

关注

检视改革开放新时期40年间有关曲艺发展的思潮性论争,其中关乎曲艺本体的话题,主要围绕着形式的真假、创新的成败、经营的路向与理念的正误等等方面展开。

比如,新时期通过电视综艺节目推出并走红经年的“小品”表演形式,本属戏剧(话剧)范畴的短小节目形态,却在1992年之后,莫名其妙地被业界的一些人误作是曲艺品种加以指认和经营。不仅《曲艺》杂志陆续登其剧本,曲艺界举办的各种展演包括“中国曲艺节”被推上舞台,就连中国曲艺的最高行业奖“牡丹奖”也将其纳入评选范围并屡屡授予。这就使得“小品”形式在无形之中被业界作为曲艺品种进行认知和经营了。一些曲艺界人士甚至撰文进行合理性论证,如认为“某些喜剧小品本身就是曲艺与电视艺术结合而成的产物”,这种“带有曲艺特点的喜剧小品”,其“规定性的情节,半假半真的表演,以及用‘包袱’的语言方式等,无不与曲艺血肉相关”;进而对所谓“区别于戏剧小品”的“曲艺小品”进行定义:“曲艺小品是对形式简短的偏重角色表演的说话艺术的概称”。对此,许多业界人士表示了不同的看法与态度。比如相声作家梁左就曾指出:“前些年中国曲协搞过一次‘曲艺小品’大赛,我看就有点儿把小品往自己家里抱的意思——那是人家戏剧门里的顶梁柱,人家能舍得给你吗?”相声大家马季认为“小品”不属曲艺,因而婉拒了黄宏邀他出演1994年央视春晚小品节目《打扑克》的合作请求,理由是“现在都说我打着相声这杆大旗呢……如果打大旗的也去演小品了,相声就不可收拾了”。另有人通过辨析戏剧的角色化代言扮演与曲艺第三人称统领的本色化“说唱”式叙演之本质区别,明确指出“小品是戏剧而不是曲艺”。还有人面对这场论争,将这个明显属于常识范畴而无需辨正的伪命题当作“学术问题”来指称,表示要允许不同观点的争鸣。动机上不乏和稀泥的意味,实际上却有拉“学术”及其“争鸣”来为错讹认知进行背书的嫌疑。而此等论争,同样几无效果。这从一个侧面透视出创演经营者的傲慢及对理论批评的无视,以及曲艺界从事“小品”创演与经营的人面对本属常识的原则性问题包括理论批评及其辨析厘清,所普遍表现出来的麻木与无畏。

再如,新时期许多曲艺的创新实践中,普遍存在着“戏剧化”、“歌舞化”和“杂要化”的倾向。

改革开放以来的40年,是中国社会产生巨大历史性进步的新时期,也是曲艺创演蓬勃发展的重要时期,更是充满了各种观念矛盾和发展问题的特殊时期。期间,一些攸关曲艺本体发展的思潮性论争,也伴随时代的变迁和环境的变化,碰撞聚合,潮起潮落。由于聚焦实践错讹,事关理论建设,这些论争便具有了特别的价值与意义,成为我们观察和考量改革开放以来曲艺发展的一个特殊窗口,非常值得驻足回眸和关切思索。

曲艺发展:创新莫丢本体

□吴文科

不只“化装相声”和“泛相声”,苏州弹词的“起脚色”泛滥等等,都是曲艺创演由于偏向角色化而导致“戏剧化”的表现;“唱曲”动辄加伴舞以及许多少数民族曲种放弃自身的程式性“唱叙”而另起炉灶普遍加入舞蹈动作的舞台表演,都是“歌舞化”的表现;至于被指斥为“二人转”的那些所谓的“二人转”表演,以及梅花大鼓的“含灯”演唱等等,更是“杂要化”的典型例证。这些创演倾向的一个共同特征,就是既披着“创新”的外衣,又离开了曲艺的本体,因此而受到了业界内外的广泛批评。如有论者指出,之所以出现上述偏误,“一个带有根本性的问题,就是艺术观念的渐趋模糊即艺术本体的自我迷失”。进而指出,对于曲艺的创新,必须提升曲艺的本身进化与魅力水平,要强化曲艺自身的形态特点,“离开对曲艺艺术这种自身特质的大力弘扬,来进行别的什么所谓创新,或许会创造出其他受人欢迎的东西,并且也不一定就是什么坏事,可那与对曲艺的创新无关,也无助于曲艺艺术本身的繁荣与发展”。同时,那些“戏剧化”、“歌舞化”和“杂要化”的“创新”偏向的背后,是艺术上的缺乏自觉与自信,以及心理上的比较自卑和自轻,从而才可能出现不会自尊与自强的自贱与自残。认为戏剧高级,歌舞时尚,杂要出彩,唯独看不到自己的优点与自身的长处。”具体说来,就是不能深刻理解和把握曲艺是用口头语言“说唱”叙述的表演艺术这一本体特征并坚持其独有的审美传统,不能分清“说书”与“讲故事”的差异,不能厘清“唱曲”与“唱歌”和“唱戏”的区别,不能分辨曲艺“叙演”

与戏剧“扮演”的差别,不知道“笑声”不只是“谐谑”的目的而更是审美的手段。亦即没有弄清楚什么是真正的曲艺和怎样创演好的曲艺,从而导致在曲艺的创作表演和革新实践中,“戏剧化”(小品化)、“歌舞化”与“杂要化”偏向日益严重,将艺术革新原本追求的“化他为我”时常弄成了“化我为他”而浑然不觉”。透露出来的根本问题,因而也是整个业界对于自身艺术基本规律的学习不够和把握不准。

又如,改革开放以来,相当一部分体制内的主流曲艺表演团体,出于种种原因,不仅大量排演属于戏剧范畴的“小品”节目,而且还纷纷排演属于话剧样式的大型剧目。有的如济南市曲艺团排演的所谓“都市情景喜剧”《泉城人家》,还被作为曲艺节目搬上了2005年第五届“中国曲艺节”的大舞台并在闭幕式上压轴演出。其他如武汉说唱团、山西省曲艺团、浙江省曲艺杂技团、四川省曲艺研究院、北京曲艺团和河南省曲艺团都有在新时期陆续排演大型剧目的跨界实践,由此形成了一股持续时间较长的经营风势,成为一种匪夷所思又令人深思的创演经营现象。对此,有人给予了首肯,称作是曲艺的“一种体制改革”,“可以给各地的曲艺团体一个示范”;也有媒体在报道此类创演及其专家的研讨意见时指出,“曲艺要发展,要做大做强,只靠队伍壮大、演员增多是不行的,必须打破传统的‘小打小闹’的模式”而多去排演大戏。当然,更多富有事业心的业界人士,对此表现出深切的忧虑。因为,其所折射的实践错位现象与经营偏向问题,十分异常而又

复杂。既非市场经济条件下曲艺团“一专多能”和“多种经营”的自觉考量,也非曲艺团体的曲艺演员“多才多艺”品格的别样展示和“多余能量”的适当释放,而是自身认知的知识不足与创新发展的误入歧途,是对曲艺的基本理论与艺术观念普遍存在糊涂认识与思想迷误的错讹所致。同时,也不排除并昭然折射着曲艺界有些人士的文化底气不足和艺术自信不足,不惜以鄙视和贬低自身“一人一台大‘戏’”式审美优长的言行,去趋附自以为“人多即可势重”的大戏表演排场。从而警示我们,要想改变此等乱象,必须通过大力发展曲艺的专业教育,普及曲艺的专门知识,提高从业人员的理论素养,藉以把握曲艺的本质特征,强化曲艺的发展动能,规避创演的理念模糊。

另如,2005年出现的“大曲艺”观念及其不同的表述与理解,堪称新时期曲艺界极少的属于自觉提出又自发阐释的艺术发展观念。但就是这种比较自觉而又自发的观念与思想,却在事实上存在着表达的含混乃至逻辑上的矛盾,由此也带来了理解的歧义与运用的模糊。比如,此一观念的提出者和倡导者在接受媒体采访时曾对“大曲艺”进行解释:“什么是大曲艺?就是有别于旧的曲艺形式和曲艺内容,要吸收其他艺术门类的长处”。又说:“我提倡‘大曲艺’思想,就是以曲艺特征为主和包含曲艺特征的表演,提倡‘新的形式,新的面孔,新的表演形式’这三新”。后来又概括为“三新塑一大,一大带三新”。可以看出,所说的“大曲艺”,按照其前面的解释,应是指有“新形式”与“新内容”并善于吸收其他艺术长处

的“新曲艺”;而按照后面的解释,则加上了一个“新面孔”,同时在形式上是指“以曲艺特征为主和包含曲艺特征的表演”。这里的“包含曲艺特征的表演”是否就是指的“曲艺”,语义似乎很不确定也不大好理解。提出“大曲艺”的“战略”,是希望广大曲艺工作者,以创新思维指导曲艺创作,以“新人、新作、新形式”来展现社会主义新曲艺的面貌,不要过分的拘泥于传统“程式”与“表现方式”,只要在主体特质的基础上,符合曲艺的规律,不反对从其他姊妹艺术形式上汲取营养,丰富自己,就是在这样一个指导思想下的艺术实践。”对此,有人认为“这个指导思想从实际出发,是有利于曲艺改革创新的艺术实践的”。也有人从字面出发并发问:到底什么是“大曲艺”?还有“小曲艺”吗?把人有以为具有某些曲艺特点而本属戏剧类型的“小品”拿来创演和经营,就算是“大曲艺”了吗?曲艺有“框”但不是“筐”,传统的“程式”与“表现方式”是曲艺有别于其他艺术样式的安身立命之本,是不能轻易和随便更改的,对之进行怎样的改革,才不是“过分的拘泥”?应当说,面对新时期以来曲艺“创新”普遍存在的“戏剧化”、“歌舞化”和“杂要化”倾向,以及吸纳小品和排演大戏等离开本行的经营乱象,这种疑虑和担忧,也不是没有道理。或许是因为存在着理解上的歧义与把握上的困难,此观念提出不久即趋冷寂,未被更多人在更大的范围延续使用。这也说明,良好的思想必须具有恰切的载体,观念的表达一定要有周延的逻辑;否则极易带来混乱,也很难行稳致远。

孙晓云书法作品展亮相国博

由中国书协、中共江苏省委宣传部、江苏省文化和旅游厅、江苏省文联主办的江苏省文艺名家晋京展“与古为新——孙晓云书法作品展”11月23日至30日在中国国家博物馆举行。

江苏省文艺名家晋京展是江苏省省级宣传文化发展专项资金资助项目,是江苏省委宣传部、省文联近年来为江苏文艺最高奖“紫金文化奖章”获得者搭建的全国性高规格展示平台。孙晓云是当代知名书法家,江苏省首届“紫金文化奖章”获得者。展览展出了孙晓云近几年创作的百余幅精品力作,既有“中华传统德育经典”系列,如小楷书写的《道德经》《大学》《中庸》《论语》《孟子》等,也有新近完成的《历代家规家训》原稿,还有孙晓云手书传统诗词歌赋及手札和自作诗文等,约

15万字,展示了孙晓云对传统与创新的深刻思考。现场还设有视频播放、扫码朗诵等集视听于一体的新媒体展陈形式,以期令观众在阅读中华优秀典籍的同时享受书法之美,感受中国汉字、中国文化的魅力。

中国书协主席苏士澍表示,孙晓云作为书法艺术的实践者,在继承传统书法正脉的基础上,对各种书体准确理解、长期实践,逐渐形成了笔精墨妙、韵浓情真、灵动秀劲、自然天成的书风。同时,作为书法艺术的思索者,孙晓云开辟了一条学术通俗化的理论创新之路,其《书法有法》回答了书法理论、书法史、书法技法等诸多司空见惯却悬而未解的问题。作为书法艺术的传承者,孙晓云先后到东亚、欧洲的多个国家办展,以书法为载体,向世界展示中华传统文化的境界和神韵。(艺闻)



优秀原创校园戏剧在京展演

在改革开放40周年之际,为贯彻落实中央关于戏剧教育及戏剧进校园的各项政策,鼓励原创现实题材戏剧创作,加强大学生素质教育,11月12日至21日,由中国文联、中国戏剧家协会主办,清华大学艺术教育中心协办的“庆祝改革开放40周年——2018优秀原创校园戏剧展演暨第六届中国校园戏剧节”在京举行。12日晚,李前光、董伟、濮存昕、季国平及部分专家学者与高校学子、戏剧爱好者共同参加了活动开幕式,并观看了由四川音乐学院演出的音乐剧《你好·青春》。

本届戏剧节组委会共遴选出10部大戏进行展演,这些剧目大多为抒写现实生活、展现时代风采的原创优秀校园戏剧作品,涵盖了话剧、音乐剧、舞剧、儿童剧等样式,体现了我国校园戏剧发展的整体水平,反映了当代大学生昂扬向上的精神面貌,丰富多彩的校园生活和对人生百态的青春思考,具有鲜明的时代特点和校园特色。此外,组委会还邀请来自陕西、浙江和澳门的3台剧目参加演出,以增强青年学生之间的文化交流和友谊。



中国校园戏剧节是首个国家级校园戏剧节,也是一项面向全国校园、以学生为主体的全国性戏剧活动,自2008年创办至今已在上海连续举办五届,本届是首次在北京举办。主办方表示,今后将不断创新,扩大影响,为丰富校园文化生活、启迪青年学子艺术梦想作出积极努力。(剧 文)

11月14日至29日,由北京市教育委员会和中国儿童艺术剧院联合主办的“北京市第二十一届学生艺术节暨2018青少年戏剧教育成果展演”在中国儿艺举行。相较上一届,此次活动参演剧目更多,历时更长,覆盖面更大,其间来自北京8个区县和天津、河北、江苏的25所大中小学及幼儿园的28台剧目将轮番上演,展示各自学校在戏剧教育方面的丰硕成果,彰显戏剧教育在青少年成长过程中的影响和对校园文化建设的推动作用。艺术节期间,中国儿艺还陆续派出多位优秀专业人才举办形式多样的戏剧工作坊和戏剧讲座。

此次戏剧教育成果展演分为剧目汇演、专家指导和座谈研讨三个板块。参加展演的剧目选材与表演形式可谓各具特色:陈经纶中学的《时空答题卡》、灯市口小学的《爱的烦恼》,着力培养学生对身边问题的思辨能力;史家小学的《赵氏孤儿》、垂杨柳小学的《草房子》、中央戏剧学院戏剧教育系的《儿童绘本、课本剧、儿童文学片段作品》对经典文学作品进行创新性改编,革新里小学对中国儿艺经典保留剧目《十二个月》进行演绎,海淀学校实验小学的《疯狂的唐诗》将语文教学中的知识点融入到戏剧创排中……专家观摩组将在现场观看每一台剧目,并在演出后举办研讨会,为参演单位提出有针对性的指导意见。

主办方表示,希望通过戏剧教育成果展演的持续举办,让更多戏剧教育机构明确方向,让更多戏剧教育工作者找到归属感,让更多学校和孩子感受到戏剧的快乐。(王 眇)

国家艺术基金资助项目“音乐剧编剧和导演人才培养”举行汇报演出

国家艺术基金2017年度资助项目,由北京大学艺术学院民族音乐与音乐剧研究中心组织实施的“音乐剧编剧和导演人才培养”项目,经过专家授课、案例研讨、集体创作、演出汇报等一系列教学实践活动,日前圆满完成培养计划并举行汇报演出。

该项目依托北京大学自身的教学与科研优势,联合国内外优质资源,向具有一定编剧和导演能力的学员提供有关音乐剧的最新教学成果,集中教授中西方音乐剧编剧与导演创作的核心内容,旨在为中国的音乐剧编剧与导演领域培养具有优秀专业素质、具有一定的文化见识、文化自

觉、艺术想象力和创造力以及实战能力的研究型、应用型音乐剧高端人才。来自全国各大高校、国家专业院团的50名学员参加了集中培训。培训内容涵盖音乐剧剧目研究、中外戏剧作品分析、音乐剧导演专题研究、音乐剧编剧专题研究、戏剧作品研究等10余门课程。其中,在中国国家图书馆艺术中心音乐厅举行的创作汇报演出剧目《七爱》集中展示了学员们的学习成果。

《七爱》由学员创作的7部短剧构成。其中有反映当下文化市场现象的《战国》,有以大龄青年爱情观、婚姻观为核心的《三十而立》,有反映军人情怀的《只有你最懂》,

有家长如何面对孩子成长的《追梦》,以及根据名著、片段改编的中外题材短剧《阿杜安的手》《七苦归期》,最后通过《七和弦风铃》对这6个作品从不同角度做审视与解读。“它像一部多声部的咏叹,层层叠叠,纵横交错;又像是多棱镜的折射,闪烁的光点跳跃不定而又多彩美丽。”该项目负责人、《七爱》总策划、总导演周映辰表示,这是一群志同道合的音乐剧人的一次理论与实践的碰撞,是一次充满挑战与实验的创作经历,也是一次严谨的、难忘的学习之旅。

(余 非)

信口开河的奇谈怪论可以休矣

近来在网上看到一个讲京剧的视频,查了一下资料,主讲者叫陈义强,毕业于江苏省戏校,从1977年22岁起即为新艳秋先生操琴,新先生退出舞台后,又为其弟子钟荣操琴。视频约有七八分钟,主要讲尖团字。令人难以想象的是,这位60多岁的资深琴师,竟然对尖团字无知至极,满嘴奇谈怪论。其一,他说:“不知何许名家……”“弄那么多尖团字有必要吗?”“老是搞那么多尖团字,有必要吗?把京剧搞得太复杂了。”

字分尖团是汉语语音发展史上一个重要的规律性很强的历史音变现象。元代周德清《中原音韵》尚无j、q、x三个声母,其后,汉字声母中的齿头音(舌尖前音)“精”(z)、“清”(c)、“心”(s)和牙喉音(舌根音)“见”(g)、“溪”(k)、“晓”(x),在与“齐”、“撮”两呼韵母相拼时产生了分化,前者受高元音i、ü的影响,舌位后移,颚化为j、q、x;后者受高元音i、ü的影响,舌位前移,也颚化为j、q、x。这就是普通话声母j、q、x的来源。不过它们这种分化并不是同步进行的,在不同的方言中是不平衡的。如果在某方言中,“见”组已经分化,而“清”组尚未分化,这就有了尖团之分,前者为团音,后者为尖音。王力先生说,“能在分辨尖团的现代方言中……见系齐撮字已经变了[tʂ]、[tʂ']、[tʂ''],但精系仍然保持[ʂ]、[ʂ']、[ʂ''],如吴方言。”显然,吴语至今仍保持着尖团对立。昆曲产生于江苏昆山,自然是区分尖团的。而昆曲对京剧的形成具有很大影响,京剧分尖团,正是继承于昆曲。

这位琴师完全不知尖团的由来,竟然说“那么多尖团字”是“何许名家”“弄”出来的,纯属信口雌黄。

其二,他不仅质问“弄那么多尖团字有必要吗”,而且还说,“我给新老师拉了一辈子琴,没有那么多尖团字;程先生很讲究,也没有那么多尖团字”,“很多尖字是没必要唱的,要唱团字”。明眼人一看便知,他这个“多”和“必要”的概念是十分糊涂的。如前所述,字分尖团是语音发展的结果,尖团字的数量是客观存在,根本没有什么多少的问题。《元音正考》共收字1648个,其中尖字550个左右,余为团字。演员唱念时必须当尖则尖,当团则团。他却说“很多尖字是没必要唱的”,请问哪些尖字是“没必要唱的”,哪些尖字要唱成团字?能给出个标准吗?

其三,他说:“老是搞那么多尖团字”,“动辄就用尖团字唱”,“把京剧搞复杂化了”,“没法唱了,不好听了”。这些说法完全是违背现实的。程、新两位老艺术家也好,当前的中青年演员也好,个别把团字唱成尖字的情况不能说没有,但大多数还是能够做到尖团分明的,尤其目前比20年前还有了很大的进步。试问,他能明确指出哪位演员“动辄就用尖字唱”(此说本身就欠通)、“老是搞那么多尖字”吗?指责别人要有充分的根据,不能无视现实。

展现青少年戏剧教育丰硕成果