

解放周末

对话

言讲

知沪

悦赏

独家专访

边焦虑,边有未来

——专访著名京剧演员史依弘

■ 本报记者 陈俊珺

“台上一分钟,台下十年功。”上海京剧院的排练厅里,这行大字格外醒目。

《大唐贵妃》的排练正在紧张地进行中。尽管演员们都身着便装,但从唱腔、程式到音乐,每个细节都一丝不苟。

上半场排了两遍,短暂休息后,史依弘要求再与伴舞们磨合全剧的一大看点:翠盘舞。唐明皇的扮演者李军击鼓,担任编舞的黄豆豆在一旁打着拍子,嗓子已经有些嘶哑。在高台上跳舞的史依弘,举手投足中透出从容与自信。

排练结束,她又与黄豆豆及导演仔细讨论细节。她笑言:“我正在努力成为京剧院的‘著名舞蹈演员’。”

我努力控制自己不流泪,把它好好唱下去

解放周末:这次出演《大唐贵妃》和18年前的心情有何不同?
史依弘:这是一次充满回忆的圆梦体验。18年前的《大唐贵妃》有三组杨贵妃和唐明皇,分别由老前辈梅葆玖、张学津;李胜素;于魁智以及我和李军饰演。我演的是杨贵妃集三千宠爱于一身,最光辉的岁月。这一次我演完全场,感受了她传奇而悲壮的一生。

解放周末:新版《大唐贵妃》做了哪些艺术上的调整?
史依弘:当年的演出由于众星云集,观众更期待的是看角儿,所以在创排时既要考虑到经典唱段的保留,又要兼顾各位艺术家的表演特点。如今是一组演员演到底,观众对这部戏的整体性和剧情的流畅性有了更高的期待,所以新版本对剧本进行了重新梳理和调整。

首先是当年的那段“贵妃醉酒”被改为了“寂寞长空冷月叹无情”的一段唱,《大唐贵妃》脱胎于梅兰芳先生的《太真外传》,这部戏的作曲以及梅先生的唱腔可谓登峰造极,一直深受观众们的喜爱。当年,大家觉得《贵妃醉酒》的旋律很好听,梅派的程式也很经典,所以将其安排在杨贵妃被贬回杨府、回想宫内生活的那段。但《贵妃醉酒》其实是一出独立的戏,与《大唐贵妃》的整体风格并不是特别符合。而且,从人物的心境来看,杨贵妃被贬回杨府后,心理落差极大,再戴上凤冠回忆过往的宫廷生活,有些不合理。所以这次我们一致同意进行更改,原来的唱词被替换,唱腔也做了一些微调,但是依然沿用了《贵妃醉酒》的“四平调”,更加贴切地表达杨玉环悲凉的心情以及对唐明皇的思念。

18年前,由于时长原因,删掉了杨贵妃自尽前与唐明皇诀别的唱段,当时我觉得挺遗憾的。因为不管是跟亲人还是爱人,比如《白蛇传》《霸王别姬》等,诀别环节的处理都能增加整部戏的可看性和张力。在新版中,这场被封存了18年的诀别戏再次与观众见面,这场戏也是李杨爱情的写照。

解放周末:在排练时,您苦练翠盘舞,这段《太真外传》中的舞蹈似乎颇具神秘色彩。

史依弘:梅兰芳先生曾经改良了一整个系列的京剧古装戏,他在几乎每部戏里都设计了一段舞蹈,非常出彩。除了《太真外传》中的翠盘舞,还有《西施》里的翎子舞,《天女散花》里的绸舞,《霸王别姬》里的剑舞。京剧“唱念做打”的“做”里其实是包含舞蹈的,作为一门无声不歌、无动不舞的艺术,载歌载舞是京剧不变的本质。

翠盘舞之所以神秘,是因为当年的《太真外传》没有影像留下来,我们谁都没见过梅先生的舞蹈。我曾经问过梅葆玖老师,他当时年幼,对父亲的这段演出也没有印象。能参考的,只有几张梅先生的剧照。照片里,他身着官装,在一个面积不大的翠盘上跳舞,边上围着一群演员,挥舞着预示风、雨、雷、电的旗子。据说,梅先生和演员们把这些旗子扔过去又接过来。

解放周末:听上去挺前卫的。

史依弘:是的,梅先生的戏在当时都是很前卫的。听说当年的翠盘有内外两圈,外边的那圈是可以转动的,感觉像一个八音盒,中间有一个人在转圈跳舞。新版的翠盘也借鉴了这种设计,以现在的技术实现这种效果,当然不在话下,但是在当年真是不简单。这次我们还请黄豆豆对翠盘舞的群舞做了精心的编排,很有新意,展现了盛唐气象。

解放周末:您曾说过,在演戏的时候只有自己心动,观众才能心动。这部戏最让你心动的点是什么?

史依弘:在“马嵬坡”这场戏里唐明皇赐白绫给杨贵妃。唐明皇唱:“一见白绫七尺茫,难道说顷刻间天各一方?李隆基妾为男子汉,堂堂天子,不如平头百姓郎。”杨贵妃接着唱:“人生自古谁无死,只可叹与君王,相见恨晚,知音难觅。今日里,我与你有难同当。”真是字字血、声声泪。当舞台效果全部起来,情绪烘托到顶点的时候,我必须努力地控制自己不要流泪,把它好好唱下去。排练的时候每次演完这段,都要花很多时间才能“走出来”。

解放周末:《霸王别姬》是梅派的经典戏,也是您的保留剧目之一。您是怎么理解杨玉环和虞姬这两个悲剧人物的?在角色塑造上会做哪些不同的处理?

史依弘:虞姬和杨贵妃的命运有相似之处,她们都为了君王牺牲了自己,令人痛惜。但两个人的性格不太一样,虞姬的自我意识要比杨贵妃更强一些,为了不拖累项羽,她赴死时是大义凛然的。西楚霸王是个多么刚愎自用的汉子,可是他对待虞姬的时候,又是那么柔肠百转,这种强烈的反差非常打动人。相比较而言,杨贵妃更单纯一些,更被动一些,所有的一切都不是她能够做主的。在《大唐贵妃》里,她和唐明皇因为音乐和舞蹈而惺惺相惜,他们是眷侣更是知音。我在塑造人物时也会更多地展现她娇弱柔美的一面。

假如梅兰芳在世,他会不会演金镶玉

解放周末:京剧是唯美的艺术,梅派贵在中正柔美,您在塑造角色时如何既遵循梅派的传统,又向观众展现出自己的美?

18年前,一部名为《大唐贵妃》的新编京剧大胆融入了歌剧、舞蹈、交响乐等多种艺术形式,引发热议。

两天前,经过精心打磨的新版《大唐贵妃》亮相第二十一届中国上海国际艺术节,再度惊艳观众。

京剧的前面有没有观众?京剧的后面有没有人传承发展?这两个问号激励着一代代京剧人,也推动着这一国粹的发展。在一部又一部传统戏的打磨与新编戏的探索中,京剧演员史依弘思索着京剧的未来。



史依弘

上海京剧院梅派青衣,国家一级演员,师从著名武旦表演艺术家张美娟与戏曲声乐教育家卢文勤,以及京剧界众多艺术名家,才貌俊美,文武兼擅。曾获中国戏剧梅花奖、全国中青年京剧演员电视大赛优秀表演奖、上海白玉兰戏剧表演艺术主角奖等。



史依弘:我从来没有想过我自己的美,我也没什么美的。我只是尽量去遵循梅兰芳先生的精神。梅派艺术体现了中国传统的美学原则,它是中庸的、恰到好处的,梅先生无论唱什么、演什么,都是那么中正,让人舒服。他饰演女性角色,总能表现出她们最美最动人的一面。即使是《虹霓关》里的东方氏,丈夫上战场前她说,你万一死了我绝不会改嫁。可是丈夫死后,她上战场原本是替夫报仇的,一见杀夫仇人王伯当长得英俊,就立即改嫁王伯当。这样一个女性,梅先生演来也不会让人觉得讨厌。他在这部戏里一人演两个角色,在头本中演东方氏,在二本又改演丫鬟,演得特别活泼可爱。

解放周末:去年,您一人演绎“梅尚程荀”四大流派,引发了观众热议。今年的一部《新龙门客栈》又突破了人们对传统京剧的认识。您觉得,如果梅先生在世,会怎样评价您的大胆尝试?

史依弘:梅先生演的角色大多是雍容华美的,少有极致、激烈的女子。我相信,他心里其实特别想演一些不一样的角色。梅先生平生最喜欢的两出戏,也是我最喜欢的戏,就是《霸王别姬》和《宇宙锋》。为什么?就是因为有激烈的情感。

《宇宙锋》里的赵艳容多痛苦啊,她的父亲赵高命她改嫁秦二世胡亥,但赵艳容一心期待自己的丈夫能够回来,于是碎衣毁容,在金殿上假作疯癫,最终幸免。这部戏看上去是政治戏,但其实是父女之间差异极大的人生观形成的角逐。梅先生曾说,《宇宙锋》是他功夫下得最深的一出戏。可见,他很喜欢那些有个性的角色的。

但假如《新龙门客栈》摆在他面前,他周边的“梅党”可能不会让他演金镶玉,梅兰芳怎么可以在台上叼烟袋?怎么能演这种亦正亦邪的女性?如果我的老师卢文勤还在,他可能也不会让我碰《新龙门客栈》。

解放周末:听说您曾经在表演时因为动作有一点夸张,就被卢老师批评背离了梅派的美?

史依弘:那是我二十多岁的时候,有一次演《贵妃醉酒》,我研究了许多老先生的表演,上台时借鉴了一点其他流派的动作,哭腔有一点夸张,结果被老师批评了。因为梅派的风格是浅尝即止,浅浅的,淡淡的,让你觉得一口茶香在嘴里,刚感觉到,清香就没了,但回味无穷。

解放周末:流派特色需要传承,但塑造角色也很重要。

史依弘:京剧并不是模仿秀。不是说我严格遵循梅派的路,一点都不破局,我就能成为梅兰芳。梅先生所达到的艺术高度不是每个京剧演员都能达到的。每个时代的观众,每个时代的文化土壤都不同,梅兰芳先生如果在今天表演,我大胆说一句,也不是所有人都能看懂他的美。

我认为学“梅”,除了学习他外在的表演特色,更需要学习梅先生独到的艺术眼光和不懈钻研的精神,学习他创新、求变的精神。当年京剧的四大名旦就是通过创新才创造了流派啊。只有把流派的特色不留痕迹地融入唱念做打中,让它自然地流淌出来,让那些程式好像都不存在一样,才是真正的艺术。

在京剧中,感受到东方人的哲学

解放周末:怎样才算看懂京剧的美?

史依弘:从表演者的角度来说,有一个从简到繁、从繁再到简的过程,欣赏京剧也会经历这样一个过程。小时候我什么都不懂,十八般武艺样样都学。学成之后,我可能会在一部戏里堆砌很多很“炫”的东西。比如在《火凤凰》里,我可以展

现很多高难度的踢枪动作,40岁以后,我再演这部戏,踢、翻的动作肯定会有一定的简化。技术虽然简化,但我的艺术却成长了,观众还是看得出好来。

堆砌技术并不难,由繁至简反而是一件很难的事。这次在翠盘上跳舞,我其实一点也不紧张,因为很热闹,热闹是最容易出彩的。但是当我安安静静地唱一大段慢板时,能不能吸引观众,每一句唱都让人陶醉其中,不让场子冷下来,这才是真正见功力的时候,也是最能体现演员的艺术造诣的时候。

解放周末:戏曲研究者陈超曾经说,京剧的终极目的不仅是塑造角色,在塑造角色之外还要阐释哲学思想。

史依弘:这确实是更深层次的思考。我们的传统艺术与传统文化,从京剧、昆曲到书画、诗歌,在哲学层面上都有相通之处,都注重人的内心世界的情感和意念的表现。

前一段时间我去日本演出,带去了昆曲《游园惊梦》《贞娥刺虎》与京剧《贵妃醉酒》《百花赠剑》。有日本观众看后,说他在中国的京剧中感受到了东方人的哲学。

解放周末:您这次去日本演出的剧目都是传统戏。这些年您一直保持新戏与传统戏“两条腿”走路,这两者是否会互相激发、互相促进?

史依弘:的确,我觉得必须得“两条腿”走路,才能有所提高。创排新戏是一个很难的过程,排《新龙门客栈》这大半年我特别累,但收获也很大。新戏最难的是塑造人物,必须得把情感全放进去。传统戏有一套程式化的东西作依托,在表演上会比较丰满,观众在哪个地方会叫好,是可以预期的。但是新戏不一样,观众并不知道该在哪里叫好,如果能真正被你吸引住,那说明你真的塑造了一个好角色。

几年前,我演了根据雨果名著改编的京剧《巴黎圣母院》,这是一出新编戏,要把握住全场的节奏很难。那天我清楚地感觉到自己在舞台上拿住了观众的“神”,当我把从心里涌动出来的东西体现在表演上时,也感受到了观众的呼应,这是一种非常美妙的感觉。

但是演新戏不能演着演着就找不着根了,还是要回望传统,在传统戏里回炉,汲取营养,等有了积累,再去创作新戏。我觉得,不管是演传统戏还是现代戏,有一点是不变的,那就是都要真诚与敬畏。

解放周末:对观众真诚,对艺术敬畏。

史依弘:对。在我心里,艺术就是我的宗教。我对这个舞台,对这门艺术始终抱着敬畏之心。《新龙门客栈》前后排练了5个多月,我没有一天不唱不念不跳。胡雪桦导演说,没见过你这样的演员,从头至尾没有请过一天假。我相信只有不停地唱,才能在和其他演员的配合中不断摸索,找到对的感觉。这个舞台就是看你私底下洒了多少汗水,是没有捷径可以走的,一上舞台,要小聪明是不管用的。

把自如展现给观众,把焦虑留给自己

解放周末:您接下来会有哪些新的计划,还会创作新剧目吗?

史依弘:其实我一直挺焦虑的。今年剩下的演出计划排得太满了,等演出结束后,我想找一些剧作家聊聊新剧本。

解放周末:看您的排练和演出,感觉您在舞台上的状态非常自如。

史依弘:我把自如展现给观众,但把焦虑留给自己。怎样才能不断地让观众奉献新的东西,是我一直在焦虑的问题。如果不焦虑,只满足于唱传统戏,完全可以今天唱《玉堂春》,明天唱《四郎探母》,但这样也就不会有“梅尚程荀”,不会有《新龙门客栈》。我很高兴的是,观众们的反馈让我觉得我的这些“折腾”是对的,他们喜爱这样的创造,我必须继续勇往直前。

其实,每一代京剧人都处在危机状态,没有一代人是不焦虑的。你去看看程砚秋先生的日记,焦虑得不行,他处在那么好的时代,每天的戏演都演不过来,为什么还焦虑?因为如果永远给观众这几出戏,观众就不会满足,必须要不断地出新作品,出好作品。梅兰芳先生也在不停地排新戏,他把旦角传统的大头改成古装头,设计那么多舞蹈,不停地琢磨,不停地创造。几百年来,京剧就是边焦虑边有未来。

除了焦虑前面有没有观众,还有后面有没有人传承的问题。到了我们的下一代,京剧会不会变?我担心可能会变得越来越不像京剧了。

解放周末:京剧的形式可以不断创新,但本质的东西如果丢掉的话,就不是京剧了。

史依弘:京剧的本质是用歌舞演故事,是西皮二黄、唱念做打、四功五法。形式可以变,故事也可以变,但作为剧种的本体,表演艺术是始终不能被替代的。《新龙门客栈》里用小提琴、小提琴伴奏,舞美和布景也都非常现代,但观众还是觉得这是一出京剧。

《大唐贵妃》是18年前由梅葆玖老师发起的,用交响乐团伴奏,还采用了歌剧的合唱队,体现了一种综合艺术的魅力,但是它的骨子里依旧是京剧。既把握住京剧的本质,不要丢掉千锤百炼后的程式,同时也要给观众以新的听觉与视觉冲击,这是很难的。

解放周末:过去,人们都觉得京剧是“角儿”的艺术,未来它是否会向综合艺术的趋势发展?

史依弘:我认为京剧的形式很有可能会向舞台剧甚至歌剧靠拢,除了角儿们的表演,舞台上的每一个元素:表演、音乐、舞美……共同营造一种氛围,把观众裹挟进来,激发他们的想象。但有一点很重要:西洋乐器也好,多媒体布景也好,都不能抢戏,不能互相争夺眼球,要与京剧的本体相得益彰。至于这是否会真正成为一种趋势,还需要艺术家们不停地探索,不停地尝试,而不是演几场这样的戏就结束了。而且,形成这种趋势的前提是必须要有很好的剧本作为依托。

这些年来,京剧舞台上出现过一些由非常好的剧本编成的新戏,但这些戏往往演了一轮就“刀枪入库”了,很可惜。要打造精品,还要把精品留下来,这是需要更多人思考的问题。