



今年,北京人民艺术剧院将迎来建院60周年,这不仅是北京人艺艺术发展中的一件大事,也是中国话剧发展历程上值得瞩目的大事。作为院庆系列活动的重要内容之一,《龙须沟》《茶馆》《雷雨》《天下第一楼》《鸟人》《窝头会馆》等不同历史阶段的经典、优秀剧目将以“集结号”的方式在全年的四大板块中陆续亮相。

经典保留剧目是北京人艺的“看家戏”,也是剧院演剧历史的见证。近几年,北京人艺有计划、有目的地复排、重排了多部剧院历史上有重要影响力和标杆性意义的剧作,这些剧作对剧院风格、演剧学派的传承、发展起到了极大的推动作用。经典年年排、年年演,但是今年却略显不同。除了数量大之外,由一个个经典形成的庞大演出规模,也让北京人艺的风格、演剧特色得以集中呈现。

经典剧目对一个剧院而言到底意味着什么,一次次的复排能不能让观众“过瘾”,经典与原创怎样相互关照?记者近日就此问题采访了熟悉戏剧舞台、关注北京人艺戏剧创作的北京剧协秘书长杨乾武和文艺评论家解玺璋。

记者:经典剧目以其强大的艺术生命力成为一个剧院的血脉,也是立院的根基。

杨乾武:对北京人艺而言,中外经典剧目是其立院的根基,如果一个剧院没有保留剧目,只能说明它缺乏立足的艺术传统。人艺历史悠久,自焦菊隐、曹禺时代直至今日形成了独特的演剧学派和艺术风格,观众一看到《茶馆》《李白》就知道是人艺的戏,这就好比食客们一尝到豆汁儿、卤煮就知道是老北京风味。可以说,在诸多剧院里只有人艺能拿出这么多经典剧目并有勇气在今天复排给观众看,这种资源优势和演剧传统在其他剧院几乎都断裂了。更难得的是,这么多年来人艺培养了庞大的观众群体,他们愿意花钱走进剧场看戏,这种观剧习惯也是传统的一部分,戏剧不仅要活在舞台上更要活在观众心里。

解玺璋:北京人艺的传统正是由一系列经典剧目建构起来的。如果没有《龙须沟》《蔡文姬》《狗儿爷涅槃》《天下第一楼》《李白》这些由几代艺术家创造的经典剧目,所谓传统也就没有了实实在在的依托。

复排经典剧目其实是北京人艺一直以来的传统,只有她才有这个实力。这个实力包括几个方面:一是剧目的积累,有一大批至今仍为观众认可和喜爱的经典剧目;二是几代演员的延续性;三是经典剧目的复排是为了满足观众的需求,人艺的忠实拥趸渴望看到熟悉的故事不断被搬上舞台。

记者:在一个经典不断被悬置、解构的时代,为何人艺的经典剧目依然能得到观众喜爱?

杨乾武:戏剧有其自身的艺术规律,所谓“生书熟戏”说的就是观众喜欢看并早就烂熟于心的戏。焦菊隐版的《茶馆》早已深入人心,到林兆华复排时,观众已经不再去看故事如何发展,而是去看新版本演出了哪些新东西。人艺是一个有艺术追求、艺术理想的剧院,她深深了解剧院的优势就是几十年积攒下来的对艺术精益求精的打磨、创作。她不会为了抢占市场而盲目上演一些快餐式、仅供消费的戏剧,也不会为应景匆匆创作“急就章”。

解玺璋:经典剧目在今天的示范意义是显而易见的,它们的存在昭示了话剧艺术可以达到的高度,特别是在当今以市场为导向的大环境下,北京人艺复排有影响力的经典剧目,不仅是要占有一部分市场份额,更重要的是高悬起一种戏剧理想,引导戏剧创作向新的艺术高峰攀登。

焦菊隐曾对《龙须沟》的成功经验做了总结,最后凝聚成三句话:“丰富深厚的生活基础,真实深刻的体验,鲜明的人物形象。”这也可以说是对北京人艺现实主义传统的某种概括,这种概括对当今的戏剧创作仍是一服良药。

记者:北京人艺复排经典剧目并不是简单照搬,而是根据不同剧目选择不同的方式复排。

杨乾武:有的力求原汁原味复现,有的观照当下、更具时代性,还有的则大胆创新,以全新的表导演理念进行阐释,二位是如何看待这种做法的?

解玺璋:经典剧目之所以是经典,因为它

今年是北京人民艺术剧院建院60周年,作为一个在中国话剧史上有重要影响力的剧院,北京人艺演剧艺术发展中的诸多成功经验应该成为中国话剧创作的宝贵财富。为此,本报将陆续在相关栏目刊登回顾人艺经典剧目创作历程、解析人艺创作理念、重温老艺术家创作、演艺之路的文章和记者专访,以探讨北京人艺风格的内涵和形成过程,推动中国话剧的繁荣发展。

■关注

剧院要有活在观众心里的好戏

是开放的,是向观众不断敞开的,其内涵和舞台形象是面向未来的,可以不断阐释。我不太赞成原封不动的排演经典剧作,最好能给今天的观众带来新的观剧体验。经典剧目要获得持久的生命力,最重要的就是要随着时代、语境的变化而变化,要面向社会现实和文化生态,了解今天人们的价值追求、道德情怀。3月底人艺将推出《推销员之死》,这部戏在1983年曾经和中国观众见面,由于当时我们是计划经济时代,演员们甚至都不了解推销员到底是干什么的。而今天,我们再来演新版本就一定会和以前大为不同,这种创新是必要的。

解玺璋:事实上,60年来北京人艺的现实主义传统一直在变化、发展,并日益丰富多样。但如何认识、继承和发展这份宝贵遗产,也一直存在争论和分歧,我觉得这也正是北京人艺所面临的诸多问题之一。至少有两种态度是不可取的,一种是轻视这份遗产,错误地认为它已经过时了,不能满足当前戏剧发展的需要了,不舍得花力气去了解、研究它,使它为今天所用;另一种是把这份遗产奉为神明和教条,什么都要追求“原汁原味”,一点都不能走样,跟在前人身后亦步亦趋。这两种态度貌似两个极端,针锋相对,不可调和,其实他们在思想方法上倒是殊途同归,或者说,都带有形而上学的偏颇。

记者:“创新”不是刻意求变、求怪,北京人艺这样一个历史悠久的剧院,该如何在继承经典与谋求创新之间找到一个平衡点?

杨乾武:经典作品当然可以重新阐释,重新演绎能让今天的观众懂得什么是真正优秀的文化遗产,这样他们在泥沙俱下的市场中才不会无所适从。经典剧目是根基,创新不是凭空从虚无中产生的,两者要互相参照、刺激、生长。

剧院在创新中也存在一定问题,比如在大剧场投入太大就面临很大的市场风险。步子可以迈得小一点、稳一点,先尝试在小剧场创新,观众认可后再到大剧场演出,这样就可以用小剧场的创新为大剧场输血。在美国百老汇和英国伦敦西区,大剧场不断演出经典剧目,而周边的一大批小剧场则进行着各种实验和探索,大小之间有良好的互动,这一点值得我们借鉴。

解玺璋:人艺传统剧目的创新,在导演方面主要是林兆华和李六乙,在剧作方面则引入引进院外的剧作家,比如过士行、莫言、徐瑛等,他们将现代主义、表现主义的东西带到现实主义的传统之中,丰富了现实主义传统的表现力,对现实主义传统是一种发展。

对人艺这块老品牌来说,创新是使它保持活力的惟一方式。林兆华近年来努力将传统戏曲的表现手段乃至艺术精神引进到话剧创作中,也是很有意义的。这种创新也正是焦菊隐艺术遗产中的一部分。

记者:在北京人艺的官方网站上介绍了纪念建院60周年的四大板块活动,其中有句话说“人艺的一系列原创作品被评价为‘不是经典,就是走在通往经典的路上’。”我们当然希望这是事实,但客观来说这些原创剧目真的走在这条路上了吗?

杨乾武:北京人艺每年都会推出几个原创剧目,今年也是如此,但因为剧本难度较大所以仍在打磨。这些原创能不能成为经典,不是谁说“可以”就真的可以的,而是需要时间的检验。一部话剧要成为经典,关键是一度创作,要有好的文学剧本。有了能立得住的人物和故事,即使初排不尽如人意,后人总还可以不断进行二度创作。人艺原创的《知己》就有成为经典的可能,因为它有一个好剧本。但目前,话剧舞台上能让观众觉得眼前一亮精品似乎不多。

解玺璋:当下的话剧究竟如何?真是一言难尽。爱它恨它,赞它骂它,都可以找到充分的根据和理由。向经典看齐,是很有必要也很伟大的志向。事实上,缺少原创剧目、原创剧目品质有待提高,是包括人艺在内的所有剧院都该面对、解决的问题。

我认为,经典只是一个标杆,悬置在那里,是我们追求的目标,这个目标主要是艺术和审美的,没有高低远近的问题。今天的一些作品过若干年也许会成为经典,但用当下进行时的作品和经典比较,不太合适。(李晚晨)

林连昆老师离开我们快3年了,但我一直感到林老师似乎并没有走,他那慈祥的面容还常常出现在我的眼前。

在剧场里看林连昆老师演戏是1980年,北京人艺演出的《左邻右舍》。林老师在戏里演洪人杰,在文化大革命中办过错事,说过错话,也伤害过小院里的乡亲们。最后一场是小院的老邻居们一起照合影相,他觉得愧对乡亲们,不敢走过去跟邻居们站在一块儿。在邻居们的招呼下,他才一步一步地挪过去,此时的洪人杰就像一个犯了错的孩子,林老师的表演恰到好处。此后,又看过林老师演过的好多戏,《茶馆》《绝对信号》《小井胡同》《红白喜事》《狗儿爷涅槃》《天下第一楼》《鸟人》《北京大爷》等,真是一部比一部好。那时,我虽然崇拜林老师的表演,却没有跟林老师交谈过。

真正跟林老师相识是1997年,在北京召开的“纪念中国话剧90年”学术研讨会上,林老师每天坐在会场里,我走过去跟他打招呼,他很细致地问了我的名字和单位。我在大会作了一个发言《路靠自己走——关于当前话剧发展的一点思考》。大概是林老师比较同意我的观点,我们的谈话才多了起来。

在采访林老师的过程中,我惊奇地发现,林老师不但戏演得好,而且非常重视理论学习,对当前的一些戏剧现象他有自己的明确看法。采访中,林老师谈自己的成长和创作经历,也谈到北京人艺的风格,谈得最多的是他对舞台表演方面存在问题的看法。他说:“如果说北京人艺的风格,我认为最根本的一条,就是北京人艺始终走着一条话剧民族化的道路,使话剧这个舶来品成为我们民族的一种艺术形式。所以,我认为民族化就是北京人艺的风格。”谈到民族化的问题,林老师说:“话剧是一种舶来品,要让中国观众接受,就必须找到话剧与中国民众之间的契合点。这个契合点就是话剧必须走民族化的道路。”所谓“话剧民族化”,他认为“最根本的就是用话剧这样一种形式来表现我们民族的思想感情,来塑造完美民族的人物形象。就是说,话剧这样一种语言艺术,应该可以,而且也完全有条件从语言到表现方法上,去表现我们自己的、民族的内容。比如说,北京人艺的《茶馆》曾出访过德国、法国、瑞士和日本,引起很大反响。那么,西方人到中国来选话剧,为什么偏偏选上了《茶馆》呢?那就是因为《茶馆》有着极其浓厚的民族特色。”

有一个时期,对话剧民族化有过一种偏激的理解,把民族化与戏曲化混为一谈。对此,林老师很以为然,他说:“民族化并不是戏曲化,它不是根据戏曲的方法去接受戏曲,而是根据话剧的特点去吸收戏曲的长处,目的是要在话剧舞台上塑造出鲜活的人物形象。”林老师还在表演实践中努力实践着这种观点。为了使自己的表演更具有民族化的特色,使自己塑造的舞台人物更鲜活,他一方面调动自己的生活积累,一方面调动自己的文化积累,将传统戏曲中一些表现手法融入到自己的话剧表演中去。有些是直接的,如他在《鸟人》中三爷审案中的表演,有些则是间接的,如《天下第一楼》中常贵之死时的表演。他说:“我在设计常贵之死的动作时,是运用了戏曲中的锣鼓经的。常贵从楼上喊着下来,喊到‘荷叶饼四两,外带白……’应该是白酒四两。这时他已支撑不住了,在他倒下去的一刹那,我设计了一系列的动作,先是左脚向里一扣,紧接着右脚向里一扣,一个转身手扶住栏杆,撑、撑、撑,实在撑不住了,身体一下倒了下去。这样的动作是戏曲中惯用的。这样做的目的就是为了给观众一个心理准备,以便引起观众的注意。”《天下第一楼》在日本演出时,一位评论家说:“常贵之死,是死的很美的。”

林老师认为,艺术源于生活,但与生活又是不同的。正如焦菊隐先生说的:“一个演员不要用演员的身份在舞台上演戏,而是要用人物的身份在舞台上生活。”舞台上所表现出来的“生活”是融入了演员的艺术创造的结果。也就是说,演员在塑造人物时,不光要有斯坦尼斯拉夫斯基的“体验”,也要有中国传统戏曲中的“体现”。林老师在《狗儿爷涅槃》中的表演就是这种表演方法的典型例子。他在塑造狗儿

■艺海钩沉

他的“魂”依然在舞台上

——追忆表演艺术家林连昆 □刘平



爷这个人物时就充分运用了“体验”与“体现”相结合的手法,借鉴了中国戏曲中的一些表现手法,在高度假定性中,自然地驾驭角色不同心理层次与状态,成功地创造了话剧舞台上又一个农民艺术典型。如狗儿爷的“哭坟”一场,不是面向舞台上的坟堆,而是面向着观众哭诉,就是借鉴京剧《玉堂春》中的表现手法的。还有狗儿爷与地主祁永年“灵魂”的对话,也是面对观众表演的。观众不但接受,而且感到亲切、“叫绝”,认为林老师的表演是一种创造,开创了话剧表演的新领域。

林老师说:“话剧表演中的‘体验’和‘体现’是不可分割的。光有‘体验’没有‘体现’,观众会看不明白;光有‘体现’没有‘体验’,观众又会感到不真实。”他说:“《绝对信号》演出时,有人认为这个戏离开了人艺风格,实际并不如此。这个戏虽是探索戏剧,但这个戏有的人物、有故事,场景变化借鉴了戏曲手法,因此这个戏的探索并没有离开话剧民族化的轨道。”他还说:“如果我们的话剧只沉溺在强烈的内心体验,而没有强烈的外在形体动作来帮助的话,我们的话剧将会慢慢地失去观众,原因是观众觉得看话剧不过瘾。周恩来总理说:‘你们是说给观众听的’。这就是说,演员并不是按照生活原样把话说了就完了,你要说给观众听,而且要让观众爱听。所以语言要讲究。让观众听着过瘾,这样才能达到目的。而这一点恰恰应该向戏曲学习。”林老师在《天下第一楼》中的背菜名,没有像生活中那样随便地念,而是表演给观众听。唱喜歌也不是“唱”的,而是“说”的,是借用了单弦、太平歌词的调子和表现方法。

我问林老师,话剧今后应走什么样的道路?林老师说:“我不是民粹派,但是中国话剧要得到发展,就应该走民族化的道路。当然,话剧民族化也应两条腿走路,一手伸向西方;一手伸向传统。但是我们接受西方文化要掌握一个根本,为我所用。不要被别人牵着鼻子走,也不要跟在别人屁股后头亦步亦趋。这样,话剧才能健康地发展。”他认为:“提倡话剧民族化,不是排斥外国的好东西,而是不要把我们已经丢掉的东西又从他们那里捡回来。如话剧舞台上的当场换景,这是我们戏曲中早就有的,后来觉得不好便不用了。”

我问林老师,在几十年演艺生涯中感触最深的是什么?林老师不假思索脱口而出,说:“观众。”谈到观众,林老师有些激动,他说:“作为一名话剧演员,我们是离不开观众的,没有了观众,就没有戏剧。我感触最深的就是,你在观众面前如果是老老实实的、认认真真的、严严肃肃的,观众就会给你应有的回报。如果你在舞台上不能老老实实、认认真真、严严肃肃,那么观众也就不可能对你的表演给予肯定,有时我在舞台上就能听到观众的笑声和唏嘘的哭声,这是观众给予一个演员的最好的回报。”为此,他才从心底喊出了“敬爱的观众,我爱你!”

林老师走了。但是,他的“魂”似乎还在舞台上,他那爽朗的笑声也一直回响在我的耳畔……

在山水与音乐之中”,第六章“禅曲探珠”,第七章“中国音乐向何处去”。

作者先把中国本土的宇宙观与两千年大跨度间宗教传播的历史线路图摆出来,说出中国人缺乏“宗教精神”和儒家的宇宙观无非是想告诉读者,与西方宗教不同,自佛教入主中原便从本土经验出发,卓有成效地建构了一套不但与中国人的宗教观而且与中国人的艺术观相衔接的表达体系。第三章为全书转折,作者指出:“音乐形象的模糊性、多义性,与禅宗公案的不可确解,也有着惊人的相似。”“那种在乐声中‘怦然心动’、似有所得的感觉,极像禅宗所说的‘顿悟’——在刹那间豁然贯通、洞若观火。”道出了中国人把音乐作为类似宗教追求平和内心的精神支柱这个基本支点,因而合理演绎出音乐与禅宗的对接触点。

接下来,作者以一系列具体事例,向读者展示出禅宗如何体现于音乐事项中。音乐家往往强调技术而忽略暗藏背后支配其所以然的宇宙观,作者通过音乐形态不同触面的剪切让读者看到,为什么中国的单声旋律如此发达,为什么节奏形态常呈现行云流水般的散板,为什么传统乐曲多有标题且多山

■书林漫步

人与禅,人与乐

——读田青《禅与乐》

□张振涛

水意象,为什么中国音乐崇尚“简约”且发展为“清微淡远”的审美追求。为什么中国人对王维、白居易、苏东坡等人兼琴人的群体情有独钟。一系列现象的背后就是佛教文化、特别是禅宗理念的深刻影响。千年中国,乐事如麻,作者括括尽幽隐,事理双切,采用了让一般读者容易理解的方式,让即使不懂音乐技术的读者也能体会的呈现于表象中“禅与乐”之间的联系和玄机。

音乐学人中具有除音乐学之外另一门学科知识的人不多,且驾齐驱、应付裕如者更少见,而音乐技术也使其他领域的学者无法进入这一几乎与其他学科隔绝的“谱系”。田青常年从事宗教文化研究,信手拈来的大量宗教历史知识,为论说搭建功夫、展示禅与乐联系的史料、诗词,不但可见作者日积月累的功夫,而且为把两股活水引入一片方塘提供了天光云影般的流畅。无须说,作者切入主题的深度和广度来自这两种力量,本书特点也在于此。凡音乐有一现象,作者必引乐入禅,反复论说,归于至当;凡禅宗有一学案,必援禅证乐,畅说而后止。作者大半生对宗教文化的体悟和对音乐事业的投入,创造了打通壁垒、天地一新的表述,赋予禅与乐以意象交映的双重光辉。

全书最后,离禅谈乐,但由此恰恰可见作者的突进是以近些年深度参与社会实践从而深化学理为助力。社会实践涉及的越来越辽阔的范围和因之形成的视野,无疑是作者不断写出新作、唱出新主题的生命之源。如同30年前他走进五台山采访佛教音乐时生命被重新定义一样,20年后,当他走进非遗保护的广阔领域时,学术生命被再次推向崭新高度,走上一条学理探求与社会实践双翼并舞的道路。今天,他能够断之于心,笔之于书,让读者看到源自活水的新著,无疑就是来自这一系列社会实践的深度参与。音乐学界缺乏能够与整个社会科学比肩、喊出振聋发聩声音的人物,田青借着“原生态唱法”的论说、“非遗”保护观念的普及,让整个学术界反思“科学”,敲响对20世纪整个音乐界迷信“科学”、改造乐器、编配乐队、崇信“科学唱法”的警示钟。这些振聋发聩的呼唤让整个社会侧目侧耳,也是该书后两章最畅快淋漓表达的主题。

新著吸引人的地方当然还在于作者的文字一贯具有的激情和隽永,说不清道不明的禅意和乐感,瞬间找到承载实体、顿悟与琴音之间的连接即刻找到了一种经典表述。作者在文字中创造了音乐的另一种生命,创造了禅悟的另一种生命,也创造了学术的第二生命。

从发表第一篇宗教音乐研究论文至今30年,作者没有离开学术原点。此书积十年之功,精神贯注,提炼总结,终成巨川,汇集了田青面对音乐、依傍禅宗、阐发创发的一系列丰富的学术思想。

一个领域常常因为出现了一两位杰出的学者和一两篇洞解精详的论著而呈现出另一番天地。一个人物、一篇论文、一本专著,可以使一个领域整肃焕然。在宗教音乐研究领域,田青就是这种改写整体状况的学者,其硕士论文《论佛教音乐的华化》就是这种论文,而新著《禅与乐》也称得上是这类专著。

经历百年积淀的中国音乐学应该出现一些从根基层面引发具有总控性基调的论述,期待有人拨开百年乱相,站在历史高度,收拢凝聚。20世纪90年代以来,学界拨乱反正,基本认同了儒释道圆融为中国艺术发展主脉的理念,但此类关乎大体的理念在音乐界未得充分阐发。刚刚出版的《禅与乐》,让我们看到了这样的深度切入和包容视野。

一般人或许朦朦胧胧地感到禅与乐的相互渗透,但具体事项、具体程度无从谈起,遂成同迷之局,正如田青数次提到的“禅与乐”似乎都“不可以义解,不可以言传,不可以文证,不可以识度”。儒释道如何融通,体现于音乐形态之中?《禅与乐》以巨细兼备的叙述和框架,展示了禅宗如何从大一统的礼乐文化所笼罩的世俗社会与外传佛教的容受过程中顺势推演,又以何种方式融入中国人的音乐观念和行为模式,并在与儒道两家的相互渗透中,把一个个多元文化格局中的艺术圆融形式托举出来,使读者对禅与乐的诸般面相有了直观立体、真实可辨的识见。