朝花周刊

中华传统文化传承沉思录

长三角戏曲大传播大流动势在必行

罗怀臻

乘着“东方名家名剧月”(前身为“长三角名家名剧月”)于本周归来的东风,如何推动民族戏曲在当代壮行,如何强化和提升长三角戏曲的交流、联动与传播的话题,又跃入眼帘。

长三角地区文化地缘相近,文化传统相通,文化风俗相融,在中国文化版图上有着鲜明而独特的色谱。改革开放以来,长三角地区凭借得天独厚的地理优势和观念优势,率先在经济上崛起,城市化与现代化的发展步伐也越来越快,与此同时,依附在长三角地区的地域传统文化特别是地方戏曲艺术也正经历着时代审美的转型。

社会经济的繁荣发展,最终体现为人的生活方式和文明意识的进步,在越来越尊重中华传统文化的新的时代背景下,应当重新审视长三角地区戏曲艺术的发展历史与生存现状,以促进更为自觉的协调发展和区域联动,进而推动长三角地区戏曲艺术的新的繁荣。

起源不一,却你中有我

富庶繁华的长三角地区,自古以来就是中华戏曲的发源之地,南戏发源于浙江永嘉,昆曲发源于江苏昆山,安徽安庆的大批徽班艺人进京直接导致了京剧的诞生,上海则催生了代表着现代戏曲品格的越剧和海派京剧。沪苏浙等地除了都拥有具有全国性流播范围的剧种京剧、昆剧、越剧外,还拥有丰富多样的方言剧种,如江苏的锡剧、淮剧、扬剧、苏剧、淮海戏、柳琴戏、梆子戏、泗州戏等,浙江的绍剧、婺剧、瓯剧、甬剧、姚剧、杭剧等,上海的沪剧、滑稽戏等,以及安徽的徽剧、庐剧、黄梅戏、池州傩戏和凤阳花鼓戏等。

这些地方剧种虽然各自的发源地不同,但在沪苏浙皖地区的传播却不受方言流行区域的限制,而成为共同欣赏的表演艺术。以上海为例,20世纪中期以前,上述起源于苏、浙、皖的各地方剧种不但经常来沪演出,多数剧种还在上海建有职业剧团,有的则是在当地发端、在上海成熟乃至正式确定剧种名称。如越剧起源于浙江嵊州,进入上海之前被称为“的笃班”“小歌班”“绍兴文戏”,进入上海并站稳脚跟后才被称为“越剧”。苏浙的大多数剧种直到20世纪50年代在上海仍拥有职业剧团,如扬剧、锡剧、甬剧、姚剧等,而今天作为一个剧种仅存一个剧团的宁波甬剧,20世纪50年代在上海市区活跃着的职业剧团就有11家之多。20世纪下半叶,黄梅戏音乐受到普遍欢迎,江苏曾建立多家专业剧团,黄梅戏更在苏浙沪地区广泛传播。同理,上海的滑稽戏、沪剧剧种在苏浙两省不但传播广泛,而且都有专业剧团,有的剧团在今天的发展繁荣势头甚至不亚于起源地上海,如苏州滑稽戏剧团、杭州滑稽戏剧团等。

淮剧起源于苏北,原为地方小戏,清末受到徽剧影响方才形成大剧种格局,20世纪上半叶,淮剧(时称“江淮戏”)随着大批苏北移民迁居上海而流播到申城。淮剧在上海最兴盛的时期,职业剧团多达百家,一度淮剧在上海演出的势头竟压过了京剧,以致有些京剧演出不得不借助淮剧演员的影响拉动票房,从而产生了京淮同台的“京夹淮”现象。由于淮剧、越剧在上海的历史影响和深厚的观众土壤,这两个本属于苏浙方言的剧种已经渐渐成为上海的本地剧种,名声显赫的上海越剧院、上海淮剧团现已成为上海的戏曲文化品牌。

由此可见,沪苏浙皖地区的戏曲艺术向来是不分边界,相互渗透,相互影响的。换言之,正因为长三角地区的各地方剧种拥有了跨地域跨方言的传播土壤,局限于方言一隅的地方戏剧种才有了更为广阔的流播空间,并因之得到发展壮大。

交流萎缩,需破地域藩篱

有一个时期,尤其是在20世纪末和21世纪初,长三角地区各戏曲剧种的影响均在逐步萎缩,曾经在异地建立的专业或职业剧团也在逐渐减少。如上海在这段时期除了拥有国有背景的京、昆、越、沪、淮、滑稽戏等专业戏曲院团之外,已经没有其他剧种的专业或民营剧种剧团。江苏不但没有了沪剧团,甚至连越剧团也仅存一家,而锡剧、扬剧、甬剧、姚剧、徽剧、黄梅戏等上海剧场的常客,也是往来稀少甚至难得一见了。

地方戏曲流播区域的萎缩,固然与传统文化和民族艺术在一段时期里于现代化城市化进程中所遭遇的时代转型背景有关,但是,善意动机下的地方性保护意识,在客观上影响了各戏曲剧种在更大范围里的竞争与传播,这个因素同样不容小觑。如有些地方采用地方政府为地方剧团演出买单的戏曲惠民工程,政府出资降低本地剧团的演出票价乃至进行免费公益演出,这项举措表面上看是支持了戏曲演出并使普通观众得到了文化实惠,而实质上是对正常戏曲生态的破坏,使得外来剧团剧种无法在该地区进行平等的演出。为了享受政府采购当地剧团演出的本土保护优惠政策,许多剧团剧种不愿意再走出原生地,从而加剧了剧种影响力与传播力的萎缩,甚至滋生出消极演出的消极市场,进一步弱化了戏曲艺术在文化转型时期的自身发展能量,不利于形成和健全戏曲艺术发展的良性生态土壤。更有甚者,画地为牢,限制甚至拒绝外来剧团与本地剧团的市场竞争,客观上形成了自给自足的戏曲演出狭小区域。

有些在多地区都有专业和职业剧团的剧种,如越剧、淮剧、滑稽戏等,往往在政府主办的剧种汇演评奖等节庆活动中,只允许本省的剧团参加,而把同一剧种的外地剧团排斥在外。再如以国家部委名义主办的一些单剧种节庆,由于几乎成为承办所在地越剧院团的戏曲汇演,外省市院团即使勉强参加,但大都既不派出最强的阵容,对于奖项本身也缺乏荣誉感。

亟待重建戏曲大区域、大传播、大流动

重建大区域概念。历史地看,长三角地区地缘相近,人口交流密集,沪苏浙皖四地文化传统以及民俗趣味相似相通,且大部地区同属吴方言区,较少语言与风俗障碍。许多剧种如京剧、昆剧、越剧、黄梅戏、滑稽戏以及带有戏曲艺术成分的评弹,大都是共享的剧种,各地大都拥有国有或民营的专业或职业剧团,相互间的市场演出、剧目创作和人才交流十分频繁,有着彼此赖以生存的共同土壤。现实地看,沪苏浙皖四地由于改革开放以来的建设发展,现代化和城市化的程度很高,戏曲消费市场的潜力很大,在实现“创造性转化”与“创新性发展”的传统艺术时代审美转型的过程中,城市剧场艺术得到了领先的同步发展。尤其近年来随着国家层面对戏曲艺术的保护和各地方政府对本土戏曲艺术的支持,各地方剧种、剧团都在充分享受到公益保护和体制机制改革的实际好处之后,出现了良好的发展势头。戏曲院团实力不断增长,演出市场日渐繁荣,交往交流逐步频繁,传统艺术和民族戏曲的生存环境也随之得到改善。值此时机,应该恢复地方戏曲发展的信心,打开格局,开放地域,收复失地,开拓市场,进而重新建立长三角地区地方戏曲的大区域概念。

重培大传播土壤。电影放映早已建立了全国以及跨地区的院线机制,电视剧播放也建立了多地电视台的联播机制,作为舞台艺术的交响乐、芭蕾舞、话剧等艺术品种也在北京保利、上海大剧院和上海东方艺术中心等运营机构的牵引下建立了巡演连线机制。相比之下,戏曲虽不乏跨省市的个别剧目巡演运作,但离建立科学的巡演连线机制还相差很远。在此情形下,单一定点的演出成本居高不下,圈地自保的地方保护意识尚未完全改变,由此造成的新剧目演出寿命短暂、剧种影响力、传播力下降、戏曲观众看不到外省市好戏好演员的现象尚未得到根本改善,凡此种种,亟须有关文化主管部门或演出经营机构采取相应的对策。沪苏浙皖地区戏曲本来就是相互养育、彼此渗透、血浓于水的关系,因此重新培育长三角地区戏曲传播的大市场土壤就显得尤为紧迫和必要。

重建大流动氛围。重视并促进长三角地区各地方戏曲的交流互动,不只体现戏曲商品的流通意识,更凸显地域传统文化的时代保护意识。设若徽班没有进北京,京剧没有进上海,越剧没有驻留申城,也许会在很长时间里局限在宫廷和地方的演出小环境里。以京剧为例,唯有进入了上海并在20世纪初的上海,受到西方艺术和城市剧场的影响,才真正走向了市民大众。昆剧如果没有20世纪三四十年代“传字辈”演员在上海新型剧场的风靡演出,也许只能局限在达官贵人的水榭厅堂。越剧如果没有进入上海,就不会建立后来影响到全国戏曲艺术发展的编导创作机制,甚至不会有中国的第一部彩色电影《梁山伯与祝英台》,不会有尹、袁、范、傅、徐、王、金、吕、张、戚、毕等诸多流派,甚至不叫越剧。换言之,如果这些剧种进入上海后仅仅局限在上海市内传播,而不是积极地向苏浙皖地区及全国辐射发展,那么长三角地区的戏曲艺术就没有昔日的辉煌与今日的影响。因此,保护地方戏曲艺术的最好途径就是促进地方戏曲艺术走出地方,向更广阔的地域传播。为此重新建立长三角地区地方戏曲大环境氛围恰是在积极地保护各本土剧种。

左图:苏昆与白先勇合作的《白罗衫》剧照 许培鸿 摄

上图:《我,哈姆雷特》张军定妆照 李伟 摄

立足高远,传播戏曲就是传播中华文化

戏曲是地域文明的延伸。长三角地区及广大的长江流域是中华文明尤其是江南文化的重要发源地和传承区,沪苏浙皖地区也是中华戏曲诞生、发展、传播、创新的重要区域。长三角地区人民曾经的生活生产方式以及先人们在这方沃土上的知识创造与精神追求,随着时间的流转,已经如盐入水般溶解在包括戏曲艺术在内的各种文化形态中。历朝历代的江南人、苏北人、上海人、宁波人、徽州人不断向海内外迁徙发展,衣胞遍及世界。可以说凡有华人居住的地方,就有长三角文明的传播,而戏曲艺术又是综合的活态的传播形式,所以保护长三角地区的戏曲艺术就是保护长三角地区的历史文明,传播长三角地区的戏曲艺术就是传播中华文化。

戏曲是百姓情感的慰藉。一座城市有一座城市的气质和品位,一个地方有一个地方的表情与声音,这种城市气质与地方表情最能准确表达和深刻传达生长于这个空间区域里普通民众的普遍情感。无论人生路途是否顺遂,无论现实生活是否称心,也无论是在家乡的守望还是在他乡的漂泊,方言乡音永远是最便利的人际沟通渠道和情感慰藉良方。无论何时何地,血浓于水的亲情、乡情与族情,永远都是联系彼此感情的心灵纽带,也是爱国精神的具体体现。

戏曲是社会进程的缩影。有什么样的时代,就有什么样的戏曲。有什么样的地方,也就有什么样的戏曲。戏曲与时代同行,戏曲用艺术的声音和艺术的形象及时记录、传达着时代的风貌和时代的感情,把一代又一代人的精神风貌和时代特征用戏曲作品凝聚起来,传播开来,传递下去,使得今人与后人能够不断看到存在的现实和历史的情感。因此,凡是健康存在着的戏曲艺术,往往都承载着那个时代的记忆,浓缩着那个时代的情感,并成为社会进程里活的风景与活的档案。

从这些方面来认识和理解长三角地区戏曲艺术的传播价值,就不会把戏曲简单地理解为仅仅是一种娱乐商品或者是一项惠民工程,就会意识到戏曲传播的深刻含义和对区域文化经济发展的深远意义。

热评

绿色的“温柔一击”

刘小波

通常意义上的绿皮书,本是政府就某一重要政策或议题正式发表的咨询文件。可是到了刚捧本届“小金人”最佳影片的电影《绿皮书》里,则换成了一份专为黑人而设的旅行指南,里面标注了各个城市允许黑人进入的旅店、餐馆等等。1962年圣诞节前,一个黑人钢琴家和一个白人带着它上路了。那一年,马丁·路德·金还没有发表著名的“我有一个梦想”演讲,种族歧视问题非常严峻,在美国公众这里却还是一个潜在词汇,就像潜意识、潜规则,无须说出但又必须遵守。

喜剧能够深入人心,在于最终的思想爆点到来之前,必定少不了各种生活琐事的铺垫与呈现。片中,关于男主人公托尼的姓氏之谜就暗流涌动。开始是负责招聘者找不到他的名字,原来他将学生时代同学起的诨名作为真名来称呼自己,还以此为荣,而他那充满意大利色彩的本名却因拗口而不被人熟知——作为第二代意大利移民不被重视的社会地位问题昭然若揭。托尼为了履行保护好上流社会人物之责而不惜开打,将工作所在的科帕酒吧置于停业境地,丢了饭碗后,他只能通过和别人打赌比拼吃汉堡赢50美元的不堪方式偶尔维持生计,若非被逼入绝境,本也没有溢出生活轨道的动力。

托尼就处在鄙视链上较低一环,然而却又不自知地鄙视黑人。影片开头,他便将两个到家修理的黑人工人用过的杯子扔进垃圾桶,这种鄙视更弱者的阿Q式精神胜利法,何尝不是他早就对自我进行社会定位之后的不自觉意识?即便如此,当黑人雇主唐给出高薪聘请他时,他还是答应了。直到他听到唐出神入化的演奏,才开始折服于这位黑人的才华;直到被这位这黑博士一次次地矫正坏习惯,重新唤起内心尊严的时候,才开始与对方有了真正平等而自尊的交往。

在种族问题相对不那么严重的纽约风生水起的黑人钢琴家唐这边,这本是小菜一碟——他善于用当时被视为专属于白人上流社会的“腔调”调教小人物,赢得小菜一碟般的胜利。唐不无优越感地点拨托尼如何给妻子写信,那些发现生活之美、让心灵柔软和敏感起来的鸡汤式的信语,确实让久违了“甜美”生活的托尼和妻子受益良多。但在如此做的同时,唐一直就能如同外在表现的那样矜持、傲骄和自足吗?

在公路片类型中,《绿皮书》让两位男主人公在各种遭际中获得成长和领悟,进而获得对于美国现实社会的认知,打开对如何安放自身与族裔身份的思考。外在的戏剧性往往容易营造,就如同“黑白斗”撒了不少欢乐的“狗粮”——唐一路上教托尼如何绅士,后者则故意用粗俗挑战秩序,要让对方懂得“热情”与“享受”云云。但内在的隐痛与冲突,却是电影真正含而不露地显示力量的段落,在此仅举一例——

一次车辆故障,两人不得不从车里出来,站在路上,也因此得以和田野里辛苦劳作的黑人农民对视。此时的静默无声里散布着大量的信息,也暗布着令人窒息的情绪压抑点。它是一条身份的鸿沟,又是一根时间的隧道,它让唐博士不能不坠入黑人的惨痛史,唤起难以置身其外的痛楚与尴尬。这没有一句台词的对视,却充满了命运与现实交错的压力,以及男主人内心思绪与情感的张力,最终,当唐在那个雨夜迸发出对托尼说的那番话“如果我不够黑,也不够白,还不够男人,那么我是谁”时,观众丝毫不觉得唐突,而对这种积累已深的撕裂感报以极大的理解。

《绿皮书》所呈现的巡演,也是唐承受痛苦的旅程,他曾有意无意地带着“启蒙者”的使命和优越感上路,也相信他能预计到他将遭遇的困难。正像唐的搭档向托尼说的,改变观念是需要勇气的,然而,现实给曾经始终以温柔与微笑对待不公与歧视的唐上了一课。巡演最后一站,面对拜仁餐厅老板“可以上台但不可以与客人一起用餐”的刁难,唐博士第一次拿出勇气,坚拒演出,而不是像之前那样,用台上的技艺去赢得敷衍的掌声。那次,他离开,口中爆出粗语,用平常人都会用的方式,超越了唐的真我。唐彻底打开心扉,成长为一个真正能驾驭保护自尊方式的人。同样,回到有印度裔服务生、有各种奇珍异宝伴随的纽约上层社会生活后,内心的空洞与孤独让唐放下执着,用心去和他人交流,最终他对仆人诚心说出“圣诞快乐”,并敲响了“朋友”托尼家的门,不管不顾那一桌意大利人奇怪的眼神……

放下偏见、放下执着,走心也暖心,是《绿皮书》赢得观众之根本,然而美中不足的是,全剧高潮不明显,并没有能够深入指出一路遭遇的各种种族冲突背后的种种,只掀开遮羞布一角,始终弥漫着一种不至于太让人尴尬、不温不火的气息。它只是对美国社会痼疾来了“温柔一击”。这恐怕也是奥斯卡政治正确的惯常手段,即褒奖同类指责中较易安抚的一个,对“闹”势汹汹者则用冷漠化解。在本届颁奖上,同样反映种族歧视问题的《黑色党徒》比《绿皮书》辛辣得多,分别从历史、政治、人种、艺术层面对这一问题做了探讨,将美国人表面上和潜意识中的劣根性袒露无遗,可惜嬉笑怒骂的电影并没有得到奥斯卡评委垂青,只拿了最佳改编剧本奖。导演斯派克·李在发表获奖演说时情绪激昂,大有以一己之力挽狂澜于既倒的架势。他抓住了美国最深的痛,惜乎只是太急于用猛药来治愈顽症,没有认识到奥斯卡那条潜隐的“政治正确”的细红线。他是错了,还是对的?

(作者为老舍青年戏剧文学奖获得者)

剧场人语

我们今天如何看戏

孙琴安

前年去西安旅游,友人相邀晚上看大戏《长恨歌》,是根据白居易的诗改编的,并云“精彩”不容错过。剧场是露天的,在骊山脚下一块平地上,置放一排排塑料座椅,看戏者多为游客,足有两三千人。及至开场,才发现导演把骊山作为背景,凡灯光设计、场景置换,都在山的大背景下展示。

确切地说,这是一场大型歌舞剧,歌声和音乐都是事先录制好的。由于背景过大,投影的宫殿等布景也巨大,所以,在戏台上演出的演员就愈发显得渺小。我坐第七排,算是近的,远望除了在服饰上能分出男女,穿戴上略知身份,演员的俊美或丑陋、高低或肥瘦一概模糊不清,至于舞姿是否优美,表情是否丰富,喜怒哀乐,更是无法看清。翌日游览,开环保车司机问到《长恨歌》,说他在其中演了某个角色。原来,剧团都是拼凑起来的,主要演出阵容是艺校学生,还有公园工作人员,每人每晚得些演出报酬。

其实,像这类酷似灯光秀的“大戏”,我已看过不止一次。说是一台“文化大餐”,很大程度上都是舞美和灯光唱主角,演员反而成了陪衬,说明这类现象不在少数。

是否现在看戏的观念已发生了变化?我不太清楚。我只晓得,看戏嘛,主要是来看演员的演出和演技。用张伯驹的话来说,看京戏就是看那些“角儿”。除了扮相,还有唱、念、做、打,一招一式,皆有讲究。以此类推,昆、越、川、赣、豫、黄梅戏等,中国的剧种多半是看演员的演技,而舞美设计和灯光照明都是为演员的表演服务的,处于配合地位。

过去看戏,戏院一般并不太大,演员与观众的距离也不太远,演员表情的变化和细腻动作,一个眼神,一个甩袖,都能看得清清楚楚。特别是20多年前一次在安徽看黄梅戏,离演员仅三五米,我不仅能清楚看到他们的表情和动作,聆听他们的唱腔,而且可以感受到他们身上散发出来的气息,与演员之间似乎有着一种近距离的交流和呼应,有身临其境感。而这些,是今天偌大的戏院所无法达到的。而今,一些戏院越造越大,越来越华丽,仿佛没有一定规模就不是戏院似的,而演员与观众之间的距离和视线则越来越远,这对观众如何更好地欣赏戏剧和演员表演可能会带来一些问题。

当然,现代剧场建筑业的高速发展,如能给观众提供更舒适的座位、更宽敞明亮的环境,以便更惬意地欣赏戏剧,那无疑是桩好事。而现代高科技的发展,灯光和照明设备的多样性,对舞美设计理念所带来的突破和好处,也为传统的戏剧舞台注入了许多现代元素,让它焕发了新的生机和活力,推进了传统戏剧的发展,这一切也都无可厚非。然而,戏剧艺术的灵魂与核心还是演员。如果没有演员的演出,那灯光设计和舞美艺术便一无依傍,形同虚设。绝大多数观众并非是来看灯光秀和舞美设计的,这就决定了剧场灯光设置和舞美设计应该是为表演服务的,是为了更好地彰显演员的艺术技巧,达到更好的演出效果。切不可本末倒置,喧宾夺主。

“距离产生美。”此话也很适用于对戏剧的观赏。看戏未必是越近越好,但太远则更不好。中国的传统剧种甚多,凡历史越悠久的剧种,表演往往越细腻,京昆、梨园戏等尤其如此。如京剧《吕布与貂蝉》,在杀董卓之前,吕布在台上有一场戏,既无唱念,又无打斗,纯是一连串的动作,实际上是表现他内心的矛盾与纠结,最后才暗下决心为了貂蝉除灭董卓。像这一类的表演在传统剧目中不胜枚举,离得太远,如何看得清?

也正是出于这样的考虑,我私下常想,我们在建造规模宏伟的大型剧院的同时,是否也可多拥有些规模不大,却很适合于观赏戏剧艺术的小剧院,配有现代的声、光、电,这样或许更能吸引和满足戏迷的需求,也可给观众更多的选择。

特约刊登
上海文艺评论专项基金