

朝花周刊

评论 夕拾 综合

深度观评

地方戏的“地方”和“戏”

——观第十二届中国艺术节地方戏剧目有感 胡晓军

第十二届中国艺术节期间,笔者足不出“沪”,观赏了多部地方戏作品。在参评“文华大奖”的38部舞台剧中,地方戏有13部(京剧4部不计),占三成以上;在获得“文华大奖”的10部舞台剧中,地方戏有4部(秦腔《王贵与李香莲》、豫剧《重渡沟》、苏剧《国鼎魂》和河北梆子《李保国》),占40%。在这个三年一度的国家级艺术节上,地方戏一直担纲着主力,扮演着主角,本届也不例外。

我国现存地方戏260余种。正是数量庞大、底蕴丰厚、参与者众的地方戏,成就了我国作为戏剧大国的地位和称谓,得到了国家及各地、各级政府的高度重视和大力支持。国务院2015年7月出台的《关于支持戏曲传承发展的若干政策》21条中,直接涉及地方戏的就有4条,包括开展地方剧种普查、建设数据库信息系统、实施保护传承工程、加强剧目人才建设、纳入公共文化服务体系、鼓励社会力量广泛参与等。时过近四年,我们大可以将地方戏在“十二艺节”上的表现,视为“若干政策”实施后所取得的初步成效,并相信随着“若干政策”的持续施行,地方戏将在中国艺术节上焕发更大的活力,展现更美好的风采。

众所周知,地方戏是中国古代农耕文明的产物。一方面,地域宽广、民族众多、交通不便和自给自足的社会生活状态,使方言、民俗、文学、艺术等地域文化品种呈现极其多样的面貌;另一方面,经过漫长的大一统时期和普遍的系统性教化,不同的地域文化拥有着大体相同的文化内核和基本相通的审美取向。地方戏作为集方言、民俗、民间文学艺术于一身的综合体,正处上述两个方面之间,并随经济、社会、文化、教育的发展,在剧目、技艺、演出、市场等各个领域不断发生交流、竞争、融合与演变,这个进程曾经十分缓慢,但在上世纪初开始提速,于上世纪中后期发生巨变。由于现代中国的社会形态由农业乡村为主向工商城市为主转型,经济文化的迅猛发展,地域文化的迅速消减,使众多地方戏剧种加速了或消亡、或整合的进程。从总体趋势看,许多地方戏的消亡已无法避免,但从具体情况看,有的则是因自身活力耗尽的自然消亡,有的则是经过相互作用后的自然合流,其结果大致是扩大而非缩小了影响。

对前一种情况,应置于“非遗”的构架中加以保护;对后一种现象,则应尊重客观规律,理性看待,乐观其成,顺势而为,不应作过多的干预。必须看到,地方戏绝不仅是属于地方的,更是属于全国的,就像戏曲绝不仅是属于过去的,也是属于现在和未来的。从保护和传承的角度看,地方戏维护其“地方性”固然十分必要,但从弘扬与发展的要求看,地方戏追求其“全国性”更是极其自然的。事实上,从没有不想获得全国性影响的地方戏,只是各剧种的能力、条件、机遇及努力不同所导致的结果不同而已。回顾历史,所有获得过全国性影响的地方戏剧种,无一例外地发生了原生态淡化、地方性消减的现象。这在“十二艺节”的地方戏作品中或多或少、或显或隐地存在着。保护绝不等于保守。地方戏生存发展的关键在于,如何通过“戏”尤其是原创的作品,来把握一个既保有地方性特征,又尽可能体现全国性追求的“度”。

二

地方戏的“地方”,主要指剧种流行的地

域大小,包括专业团体、从业者和观众的数量多少。业内有“大剧种”和“小剧种”之分,其意大略相同。以豫剧和苏剧为例,豫剧流行的省份多达十几个,远至新疆、台湾都有专业的院团;国有和民营剧团总数近2500个,从业人员达10多万人,粗略统计的观众达3000万人,以上数据均为地方戏之冠,不愧“全国第一地方戏”之称。苏剧发源于苏州,仅流行于吴地,剧团仅1个,从业者不足百人,是真正的“小剧种”。许多剧种彼此影响、互相作用,其中,“大剧种”在拓展影响的过程中,既会挤压当地“小剧种”的生存空间,也会被地域文化所异化而生成新的剧种,比如秦腔发源于陕西,历史悠久,影响巨大,在其向东推进时如植物分蘖般生成了许多属于当地的梆子戏。此次获奖的河北梆子(《李保国》),便是约两百年前秦腔在河北的变种。

地方戏剧种的“大小”绝不是固定的,一成不变的。以昆剧和京剧为例,昆剧本是明代的地方戏,经长期发展风靡了江南,影响了北方,进入了大量地方戏的剧目及表演体系,但到了清末民初却衰微到几乎灭绝的地步。京剧作为后起之秀,本是一个整合了徽剧、汉剧、秦腔、京调的清代地方戏,一百多年来其影响力自北京而至北方各地,而至上海及南方各地,最终成为“国剧”。由于时代和社会变化加速,地方戏剧种大小的变化也随之加速,其中“由小到大”的最好例子,莫过于黄梅戏。1954年,黄梅戏《天仙配》在华东区戏曲观摩大会上炮打响,次年推出同名戏曲电影,仅用了两年便从“小剧种”一跃跻身“全国五大剧种”。与此同时,可以发现,地方戏“由小到大”的动源,由较缓慢的市场驱动居多,逐渐变为高效率的行政驱动居多,包括全国汇演及奖励机制,资金、传播或高科技等资源调配等。时至今日,尽管地方戏从未放弃过对市场的追求(豫剧、越剧、黄梅戏等50多个剧种的市场仍十分兴旺),但舞台艺术在世界范围内的总体滑坡,中国戏曲作为“非遗”文化的地位确立,已让所有地方戏失去了复制三百年前昆剧、一百多年前京剧的市场盛况的可能性。

对于“戏”,也即对剧目的选择,最能体现不同时代、不同经济政治社会对地方戏的不同要求。在参评本届“文华大奖”的13部地方戏中,有12部是现实题材及现实主义风格的作品,4部“文华大奖”剧目清一色是现代戏。很显然,在当下,原创现代戏是实现全国性影响的主力军。

自上世纪60年代初戏曲创演“三并举”方略确定后,地方戏曲院团从整理改编传统戏、新编历史剧和原创现代戏三个方向同时展开了探索。“三并举”的目的各有侧重,其中,整理传统戏针对的是“保护传承”问题,新编历史剧解决的是“古为今用”问题,原创现代戏处理的则是“创造性转化创新性发展”问题。经过长达半个多世纪的实践,大多数地方戏曲院团都能拿出与“三并举”相对应的作品,更在不同时显示出各自的长处与短板。其中,整理传统戏重在保护原生态,难以走出古代情境,进入当下审美范畴;新编历史剧重在表达现代性,容易发生不良穿越,出现“代古人言、替古人言”的现象;现代戏重在直接反映现实生活,传统的创演思维几乎难以发挥,积淀的技艺资源大多无从施展,特别是思想观念的生成不足,原创表现手法难以匹配自如,极易导致剧作流于浅表,表现显得生涩。

总之,在原创新现代戏上,地方戏不唯剧目建设,甚至剧种建设都面临着巨大的挑战。显然,对地方戏来说,原创新现代戏的难度最大,但对其当代生存发展的必要性也最大。当然,笔者并不低估整理传统戏和新编历史剧对地方戏展示地域文化个性、追求全国影响的作用,比如河间高腔《牡丹亭》以颇具地方色彩的唱做传达了汤氏故里古朴之美,同样引人入胜;但就目前而言,能使地方戏最快、最有效实现全国影响的,主要是原创新现代戏。

可以发现,“文华奖”自1991年设立以来,对地方戏剧目的关注和选择重点逐渐由整理传统戏和新编历史剧向原创新现代戏移动。这一趋势,也使得地方戏院团越来越将原创新现代戏作为“三并举”的重中之重。更重要的是,原创新现代戏作为“传统戏曲现代化

大同理念焕发历史弥新的光彩,这是地方戏实现全国性影响的重要价值导向和取向。如上党梆子《戈壁母亲》,白剧《数西调》从不同的时空展示母爱的伟大,前者体现家国情怀,后者展现人性美好,从而将“当地”与“全国”结合起来,呈现“小中见大”的格调。

再次看审美。无论偏古典还是偏时尚,所有的地方戏都与京、昆一同,构成了世界第三大表演体系,展现了中华民族的审美风格,即张庚所总结的“综合、虚拟、程式之美”。要发扬当代中华美学精神,首要任务之一便是继承和弘扬戏曲艺术,正如钱穆所说“欲复兴中国文化,亦首当复兴中国文化中那个文艺天地”(钱穆《中国文化精神》)。但在同时,当代审美趣味要求戏曲在保有上述“三美”的同时作出调整和应对,原创新现代



1. 苏剧《国鼎魂》
2. 秦腔《王贵与李香莲》
3. 豫剧《重渡沟》
4. 河北梆子《李保国》

的试金石”(郭汉城《戏曲美学的基因不能变》《中国文化报》2015.9.18),必须“以对大众的关注换取大众的关注,以对现实社会的亲近赢得现实社会对戏曲的亲近”(王长安《有关当下戏曲发展的几个观念问题》《中国艺术报》2013.2.18)。因此从表面看,原创新现代戏是党和政府对戏曲创演的要求,但是从内在看,则是戏曲真正成为当代文艺形态的最大内驱力,也是当下地方戏曲剧种藉以实现全国性影响的主要突破口。

三

“戏”作为“地方”的主语,规定了地方戏的普遍性。通观参评本届“文华大奖”的地方戏剧目,均在“戏”上大做文章。首先看题材,4部获奖剧目的故事,分别发生在这些地方剧种的流行地域。其他诸如表现安义籍科学家邓稼先的黄梅戏《邓稼先》,表现贵州团结村“生命渠”建设的黔剧《天渠》,表现上海姑娘樊锦诗奉献祖国文化遗产事业的沪剧《敦煌女儿》,表现湖北河西村民勤劳致富故事的荆州花鼓戏《河西村的故事》,表现甘肃“扶贫状元”韩正卿先进事迹的秦腔《民乐情》等等,无论革命题材、建设题材还是改革开放题材,都力图将“当地”与“全国”形成呼应,呈现“以小见大”的格局。

其次看主题。所有地方戏剧目都通过演绎与提炼,践行了中国戏曲自古以来的教化传统,让仁爱、民本、奉献、爱国、诚信、和合、

戏便是这种调整和应对的重要平台之一。原创新现代戏面临的难点,便在于既坚持传统美学精神,又在表现现实社会生活中符合当代审美趣味,简言之,即如何处理好本体特质与时代要求的关系。在其间、在期间,“实验是不可缺少的”(刘厚生《我的心啊在戏曲》)。对此,参评“十二艺节”的地方戏剧目均给出了各自的答卷——有的采用影片和字幕(如黄梅戏《邓稼先》),有的运用话剧演法和京剧调性(如沪剧《敦煌女儿》),有的则引进多维影像与杂技手段(如豫剧《重渡沟》)……手段多种多样,效果见仁见智,但实验本身都是值得肯定的。

值得一提的是,必须分清“同质化”与“包容性”的区别,前者是人为地用其他理念、方法抹消地方戏的地域色彩和文化印记,将本剧种与其他剧种混为一谈;后者则是在坚持自身个性的基础上采取拿来主义,为我所用。从历史看,凡是成功的地方戏及剧目,都拒绝了“同质化”,掌握了“包容性”,如越剧在不改其方言、音乐的前提下吸收了昆曲和话剧的优长,从一个乡村小戏成为全国性大剧种。

“地方”作为“戏”的定语,规定了地方戏的特殊性。地方戏产生的原因和生存的目的,首要便是反映当地历史和现实生活,展现当地民间文化,服务当地观众。地方戏体现其地方性的最重要因素,便是方言、音乐系统以及专属的演员、剧目,必须善加保护,努力彰显。然而,正如明代王骥德所言“世之

腔调每三十年一变”,即使是地方戏赖以标示身份的方言和音乐系统,也不是一块铁板、一成不变的,而能同时演唱多个剧种的地方戏演员,被其他剧种移植改编的地方戏剧目,同样不胜枚举。因此,所谓保护绝不是完全封闭、一味排他的,而应该是有限开放、主动包容,在保持本来、吸收外来中走向未来的。比如沪剧《敦煌女儿》使用的是现代沪语而非“老派沪语”,用交响乐配合传统唱腔,不但没有消减沪剧本体,更使全剧唱腔流畅、音乐厚实,提升了戏的张力。又如豫剧《重渡沟》的许多重点唱段运用了各地山歌和不规则的曲调小调,很好地塑造了人物的性格特征和情绪的微妙变化。再如苏剧《国鼎魂》的唱腔充分展现了雅俗结合的魅力,其中偏昆曲的部分用来表现人物的内心世界,偏花鼓的部分用来演绎情节的外部冲突,两者层次分明,相得益彰。

总之,上述剧作从“戏”的本身出发,既坚持了剧种规定性,又体现了文化的包容性;既显示了不可替代的一面,又展现了创新进取的一面,而这一切的理论出发点是——“地方”也好,“戏”也罢,都是活性和成长的存在。笔者赞同地方戏的原创新剧目在塑造人物需要和表现剧情必要的前提下,对其方言和音乐作适度的创新和创造;但在同时,由于方言和音乐系统是地方戏的魂与魄,必须坚持以我为主,审慎对待,渐进尝试。至于缺乏艺理的拉扯、过于激进的嫁接,无异于主动“失魂落魄”,自断生路,必须高度警觉和坚决戒绝。总之,抓紧“戏”,围绕“戏”,加强文学性以提升普遍性,标示艺术性以彰显独特性,尽可能运用创意、科技、网络手段争取古典美与时代性的结合,扩大剧种影响,扩大市场份额,是地方戏实现“全国性”的正确途径,不唯原创新现代戏,且在整理传统戏和新编历史剧方面,同样大有作为。对后者,前已有“三并举”的明确,后有“若干政策”的坚持。中国艺术节今后也要给足空间,如同第10届文华大奖名单中有新编历史剧《胡风汉月》,第11届文华大奖名单中有兼具整理和新编的古装豫剧《程婴救孤》那样。

四

戏曲曾是中华民族一千多年来最喜闻乐见的文艺品类,没有之一。然而时至今日,我们有必要更现实地看待现状——尽管不少戏曲剧种依然拥有不小的社会影响,毕竟难与全盛时期相比,更无法复制过去,其原因正如魏明伦所说,“是人类的生活方式大大地改变了”。因此,对地方戏从“小剧种”到“大剧种”的愿望和前景,包括进入更大的区域、增多剧团的数量、吸引观众的人数等,均不可作过高的预期,更不可作脱离实际的行动。但在同时,应该看到,地方戏依然保有旺盛的生命力,只要坚持自我,善加包容;合理创新,用“戏”说话,就绝不是其他文化形态所能轻易消除和取代的。更重要的是,地方戏正面临良好的政策机遇和观众的热情期待,与文化产业多样化、市场竞争激烈化相比,毕竟后者只是外部的挑战,而前者则是根本性的利好。

我们有必要更科学地看待历史。从宋元南戏成熟,以至元明杂剧、明清传奇,清代乱弹直到近现代地方戏,近千年来,地方戏或化整为零或化零为整,或小到或大到小,或杂中有我或我中有你,经历了极为漫长和复杂的发展历程,展现了惊人的生存智力、应变能力和生命活力。对此,地方戏的从业者必须认真研究,按照历史的、辩证的唯物史观观点及方法总结经验,提炼精髓,根据时代社会的发展和政治经济文化的变化,在“三并举”的前提下审时度势,将近期目标与远期方向结合起来,将地域文化的特性与其共有的文学属性结合起来,提升自身始终成为兼具鲜明地域特征和艺术个性,又拥有强烈时代特征和文化共性的新时代的地方戏。

王承志的小说《同和里》,借由小皮匠儿子大耳朵的儿童视角,还原了20世纪60年代中期上海的小弄堂生活图景。嬉笑怒骂中是芸芸众生柴米油盐的日常,历史浮沉里人们相互伤害也守望相助。母爱缺位的捣蛋鬼大耳朵,因为姨婆、阿娟、顾老师、广东嫂几位女性的关怀与欣赏,即便野蛮生长,仍旧没有偏离正轨,而同和里那些逝去和离开的人以各自的生命姿态留在他的记忆中。《同和里》是对那段消逝的弄堂时光的深情回望,也呈现了上海大都市传奇的日常性面向。

大都市的小弄堂生活图景

剃头摊子做的是头顶上的生意,头顶上是天,暗合一个“天”字。皮匠摊做的是脚底下的营生,暗合一个“地”字。加上弄堂的名字,就是“天地同和”四个字。这个美好寓意也寄托了老百姓平安幸福的生活愿景。弄堂口的小皮匠摊是上海市民生活不可或缺的存在,小说中关于皮匠行当有极具传奇色彩的描写,皮匠之间的文对武比的专业知识揭秘了这一行当的历史和传承,作者浓墨重彩展示了被人们忽略的日常。裁缝鞋匠铺、理发店、酱油酱菜店、老虎灶等各种摊铺都是小弄堂的生活图景,是繁华大都市的另一面向,也是无数上海市民生活的缩影。

弄堂这种典型的居住形式,在城市改造后虽已大量消失在城市地图中,却以个人性的、琐碎的形式留存于居民的记忆中,它们新旧不一,有着各自的名字和情状。在主人公大耳朵的儿童视角里,同和里“这条弄堂造型像一根鱼骨头,两边是无数夹弄,前弄堂口的皮匠摊可以看见后弄堂口的裁缝摊”,而隔壁的德心

上海原创追踪

《同和里》:弄堂书写里的城市记忆

胡笛

部作为新式里弄,“落地钢窗,打蜡地板,磨石子外墙。最奇怪的是,德心部的人大清早都不出来倒马桶,拉屎撒尿说都在一只很大的白瓷缸里”。

大部分弄堂的建筑空间结构较为逼仄,公共性的社会空间与个体私密空间无法全然区分。这里面有“螺蛳壳里做道场”的空间腾挪的精细,也有偷听窥视八卦与家长里短的陋习,然而对于孩童却是亲密无间的乐园。当大耳朵挨小皮匠鞋柜敲头的时候,隔壁毛头和妹妹就会开始计数。同和里后弄堂一口古井和几条石凳,是大人们吹牛聊天争奇斗胜语的公共空间,之后成了许多特殊时代背景下的示众台,而对于孩子们来说它不过是嬉戏打闹的乐园。小皮匠在天蟾舞台看机关系景戏后有了谈资,短暂享受过坐石凳的风光待遇,而儿子大耳朵却凭借着能言善辩会讲故事的特长,成为同和里的孩子王。

弄堂生活是上海这座城市精神和精神的复杂表征,它所形成的生活秩序和民俗文化,经过漫长的岁月沉淀,成为无数人的集体记忆。

同和里的人物群像

对于一座城市的观看,随着立场、角度不同,会映照出城市不同的面貌。小说使用了孩童的视角,并且加上了回忆的滤镜,显

得更为温情。作者在接受采访时提及故事的时间跨度是1964年到1967年这三四年的时间,从历史坐标来看,是由安稳定逐渐过渡到动荡的时期,同和里的居民们也经历了时代的风云。

在大耳朵的视角下,无论是成人还是孩子,几乎都是以绰号亮相,成人世界里有关心经营鸽子棚的撒泼头、热爱赌棋的毛头阿爸、追捧某不知名越剧演员的糖粥,掌握古井绝对话语权的老阿陆头,“高智商犯罪”的菜场长脚夫、歪嘴居委会干部杨招珍、小皮匠相亲对象老虎头陈翠英、侠肝义胆的广东嫂嫂等等。小说前半部分的安稳日子里,成人世界里是围绕着柴米油盐的嬉笑怒骂的日常,有磕磕绊绊也能调解。随着后期时代局势的变化,人性中善与恶的交锋开始显现。歪嘴杨招珍被阿陆头扇耳光掉落到井里,批斗她的老阿娟们自责不已反过来照顾她;小皮匠参与政治斗争成立“摊联司”失败后重操旧业,同和里的邻居们一如往常接纳了他;阿娟从新疆逃回上海后,居民们议论纷纷,但危难之际集体献血,救回了属于他们自己的上海小姑娘。

孩子世界里大耳朵的伙伴毛头、唐屠、芋芳头、阳春面,一家七姐妹的同学徐彩五,一月吃一次饱饭的阿苟、阿花等等,关于他们的日常描写围绕着食物和游戏的主题。开篇就是大耳朵和毛头在烂泥地里戳狗屎玩,小说中有一段徐彩五家吃西瓜的描写趣味十足,七姐妹捧

着瓜四处巡游,用牙尖慢慢啃完瓜瓤后上交,妈妈用刨子去皮,大家竞相借牙印再各自认领。时局动荡于孩子而言,最初只是游戏般好玩,大耳朵可以跟着大部队领取面包和汽水,围观一些暴力场面,收集传单耳贴,然而当自己的伙伴阿花遭遇不幸时,大耳朵的蝴蝶结永远送不出去了。

小说笔调不带着成人世界的道德判断,而是尽量自然呈现出生活的本相,那些温情与残酷的人性都在其中。

大耳朵的野蛮成长史

大耳朵出场时是一个调皮捣蛋、好勇斗狠、经常挨打、缺衣少食的小魔王形象,他哄骗毛头洗臭袜子还收钱,白吃小贩西瓜,往同桌饭盒里放苍蝇等等,连他养的猫也像极了主人,擅翻邻居的油瓶。小说中用了大量丰富的细节来描写他对于食物的敏感,细致入微且幽默轻松的笔调后,隐藏着作者对那个物质匮乏时代深深的悲悯。大耳朵出学时望着渔妇做饭,“那女人往锅里放油时不像是放油,倒像是滴在滴露水……又用手指的油腻抹在锅铲底部,随即用锅铲把油抹开”。围观捡垃圾老头烧菜吃饭,“非得把两只手压在屁股底下,才能控制住伸手去抓一块吃的欲望”。当小皮匠相亲的时候,大耳朵连泡饭都没得吃,一天一根年糕过活,因此大耳朵无师自通学到了以物换

物的商人意识,然而对于比自己更加困窘的伙伴又极具分享精神,学校爱国卫生运动中他和家长们做起了生意,用苍蝇换零食,他和伙伴阿苗,阿花将饼干也公平分掉。

没有母亲的他一直认为真正关心他的只有三个人:阿娟、顾老师、闸北的姨婆。不得不,在他的成长过程中时时有脱离正轨的可能性,这些女性所给予的爱与欣赏纠正了大耳朵的歧路之路。阿娟及时制止了大耳朵小偷小摸的行为,他在去新疆前把书还给了少儿图书馆;顾老师发现他的文学天赋,欣赏并且鼓励他参加作文比赛,培养他的自信心;姨婆是他走出时唯一的落脚点,翻箱倒柜给他找衣服做小菜。此外,还有同和里的广东嫂嫂,她的正义和侠气解救大耳朵不少危机。大耳朵也用一颗赤子之心在守护着她们,竭力不让人抄走阿娟的嫁妆,四处奔走营救阿娟;对于姨婆的晚年孤寂似懂非懂,甘愿充当听众,慰藉她只能给老鼠讲故事的悲凉;还有他对广东嫂嫂那声尚未出口的“妈妈”……

小说结尾大耳朵说“我的心里忽然有几分忧伤。按理我这个年纪不会知道什么叫忧伤,而且,我也不清楚这是不是忧伤”,这是他向孩子世界的告别,在这条名为同和里的弄堂中,他已然长大。

特约刊登 上海文艺评论专项基金

