

优秀的传统艺术最养人

□韩子勇

今天,优秀传统文化赶上了好时代,从上到下都重视。以京剧为代表的中华戏曲,是一剂祛火、清心、补元、固本良药,特别是在各种新兴娱乐花样百出的今天,让我们的心变得清凉、柔软、妥帖、细腻和愉悦。在全球化、多元化、信息化的时代,尊重、敬畏传统显得尤其重要。以京剧为代表的戏曲艺术,千年来滋养中国人的内心,熔铸中国人的精神,中国文化的个性、气质、神韵,黎民百姓的愿望、理想、呐喊和欢愉,那种令人向往、难以言说的美,都浓缩在活色生香、浓妆重彩的舞台上,渗透和生长在戏曲里。千百年来,戏在民间,是中华文化中最有活力、最具野性、最为多样的汨汨泉涌的精神湿地,是民众之诗、民众之师,是狂欢节,是乡野无形的祭坛与圣殿,曾经给历史上农耕社会单调封闭、循环往复的生活一点意外、一点艳遇、一点惊喜和感动,给几千年艰难卑微、拮据节俭的民众一点风情、一点欢愉、一点教化、一点张扬和放肆,一点沉醉和希冀。如果说尘土飞扬、漫长沉闷的封建社会是灰色的,那么中华戏曲给了他一抹夺目的云霞。这七彩霞照耀过多少人的入生场景,也点燃过那些目不识丁但终成乡贤、霸主、枭雄乃至帝王者的初心。中国人的漂亮、潇洒、帅气,中国人的眉目传情、举手投足,中国人的范儿,浓缩在戏曲里。戏曲,是中国人心灵世界的那层最贴心贴肉、合身合形的内衣和被风。

党的十八大以来,为振兴戏曲,国家出台了一系列保护政策和措施,戏曲的创作和演出到了一个非常好的历史转折点。当人们日益低头沉溺于虚拟游戏、社交网络、微信抖音……蓦然回首,会对戏曲油然而生一种亲人重逢的亲切和感动,把人们从满满当当、喧嚣嘈杂、忙碌奔波、焦灼不安中解脱出来,让你一头扎进温暖的怀抱,沐浴在一个清幽宜人、景色迷人的清潭里,得到诗意的栖居和心理的恢复。

这是负重爬坡行进的年代,就要看到,就要抵达辉煌顶峰;这也是一个纪念和告慰的时代,渐渐升起浓浓的乡愁,回望来路和先贤,让我们更加自信于优良的传统、血脉和身份。社会越是现代化,越是创新变革和快速发展,到了一定时间节点,积累到一定程度和规模,就容易开始回环、开始寻根、开始重拾一路狂奔中那些过去可能忽略掉的精彩细节。40年,这两种浩大行进,斗转星移和隔代移情,同样的壮观、深入和意味深长。也许,这正是成长的辩证法,历史和社会的辩证法。

我越来越感到,这种复调开始形成。好像一个主旋律,行进发展到一定时间和高度,起先藕断丝连,若隐若现,如影相随,不易觉察的另一种情绪,如同DNA的双螺旋,终于赶上来,开始强起来、亮起来,纠结在一起。真正优秀的传统,历经沧桑变幻,归来依然少年。也许这就是“历史的补偿机制”,是社会发展中迷人的“螺旋上升”,是人伦血缘的“隔代移情”——“隔代亲”。

对我而言,有三台戏印象深刻、不可磨灭。一个是话剧《于无声处》,我第一次看演员在舞台上演,看的就是这台戏。在我生活过的那个偏远的边疆农场的团部礼堂里,舞台两侧的角上立着大铁皮火墙和铁炉,炉火正旺,烟雾弥漫,铁炉和铁皮火墙洒出火焰的羞红。舞台上端悬着两盏明亮的汽灯,打足了气,灯泡烧得幽蓝白炽,每到换场就挑下来打打气。舞台上团部宣传队的演员在演一部和天安门广场有关的戏,演欧阳的是后来在全国都有些名气的王星军。这样偏远的一隅,演着一部内容同样偏远而别样的戏,虽没看明白,但我受到刺激,隐隐感到新的时代正揭开她面纱的一角,新的变革和变化的力量,就要登上大舞台了。一个是在农场团部的露天电影院里,看评剧电影《刘巧儿》,在大月亮地里,当着几千观众,新风霞扮演的刘巧儿,一口一个“我爱他……”这甜美好亮、深情大胆的表白,经过高音喇叭放大,响彻边疆辽阔无边的农场与旷野。要知道,那个年代,男女之爱的“爱”——这个词已经被删除了很长时间,打我记事到十五六岁,没听过这样的表述,现在公然当众大声地唱出来了。我很震惊,有点莫名的兴奋,又觉得这电影有点黄,有偷看禁书之感。还有一个,也是戏曲电影——曲剧《卷席筒》。我没去看,大家说得带手绢,很悲。当从三营营部那个不带围墙的电影院,隔着两里地,忽高忽低传来小仓娃如泣如诉、声嘶力竭、呼天抢地的呐喊、哀求哀告的哭腔时,我隐隐感到巨大的不安。我当时正在预习高考,但这一丝毫不绝如缕、柔韧且割破心神的悲从心来的情绪把我罩住,越来越紧,无处躲藏。后来工作一直和文学、文化、和艺术、舞台打交道,舞台这一块主要是歌舞、戏剧戏曲少一点,来北京后看的多一点。但让我感受强烈的,仍然是那三台戏。为什么会这样?一是当时年轻,感觉敏锐;二是这三台我在偏僻之境偶然遇到的戏,其实是从大时代的深处和中心一路漂流到大国边疆的巨变的先声,如迅雷虽缈却惊心,如深涌虽静流但扩展到天边就会有一线细浪。“戏”“戏”,简繁拆开来,是“又”“戈”,是“虚”“戈”,如此尖锐和虚妄,貌似游戏,但实为历史之风、时代之风、心灵之风。这起于心底、发于青萍之末的风,是先声,是飓风,塑造我,塑造我们。

进入新世纪,中国城镇化率大致40%左右。从那时起,非物质文化遗产的保护工作提档换速,加快了步伐,与之前的民族民间文化保护工作、与上世纪80年代开展的“十大集成”等重点工作相对接。更多的人开始回望传统、思考传统,开始更有系统、更有力度地展开保护工作。由于现代化、城镇化的积



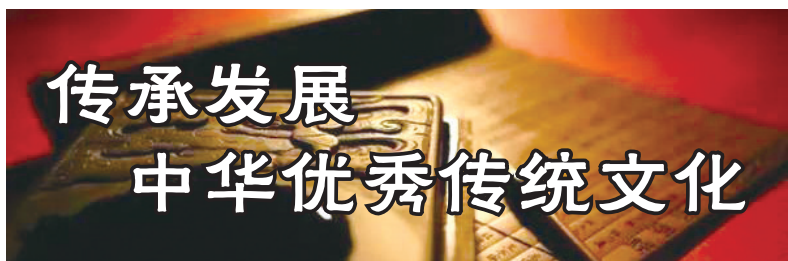
《贞观盛世》

累、提速,由于文化传播方式在信息时代发生剧烈变迁,改变了原有的传承环境,也由于我国非物质文化遗产十分丰富,保护传承工作十分繁重,有一段时间,一些人的心态非常着急。我们在地方,更是一着急就容易激化,手忙脚乱,心焦火燎,有点抢救不完、保不住、传不下去的绝望。但急中生智,急中也会冷静下来,回到马克思的历史唯物主义,开始坦然一些,后来想明白一些,感到中华文明有另一种传承机制,文化、文明除了显性可见的部分,无非是一个民族一代代心灵的创造、托付和传递,而这里面,心理结构、思维方式、情感特点、行为逻辑,如同运送大船、推动巨石、切割出峡谷的巨流,有些当时看难以继、无法传统的东西,会被隐匿的时间隧道所偷渡,最终留下来成为不朽的见证。这就是“隔代亲”“隔代移情”。

什么叫“隔代亲”“隔代移情”呢?几千年来,东方的父子关系永远都是严峻的。生存窘迫和不易,父亲总是在外打拼、操劳,要养活这个家,支撑这个多子女的大家庭。因此他对孩子的感情,特别是在多子女家庭,往往是粗糙的、简陋的,疏于照顾和表白。生存发展的主题永远像达摩克利斯之剑,悬于头顶。但是你看,又几乎所有的父亲成了爷爷之后,突然对孙辈迸发出火山喷发般炽热的爱,宠着护着,举到头顶如同神明,正所谓“严峻的父亲,慈祥的爷爷”。但别忘了,那是同一个人,无非是在斗转星移中发生了隔代移情。

我想,40年,如果把历史人格化,欲望、商品经济、自由竞争如同“自我”,翻滚、冲撞、狂野而不可遏制,需要“自我”去驯化、驾驭和规训,使其免于疯狂,当快速成长到了一定阶段,“超我”会冉冉升起,如同乡愁、传统。那些遥远、明亮的记忆,开口发言。今天,中国的城市化率已达到60%,自我、自我和我更加和谐于一体,灵与肉、形与神、身体与心智取得了平衡。数量、速度让位于追求美好,让位于善、质。当代的身份转换,出现历史契机,为更好地弘扬优秀传统文化,为“创造性转化和创新性发展”,开辟了通衢大道。

我长期地处僻壤,尚长荣先生的三部戏只看过《贞观盛世》,记得戏中有一场,月光下,一株巨大的梨树,树干黢黑粗糙,梨花遮天蔽日挤满半个舞台,灼灼其华,如硕大的繁星,辉映唐帝国深远的夜空。梨树下,中国历史上两个了不起的大男人——李世民和魏征,声色洪钟、一眼一眼地讨论着政治问题。我在想,这盛世就像那棵大梨树,繁花似锦,美不胜收,但若不能广纳贤才和忠言,一树繁花也脆弱无比,一阵风雨就“零落成泥碾作尘”了。要使梨花永远绽放,魏征和李世民高一声低一声的讨论争辩就不能停下来——那些历史上最生动的言辞,就是这一灼灼其华、绽放至今的梨花。优秀的传统艺术就像母亲做的饭最能养人。我们要端住这碗饭,不然就得去要饭了。优秀的传统艺术也最能解毒,解水土不服之毒,解垃圾食品之毒。优秀的传统艺术是我们取之不尽用之不竭、触发灵感的源泉——最杰出的创新创造,也往往是被优秀的传统所加持、被当代所赋能、为青春的世界所孕育催生的宁馨儿。



书林漫步

2018年9月18日,上海大剧院有一场极为别致的演出,上演的是串折本京昆大戏《铁冠图》,柯军在其中演《别母·乱箭》。前面是奚中路的《对刀·步战》,后面是蔡正仁的《撞钟·分宫》。有文有武的《别母·乱箭》,夹在两位大家中间,奚中路是京剧武生翘楚,蔡正仁更是当代昆曲表演艺术第一人。柯军的表演不落上风,殊为难得。

《铁冠图》里的《别母·乱箭》,柯军从少年时期就开始学了,真正在舞台上演出的机会并不多。该剧上演前,我曾经在自媒体上读到柯军对这出戏非常细致的分析,他把这出戏的表演写得细致入微,尤其是完整地叙述了《别母》里主人公在母亲面前的九跪,每次下跪都有不同的内涵,看似同样的身段,却因为人物形象塑造与人物心理的揭示中体现着不同的功能,因而有不一样的表演。我虽然读过很多剧目分析类的文字,却从未看到过一位表演艺术家如此深切且细致地分析自己演出时的体验;在剧场里看到如何通过表演印证他所写的文字时,不禁深有感触。

柯军的新著《说戏》,几乎全是这样的文字。《说戏》的主体是柯军谈他学习和演出的11部昆曲经典剧目里10多个折子戏的体会。书里很多内容,体现了柯军在排演和演出过程中对戏的理解。它的精彩不只在文字的清通,更在于从演员的角度,告诉观众表演者对戏情戏理的理解与演绎,而且他的解读之细腻与精到,实超过很多戏曲学者。

戏是一个过程,所有戏的戏剧性都是在过程中展开的,而柯军是用表演的一招一式述说这个过程的。这样的写法当然可以归属于表演艺术家的“谈艺录”,然而,在我所读过的数10种演员谈艺录里,还从未有人这样用实际表演的一招一式阐释剧目的戏剧性进程。如果论招式的具体细致,前辈艺术家的谈艺录里其实是经常可以读到的,但是要论对戏剧人物的心理与舞台动作之间的相互关系的深度剖析,尤其是对戏剧进程中人物内心世界与形体表达相互对应的精微描述,还没有人达到柯军《说戏》的程度。柯军的《说戏》是将戏曲剧目的文学与表演结合得十分完好的叙述。他用更多的篇幅结合他具体的舞台演绎手段,探讨戏剧人物的内心世界,而且他充满感性色彩的笔触,也使得读者更易受感染,更由于柯军的叙述里全是他的实际演出经验,因而既生动又传神。

我不会说柯军《说戏》里所说的11出戏都一般齐,但是可以发现一个规律,他说得最好的都是台上演出效果最佳的。比如他的成名作《夜奔》,不知道演了多少遍,仍然每次演出都会琢磨一番,因此说得极为生动;比如《对刀·步战》,还有《牧羊记·望乡》,《望乡》是苏武和李陵之间的对手戏,昆曲里最好的就是这类表面看没有故事情节,却能够在至简的人物关系中,如苏州园林般演绎出千回百转的情感变化的剧目。柯军写这出戏,远不止于一般地叙述作为民族气节之象征的苏武如何拒绝李陵劝降,苏武的事迹是家喻户晓的,柯军要说的恰恰是一般的作者与观众容易忽略的部分。他叙述这个只有半个来小时的折子戏里人物关系的几度转折,柯军写苏武和李陵分别多年后突然相见,他们相拥而泣;李陵痛诉他战败后,朝廷将他满门抄斩,这时苏武的表演必须表现出他对李陵及家人的同情;接着就是“北海旷地,风沙吹来,苏武孱弱,李陵本能地上前去护他,二人再次簇拥在一起,这是温暖的一刻。苏武稍后就将他推开。”柯军在写苏武和李陵从亲到疏的这个过程中,叙述得丝丝入扣,而且每个细节都结合着舞台的表演舞台与身段。说戏当然要说人物及其关系,但是离开舞台手段,人物根本无从谈起。

柯军是昆剧界难得的文武老生,他擅长演出的几乎所有剧目,都要有扎实的武功为基础。他的《说戏》里谈的每出传统戏也是一样,包含了曲折的戏剧内容和繁难的表演身段。有些戏如果按剧目分类,肯定要归属于文戏之列,但是对演员武功底子的要求却丝毫不输于那些武戏;有些戏应该算是武戏了,但是戏剧人物丰富复杂的性格与心理表现,并不比那些文戏少。这些文武结合的传统折子戏的表演路子,当然少不了柯军的演绎和心得,然而更重要的是昆曲数百年来历代艺术家创造的积累。柯军始终强调,这些戏都是从前辈那里学来的,他不厌其详地介绍著名的昆曲“传字辈”大师郑传鑑对他的教导。至于这些戏里武的部分,柯军同样不厌其详地介绍戏校时期武戏老师张金龙对他的严厉督促,当年学戏时的痛苦经历现在成了他身上取不走的财富,让他有各种可运用自如的形体手段,完美地阐释戏剧情节与人物,让冲突激烈的戏有昆曲限度内的火爆,让意蕴深厚的戏有足够让观众领悟的身形表达。

通过这些叙述,柯军试图传递的信息再清楚不过——他不只是在说自己说这些戏,他还是在替祖师爷传道,代前辈艺术家们在说这些戏。这些戏的精彩不属于柯军个人,它们是昆曲数百年的根基,时至今日,柯军既在守望更在传承,就是担心这些精彩止步于今天,这也是他担任江苏省昆剧院院长时大力推动演员传承挖掘传统折子戏的思想基础。柯军不贪功,从不以对传统的突破与个体的创造自诩,这不仅是他的谦逊,背后更包含了对传统和前辈恭谨的态度,还有他献身昆曲事业的一片赤诚之心。

说到赤诚,柯军《说戏》里谈得最好的就是那些表现有赤诚之心的折子戏和戏剧人物,比如《夜奔》里的林冲、《铁冠图》里的周遇吉,还有《牧羊记》里的苏武,其中他倾注的不仅有对这些人物具有的民族精神以自内心的高度赞许,还融入了他对深刻且感性地表现这些人物之精神内核的昆曲传统的无比崇敬。《说戏》还有更丰富的内容,他偶尔会提到那些当代舞台上因各种原因而无从上演精彩折子,如《九莲灯·指路闯界》的价值,其中就渗透着他对传统断裂的忧虑。他说戏之前必先说戏里的人物穿戴,这一部分有很强的知识性和视觉效果,但是对戏界而言,这更是在呼唤恢复对穿戴的重视,因为演戏先说穿戴本是戏曲的传统。

献身昆曲事业的赤诚之心

——读柯军《说戏》

□傅谨



求疵篇

京剧小生唱腔中字音方面的一个通病

□史震己

京剧的唱,一向讲究字正腔圆。所谓字正,就是字的发音要准确,把字头、字腹、字尾交代清楚。汉字属音节文字,音节一般由声母、韵母、声调三个部分组成,其中韵母又可分为韵头、韵腹、韵尾。当然,不是每个韵母都具有这三个部分,有的只有韵腹,如a(啊),有的只有韵头和韵腹,如ia(呀),有的只有韵腹和韵尾,如an(安),有的头、腹、尾俱全,如ian(烟)。音节是听觉上最易分辨出来的语音单位。演员如果演唱节奏较快的板式,如西皮流水、快板,字字基本上都是用整体音节唱出来,如《四郎探母》杨延辉与公主的对唱、《断密涧》李密与王伯当的对唱,字音的准确往往不存在什么问题。如果演唱的是节奏较慢的板式,如西皮二黄的导板、慢板,常常会在其中的某一个字上有一个大腔,我们就会听出它是“拼”出来的,如《锁五龙》“号令一声绑帐外”的“外”字是u-a-i。这时,行腔大都在韵腹上,最后收音时归至韵尾。因此,唱准韵腹对整个字音的准确是至关重要的。在汉语的单元音里,a,i,ü在口腔里的舌位较易控制,它们做韵腹问题不大;而e和o的舌位则较难固定,我们要谈的重点就在这里。主要涉及iou(ou)、uei,uen(en)、ong这几个以e和o为

韵腹的韵母。其中的iou、uei、uen如果前面有辅音字母,在汉语拼音里写作iu、ui、un,但在京剧演唱时若字有大腔,e和o的存在还是很明显的。举几个大家都熟悉的例证:《玉堂春》“玉堂春好比花中蕊”的“蕊”,《李陵碑》“七郎儿回雁门搬兵求救”的“救”,《春回梦》“原来是不耐烦已经睡困”的“困”,无不如此。

由于e和o的舌位不易固定,行腔时舌位低了,口腔开度就会变大,其发音就会接近a,整个音节的发音自然就会发生变化。央视戏曲频道播放当代小生名家李宏图先生的戏较多,我们就以他为例吧:《吕布与貂蝉》“我与那桃园兄弟论短长”的“论”,音似luan(乱);《四郎探母·巡营》“萧天佑摆下了无名大阵”的“阵”,音似zhan(战);《连升三级》“贵人相助规章改”的“贵”,音似guai(怪);此外,《霍小玉》“会美人”的“美”,音似mai(买);《群英会》“人生聚散”的“生”似shan(山),“被我瞒过”的“被”似bai(败);《吕布与貂蝉》“有神灵”的“神”似shan(山);《罗成》“泪不轻弹”的“泪”似luai……

这里,有两点需要说明:第一,以李宏图为例,并不是说只有他有这种毛病,可以说是当前小生行的通病,大部分演员都存在,为节省篇幅不再赘

列。第二,其他行当的演员偶尔也会出现此弊,如赵秀君也把“自幼配夫陈世美”的“美”唱成了mai(买)(《秦香莲》),甚至王怡在《三打陶三春》中“报家门”时把“春”念成了chuan(川),但这毕竟是个别现象,不像小生行那样普遍。

上述弊病何以单单凸显于小生行呢?此问题值得思考。愚以为与师承有关。众所周知,京剧小生行有一位著名京剧表演艺术家,他收了众多中青年弟子,培养了一批中青年小生演员,对小生艺术的传承多所贡献。但是,人无完人,他在唱念方面,确实存在上述弊病。请大家仔细听听,在《蓝袍令》的演出中,他是否把“微风起露沾衣铜壶漏响”的“风”唱成了“方”,把“漏”唱成了“涝”;在近日刚播放的《群英会·借东风》当中,把“好一个黄公覆忠心耿耿”的“耿耿”唱成了“敢敢”,把“群英会上当醉饱”的“会”唱成了“坏”,把“同窗契友”的“友”念成了“咬”。京剧界历来重视师承,无疑这很重要,但是前辈艺术家“学我者生,似我者死”的教诲言犹在耳。我们不能要求已经年过古稀的名家再改变什么,而当今的中青年演员一般都有较高的文化水平,应注意培养自己的鉴别能力,不能连老师的缺陷也学。



1月19日下午,由中国音协、山东省文联、中共济南市委宣传部联合主办的“新时代文明实践文艺志愿服务——向人民汇报·中国音协‘金钟之星’艺术团送欢乐下基层慰问演出”在济南市章丘区体育馆举行。歌唱家吕继宏、李丹阳、黄华丽、肉孜·阿木提、高保利、皓天、董蕾蕾以及中国音乐金钟奖获奖者王传越、于海洋等纷纷登台,为当地百姓献上《咱老百姓》《闹新春》《我的太阳》《红旗飘飘》《我爱这蓝色的海洋》等歌曲。口技表演艺术家李进军带来口技《欢庆锣鼓》,锣鼓齐鸣,一时齐发;于海粟、聂李振川表演的杂技《力与美》刚柔并济,韵律美和力量美并举,令人叫绝。当晚,艺术团走进山东省国防教育培训基地,为驻地近千名官兵送去温暖与祝福。在听到《我和我的祖国》《达坂城的姑娘》等歌曲时,现场官兵不自觉地跟着唱了起来。此次活动,旨在贯彻落实中宣部关于2019年元旦春节期间广泛开展“我们的中国梦——文化进万家”活动的要求,中国音协联手山东省文联,把党和政府的亲切关怀送到基层,把精美的文艺大餐带给群众,让越来越多的百姓真切感受到社会主义文化建设带来的可喜变化与丰硕成果。(许莹)