓考验主要表现在两个方面,一个是“传承”,一个是“创新”。就传承而言,今天的戏曲演员,与前辈戏曲艺术家

的差距已经不小。以前的京剧武戏名角杨小楼、高盛麟等人,身上都背着上百出戏。而现在的青年演员,哪怕是优秀演员,如果会上十几二十出戏,就已经很值得褒扬了。如此一来,优秀传统戏曲究竟原汁原味地传承下来的能有多少?而恰恰是这些优秀传统剧目,乃是戏曲的精华所在。今天的“戏曲不景气”,很大一部分原因是观众看不到精彩的优秀剧目所致。

戏曲的创新也与别的艺术样式不尽相同,它是建立在充分传承的基础上的。离开了程式化的一招一式,离开了地域文化、方言特色,完全重起炉灶的创新是注定失败的。既要反映现实生活,又要符合戏曲规律,才是创新的正道。如今的创新乏力很大程度

上是动机不纯使然——为了比赛和获奖,匆忙创作、匆忙推戏,比赛结束就刀枪入库束之高阁,这样怎么能够赢得观众呢?很多情况下,与其看这类创新之作,不如看传统老戏,毕竟戏曲的拥趸具有极大的忠诚度,一旦深谙戏曲魅力,甚至会成为戏曲票友。所以在戏曲领域,创新的难度其实很大,创作者包括演员需要沉下心来慢慢磨戏,才有可能打磨出精品。

随着娱乐方式的多元化,各种戏曲渐趋式微,戏曲剧团的生存压力倍增,剧种数量逐年递减。文化部统计数据显示,1983年我国有373个戏曲种类,而到了2012年减少到了286个,30年间传统戏曲剧种就消亡了近100个。看到这些惨淡的数字,似乎颇有悲观的理

由。但是跌到谷底之后的反弹也是明显的,就上海而言,各种戏曲的演出情况已呈现乐观的态势,比如京剧名家张火丁在上海大剧院的演出就是一票难求。“有钱有闲”之后的都市白领,正以饱满的热情走近、接纳戏曲,提升自己的文化艺术修养,这些可喜景象渐有蔚然成风的趋势。他们的眼光越来越专业、越来越挑剔,提供优秀的戏曲作品也变得越来越重要。

现在,戏曲有了政策的坚定支持,也有了一定的经费保障,但如何“准确落地”,把钱用在刀刃上,有效改善戏曲生态,这是需要花力气推进的。如果我们经常思考“让观众走进剧场的理由”,琢磨一下年轻观众在一些城市走近戏曲的出发点,戏曲的振兴就会有希望。



“阿拉”的抗战 评话剧《阿拉是中国人》

◆ 胡晓军

沪上舞台近来有多部抗战题材的原创剧目上演,如辽宁人艺《祖传秘方》、国家话剧院《中华士兵》、广东粤剧院《梦·红船》等。上海除沪剧《赵一曼》、京剧《不可磨灭的记忆》外,更有一部由民营剧团出品的原创话剧《阿拉是中国人》,惹人注目。

《阿拉是中国人》演绎1941年太平洋战争爆发,“孤岛”沦陷之后,在一条叫做“田雨坊”的石库门弄堂中的突发事件。一名日本宪兵在弄堂里被杀。大批日军闻讯,将整条弄堂团团包围,威胁居民限期交出“凶手”,否则全部抓去坐牢、枪毙。在这段限期里,陆家、徐家、董家三户的男女老少十几号人,在恐慌与不安中、猜测与发现后,分别作出了自己的选择。

这种将手无寸铁的上海小市民直接置于日军枪口刀尖之下的情况,在抗战作品中颇为少见。该剧最大的成功,便在于将上海小市民前置于抗战大背景下,摒弃商业猎奇,依据地域生活,对“阿拉”的生相、性情与行为予以须发毕现的刻画,以此显现极端压力之下出于本真的人性,尤其是出于保卫民族尊严所作的抗争。

该剧还表现出上海人不同于《祖传秘方》中的东北豪侠、《中华士兵》中的山西冷娃、《梦·红船》中的南粤艺人的言行,在这场属于“阿拉”的抗战中,胆小怕事的小编用笔名撰文表达爱国情怀,娇小柔弱的护士加班救治受伤的爱国人士,老谋深算的资本家拿出蒙骗工人的手腕搪塞日本军官,血气方刚的工人配合抗日组织对付敌方密探……一样的民族气节,不一样的抗争方法,观众可以发现,原来抗战竟是如此的丰富,所以才会是如此的伟大。在这条石库门弄堂里,没有铁马金戈、惊涛骇浪,也没有清池浅塘、

文情诗意;没有“关西大汉铜琵琶铁板唱大江东去”,也没有“十七八女郎执红牙板歌杨柳岸晓风残月”,却照样彰显出上海是中国人的上海、抗战是全民族的抗战,因而任何一个有良知、有血性的阿拉中国人,都无愧于是中华民族的一页,都是值得尊敬和纪念的。

不过,作为原创作品,该剧在剧情设置、人物塑造上有不少的瑕疵,需要打磨精细方能令人信服。比如“慧大杀人”的结局虽是意料之外、情理之中,但对三户人家、十几号人的猜测、推理铺垫不足,降低了剧情的悬念;而作为推动剧情高潮的“解扣”,则堕入了“听壁角”的俗套中,反而削弱了对主题的深入开掘。又如为渲染残酷的气氛,全剧序幕便推出日军在石库门里开枪杀人的场面,显得过于随意,且缺乏足够的历史依据。主创如此处理,不但对戏而言显得为时过早,更将日军炮制“大东亚共荣圈”的虚伪和狡诈,轻轻放过了。再如对日本侨民的塑造也过于简单化。主创为报社编辑徐子耀安排了一位日本妻子秋子,并将这对夫妇设计为日军头目山田吾介的同学,而秋子则是山田当年倾慕、苦求不得的对象。此举不仅有效地营造了戏剧矛盾,更将日本军国主义分子与爱好和平的日本人民作了区分。可惜的是主创显然未对这位日本女侨民的心态、日本人民的性格有更深了解、作更深挖掘,包括厌战情绪,包括当同胞被杀时的那种复杂的心理,更包括对在这场战争中对中国丈夫、对自己、对本民族的忧虑。因此秋子的行为和台词处理都显得一般化,未能发挥更大的作用,就令人可惜却不奇怪了。

如同齿轮的咬合 ——观音乐剧《大饭店》

人们通常以为,歌舞成挤挤压了情节的空间,所以音乐剧的故事多是简单的、寡白的,或依托于改编、而观众对改编母本多少是有些了解的。不过,上戏音乐剧中心12级的毕业公演剧目——首次获得中国演出版权的《大饭店》并非如此,却依然精彩。

依托于“大饭店”这一空间,依托于1928年的时代背景,《大饭店》登场了形形色色的人,展开了活色生香的人生经历,结构上又不同于人像展览式“展览”人物,人物关系都有纵深的发展。全剧的主要人物有:负债累累却还在享受生活的男爵,过气的芭蕾舞女明星,一心盼望到好莱坞主演有声电影的女打字员,来自美国的土豪商人,已患绝症拿着毕生积蓄来豪华酒店挥霍的职员。这五个人物之间,男爵入室偷窃女伶的宝石项链时恰恰撞上因演出失误早早退场回到房间的主人,两人不可思议又令人信服地坠入爱河相约私奔;女打字员决意委身于美国商人以换取踏上新大陆土地的资格,事到临头她还是倍感受辱,而男爵在偷宝石还债不成,转而偷富商的钱包以应对债主之际被富商发现,爱财如命的富商不慎射杀了男爵,空余下蒙在鼓里的芭蕾舞女伶;在此过程中,女打字员先搭讪了男爵,又受雇于商人,最后与病人一起离开。主要人物之外,贯穿全剧的还有精明势利的大堂经理,有不得擅自离开岗位却心中时刻牵挂待产的妻子的门童,有芭蕾舞女伶的女助理、经纪人及律师,有始终握着拖把的清洁工。或许,每一条情节线单独拎出来都算不得新鲜,但纷杂的头绪、合理的突转、纵向的延续和横向的串联全部放在一起,并不那么简单。

人们通常还以为,在简单的故事情节中,为了抒情的充分,音乐剧的人物是简单的。且看男爵与女伶,两人真真假假的一见钟情、一

往情深中又蕴含多少深沉的况味。贵族气质和偷窃行径集男爵于一身,他惯于周旋于女人又爱得很真诚;女伶有明星的派头,又有美人迟暮后的敏感脆弱,但她并不矫情,在男爵坦白了真相后直言相赠珠宝,率真磊落。这样一对男女的人生历程驳杂,感情状态难以一言道尽,远非一般小儿女的爱憎分明。

人们通常又以为,音乐剧的结构方式是纯戏剧式的,《伊丽莎白》那般运用叙述或《巴黎圣母院》中以诗人叙述人只是非主流的德法音乐剧的处理。《大饭店》来自百老汇,其剧作在整体结构上也设置叙述人和引入了叙述,剧中的医生一角始终坐在台唇一侧,全剧由他为了镇痛为自己注射吗啡开始,仿佛隐喻了“大饭店”的“高大上”是诱惑常人摆脱常态获得另一种身份和生活的“吗啡”,他有时参与剧情,有时评价剧中人。

人们通常再以为,音乐剧以独唱和二重唱流传于世获得影响。《大饭店》中,与情节没有关联的男劳工和女接线员各有唱段与舞蹈,其穿插带来节奏的变化,带来别样的质感和视听感受,他们的歌舞同样不可或缺。

当所有这一切聚集在一起,《大饭店》像一台高速运转的机器,人物和人物关系、情节和情节发展、叙述和结构方式、主角和配角、核心情节的人物咏叹和穿插场面的歌舞段落、大场面的纸醉金迷大氛围和小场面的惺惺相惜小情调、前景的双人舞和背景的群舞、幻觉场面中以另外的双人舞凸显内心,以及所有这一切构成之间的配合,如同齿轮的咬合,匹配、严密、转动不停。唯有此,带来了音乐剧最重要的一种观剧体验——丰盛饕餮,应接不暇。

《大饭店》的价值就在于,提醒原创音乐剧,应先造好能咬合的大大小小的齿轮,像设计一台复杂机器那样去构思一部音乐剧吧!

