

第一章 陇剧音乐与道情说唱

宗教,是最早启开人类丰富想象的一把钥匙,也是最早培育人类智慧之果的彩色温床。各种绚丽瑰奇的神秘梦幻,首先从这里孕育出神奇的种籽,播撒在初民们虔诚的心灵里,也播撒在崇神仪式的土壤中。女娲、伏羲、黄帝、蚩尤等一代“开元之神”,既是原始宗教之大巫,又是巫风歌舞之权威。因此,巫风与歌舞,从开天初始,就被捏塑成一对无法割舍的“连体兄弟”,正如《尚书·伊训》所言:“恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。”

巫风与歌舞的这种共生性,一方面促使我们祖先虚幻中那扑朔迷离的魂灵与鬼神,变成清醒时体验中的感觉与感知,一方面又在崇神娱神的仪式歌舞中,将那体验中的虚幻感觉,通过形体给予再现和张扬。也正是在这心理行为的天赋外化中,无形潜入了前戏剧因素的萌芽,同时,又为这种前戏剧因素的升华与再造,赋予了一个良好的契机。再经过漫长时间的浸泡,原始巫风歌舞,又生出新的种籽来:驱傩、大雩、蜡祭、百戏……依托着《韶》、《九歌》、《大武》、《总会仙倡》、《东海黄公》等载体,并在诗、乐、舞结合中,使戏曲特质初绽端倪。

即至西汉,以巫觋为代表的原始宗教,在贤人政治世风吹拂下,逐渐向人为宗教开始转化,当时正在原始宗教母体中胚胎的戏

曲孕子,不久便得到了一个由儒、释、道三教与民间原始宗教共同编织的摇篮。庙会娱神活动及其隋唐寺院俗讲文艺的应运而生,无形中充当了促使中国戏曲尽快分娩问世的“催生剂”。当其进入商品经济长足发展、商业都市繁荣昌盛的北宋时期,以瓦舍为演艺中心的商业文化网络业已形成。乐舞、杂技、彩绘、小说、影戏、大曲、诸宫调等各种民间伎艺,又同以宗教传法为目的的俗讲、变文、贤孝、劝善、道情等宗教文化相平行而存在,相渗透而发展。宗教文化一旦与商业文化相结合,即刻便会迸发出耀眼的火花,这火花恰如萌芽吐蕊之春华,最终结出戏曲艺术之秋实。

需要特别一提的是,作为宗教范畴内的道情说唱艺术,也是步其戏曲萌芽之后尘,在宗教文化中胚胎,商业文化中启动而走向成型之路的。尽管二者各司不同文化职能,却又相互渗透、相互影响而绵延至今。因此,当其步入传统文化受到科技文化强烈冲击与裹挟的今天,各自再度面临超越传统,并极力探索能够与现代化视野接轨欲向未来继续延伸的时候,无形促使双方生命深层所潜藏的遗传基因,又发生新的契合,由此又为我国增加了一个道情类新兴戏曲艺术品种,甘肃的陇剧,正是这一新生剧种的典型代表。之所以这样讲,不只因为它在同类道情剧种中,已经显示出旺盛的生命力,还在于它在艺术上更能集中体现道情类剧种应有的审美意识和独特的戏剧化方式。尤其它的唱腔音乐,可谓是现代作曲技巧将其道情传统歌腔与戏曲表现法式交合创变而成的、新老相间的“混血儿”。因此,即令在发生质变的今天,它依然尚未脱净原有的道情说唱遗风和语言化咏诵迹象。这迹象不只在它的前身——陇东道情皮影小戏唱腔里早已固定成格,而且又被经过新音乐工作者创造发展而成的新兴陇剧音乐所选择沿用。

陇剧,虽谓“新生”,骨血依旧,尽管它刚刚涉足舞台戏曲行列,但就其唱腔音乐而论,却明显具有道情说唱和戏曲板腔的双重品格。这当然是它在此之前,同样经受过宗教文化和商业文化长期滋润的结果。就是说,它和传统戏曲艺术一样,其根系依然浸透在古老的华夏文化之中,五千年的中华文明史,无不为其打上深深的历史印记。正因此,若要真正了解陇剧的音乐,就必须返顾戏曲、道情的源头,并从宗教文化、商业文化乃至科技文化交汇合流的瀚海里,在现代文明的裹挟冲击中,方可真正寻觅到生发陇剧艺术的胚种,以及促成其唱腔音乐结构上、声腔体制上共性和个性并存的原因来,才可以真正看到陇剧的音乐,如何脱始于原型、升华为新型这一构成式运动的全过程。

这便是本书着笔于第一章的初衷!

第一节 戏曲概说

在纷繁缛节的民族艺术王国里,戏曲可谓是宗教文化和商业文化联姻交合的“产儿”。由于作为它母体的这两种不同文化形态面世时差旷久,以致使它经历了“孕育”时间最长而“分娩”时间最晚的一段漫漫艰难历程。也许正是受这一原因之所趋,恰恰为它骨血的凝炼和肌肤的丰腴,创造了一个广泛涉猎、多元吸收的极好机缘,结果反倒捏塑了它那唱、做、念、打集于一身、载歌载舞综合发展的独特文化品格与姿质个性。

一、中国戏曲与宗教文化的关系

谈到中国戏曲的载歌载舞之源,一个公认的事实便是与中国

远古宗教祭仪中的歌舞娱乐基因脱不了干系。崇拜天神、图腾、祖灵的中国先民们，早就懂得如何借助于巫风歌舞的魅力取悦于神灵，以保佑狩猎成果和作物能获得丰收。于是，便产生了“击石拊石，百兽率舞”（《尚书·舜典》语）的“拟兽舞”。这种以石击节伴奏、模拟野兽动作的祭祀舞蹈，恐怕是我国先民最早创造的歌舞艺术了。至先秦时代又出现的“雠”、“雠”、“蜡”等农事祭典活动中，也都带着“有号有舞”的载歌载舞性质。此外，我们还能从《吕氏春秋·艺乐篇》所载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌《八阙》”的字里行间，更为清楚地看到“舞人”们手执牛尾，踏着舞步，口唱八歌的诗、乐、舞结合共演的情景。这些原始歌舞，虽然皆以巫术祭祀为目的，却又多少呈露着一定的戏剧性情节因素，正因为如此，后人才便有了“雠近于戏”和“后世戏剧，当自巫、优二者出”（王国维《宋元戏曲考》语）等说词，自然，它们为后来的中国戏曲播下了最早胚种。

秦汉时期广为盛传的“百戏”，也对戏曲的形成，产生过重要而深远的影响。尽管它也属民间巫覡范畴，却在表现手法的戏剧化方面，又较原始祭祀歌舞向前迈进了一大步。《总会仙倡》、《曼延之战》、《东海黄公》等较为著名的百戏节目，堪称是中国戏剧文化的雏形。东汉张衡的《西京赋》，就对《东海黄公》角抵戏曾有过“东海黄公，持刀粤祝，冀灰白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售”的描述，说明它演述的是东海黄公方士，以捏诀念咒擅于降伏虎蛇，后因诀咒失灵，反被白虎所食的故事。这出角抵戏的深远意义还在于，由最初单纯的祭仪歌舞发展为有故事情节表演，其“人虎相斗”又规定了巫优装扮黄公“持刀粤祝”作场，同时必以真人拟作虎形，使之两两相争竞技角抵，并贯串着对巫术、迷信的批判思想，其所

富含的情节性、戏剧性、舞台性和思想性,对后来优戏、歌舞戏、参军戏的接踵问世均具一定启迪。

以祭祀、巫覡为内容的中国原始宗教文化,在西汉贤人政治世风吹拂下,开始向新的宗教文化形态转化,不久便产生了儒、释、道三大教派。从此,三教教义成为主宰社会世风和凝聚国人精神的一股强大文化力量。而原始宗教祭仪中的媚神歌舞,也被以传法为目的的宗教娱乐形式所取代,其中最能引动我们寻味的,就是庙会文化与俗讲文艺的应运而生。

庙会是以寺庙为中心,崇神为宗旨的大型群体性娱乐活动,《洛阳伽蓝记》载述4月8日佛之生日时,“召诸音乐,呈使寺内”,“梵乐法音,聒动天地。百戏腾骧,所在骈比”。足见当时庙会娱乐规模之恢宏。随着生产力的发展,庙会又逐渐演变为商贸、文化的交易之地,寺庙为增加经济收入,专辟“戏场”供各色艺人赶会作场,由此而又形成“神庙对戏场”的建筑格局。“长安戏场多集于慈恩,小者在青龙,其次在荐福、永寿”(宋人钱希白《南部新书》)等文字即可一证。

庙会所演节目除有各种民间伎艺之外,还有瓦肆文艺如舞蹈、跌扑、“吞刀火”之类,甚至连魔术杂耍也搬进了寺庙。当然,僧艺和优人也还共同编演一些与宗教有关的节目,唐五代的《弄假官》、《弄假妇人》、《弄婆罗门》、《旱魃》以及北宋兴起的道情说唱、贤孝、劝善调及“目连传”等,都是他们携手合作的结晶。正由于世俗性的和宗教性的各种伎艺能够在这里得到最大限度的交流融合,不仅使庙会演艺活动变成人神共娱的中国式戏剧节,也促使中国的戏剧文化从这里走向戏曲化的道路。

如果说庙会文化是宗教媚神的娱乐化,那么,唐代兴起的“俗

讲”艺术，则就是宗教传法的音乐化了。二者虽非一体，目的则同，前者旨在培养人们更深的宗教感情，后者则为更大张扬宗教教义。然而，它们却将长期以宗教为核心的中国传统文化，引向民俗化的广博天地，这一点，正是促使中国戏曲能够长期充当支撑中国平民精神力量的原因所在。

“俗讲”本是俗讲僧在经文字调基础上发展起来的一种咏诵歌调，其表现形式可夹叙夹议，可对话对唱，还可扮以角色代言唱事。这就要求俗讲僧首先须把经文改编成齐言对偶的唱词以付诸于歌唱，还须把宜于叙述的部分，加工成有一定情节趣尚的口语化文体付诸以吟诵，于是，便产生了俗讲底本——变文。变文本属通俗文学作品，无疑具有叙事文学和戏剧文学的双重品格。

继俗讲变文之后出现的道情、贤孝、劝善调等，同样是以“郑卫之音”为“场蜜”的宗教传法媒体。虽然皆由俗讲艺术孵化而生，却较俗讲更具歌唱性和可听性，自然也较俗讲更具广博的渗透性了。它不只在寺庙演唱成风，也随着卖唱艺人深入居家小院，由此成为唐宋以来流行最广、影响最大、传衍时间最长的宗教通俗歌曲。

以宣扬三教义理的贤孝、劝善调和道情，虽然也属于说说唱唱的范畴，却将说唱“括成曲调”、“律以声歌”，使之以“宫商其节而神赫之”（明人倪道贤《读郑山人目连劝善记》语），这便有了相对成格的唱腔。这些唱腔，不仅具有很强的歌唱性和旋律美，演唱起来还辅之以管弦、渔鼓、简板、木鱼、罄钟等文、武场乐器伴奏相和，自不待言，其所入曲的唱词，必然是对偶的七字句、十字句体的齐言句式了。尤其为了适应农民、小手工业者和城镇居民的欣赏习惯，除运用当地方言土语进行演唱外，还十分讲究吐字发音的“字正腔圆”。因此，它的唱本由经文衍为传说、由传说衍为说唱、由说唱衍

为戏文、由戏文衍为杂剧传奇者有之；它的唱调由说唱衍为声歌、由声歌衍为歌腔、由歌腔衍为戏曲剧种成套声腔体系者也更更有之。前者如上文所举《目连救母》劝善调，便是由佛经《佛说目连所问佛》等衍为民间传说故事《目连传》；民间传说故事《目连传》衍为俗讲变文《目连变》；俗讲变文《目连变》衍为劝善调《目连救母》；其后相继衍为《目连救母劝善戏文》、《目连救母杂剧》等形式的一个例证。即令今天的戏曲舞台上，各个剧种以目连为题材的剧目也不见少，难怪至今湖南、安徽、浙江、江西、福建以及四川等省民间戏曲老艺人，仍把目连戏称做“戏祖”或“戏母”了。

对于后者，其唱调衍为剧种成套唱腔体系者，更是不乏其例。如甘肃武威至今盛传的凉州贤孝，其唱腔不只有感情色彩上的花、伤音之分，还有节拍腔速上的快、慢板之别。如花音类慢唱者有〔月音〕，中板者有〔光调〕、〔花调〕，紧唱者有〔喉音〕等，伤音类慢唱者如二眼板〔悲音〕，散唱者如〔泪音〕等。其中慢唱长于抒情，中唱长于叙事，紧唱长于激情，散唱长于哭诉。此外还有演唱曲牌和过门曲牌多种，由此构成较为完整的唱腔家族，裕如地表现着各种复杂内容及其情绪；另外还有专家王依群考证，当今行空于西北诸省的秦腔剧种，其作为梆子腔声腔体系代表的唱腔音乐，可能是陕西关中久唱不衰的劝善调衍化而来的结果。

除秦腔之外，各省还有以目连救母故事劝人向善而成为独立剧种的，如安徽目连戏。明嘉靖前后，目连戏由浙、赣、皖、苏一带蔓延全国。而长江流域、东南沿海、西南诸省专用以演唱目连戏大都用高腔，这些剧种的唱腔音乐迄今依然还保留着“一唱众和”的弋腔遗风。即至清末，原系曲牌体的目连戏，又受到京剧、徽剧冲击，慢慢向板腔体靠拢。

至于由道情、渔鼓说唱中之“道歌”、“道曲”繁衍为剧种声腔者，同样不乏其例。如陕西道情戏、山西的晋北道情戏、永济道情戏、洪洞道情戏、临县道情戏、河南道情戏、甘肃省陇东道情戏，以及甘肃陇剧等等，均系此列。这些剧种，尽管在声腔体制上或板腔、或曲牌，或板腔曲牌混杂不等，但其基本的唱腔音乐，却与唐宋道情说唱歌腔有着或隐或显的血肉联系。当然，作为宗教文化的道情说唱，绝大多数都是首先阑入曲艺领域或民间皮影小戏之内，而后成为舞台戏曲剧种的。这方面的情形，下面将作专节详述。

宗教，作为华夏民族的一种独特文化现象，从开天初始，就无时无刻无不蕴藏着一股巨大而神秘的力量，它不仅诱发着人类智慧之果的成长壮大，同时成为民族文化精神的一个成分。神话与梦幻，幻想与实践，实践与真知，似乎都在半透明的冥冥杳杳之中，无形地促动着人类精神文明与物质文明的创造。今天，当我们返顾中国戏曲从无到有的滋生过程时，难道它不正是在中国远古歌舞祀神与巫文化中胚胎，又在后世儒、释、道三教共同编织的摇篮里逐渐成长并走向舞台的吗？这既是承先继后的过程，同时也是创造发展的过程。即所谓“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继”^①。因此，当我们今天用历史唯物主义的观点冷静地审视这种奇特的民族文化现象时，不能不承认，宗教文化的真正内涵，不仅应该包括先民的丰富想象力这种“十分强烈地促进人类发展的伟大天赋”^②，更应该包括古人在与自然和社会搏斗中积结起来的“德”与“力”的精神凝聚。正因为如此，我们才可以这样说：宗教文化，既孕育了人类

① 清·陶宗仪《南村辍耕录》。

② 《马克思恩格斯论艺术》第二册第5页，人民文学出版社1963年版。

的幻想，也孕育了人类的智慧，同时还孕育了中国的戏曲。

二、中国戏曲与商业文化的关系

典籍中虽曾有韩娥因演唱《雍门调》而得俚人“厚格发之”的传说，但隋唐以前我国艺人乐工所创演的各类伎艺节目，并不作为用来等价交换的艺术产品以谋取经济效益为目的。即至北宋，由于商品经济的长足发展，带动了以商贸为中心的商业都市。于是，集各种伎艺杂耍之大成的商业性演出场所——瓦舍便应运而生了。宋人吴自牧《梦粱录》十九云：“瓦舍者，谓其来时瓦合，出时瓦解之义，易聚易散也。……杭城、绍兴间驻跸于此，殿岩杨和王（沂中）因军士多西北人，是以城内外创立瓦舍，招集伎乐，以为军卒暇日嬉戏之地。”

瓦舍由大小不等的众多勾栏组成，勾栏颇类似于今日的剧场，内设戏台、腰棚（看台），并有板壁或席棚将其与外界隔开，还有顶棚遮荫避雨，观众三面环坐看戏，门口有“招子”，张榜标示每日演艺名目；有栅栏，作为验收钱票的出入通道，说明已是初具规模的营业性演出剧场。南宋孟元老《东京梦华录》在记述北宋汴梁的街南桑家瓦子、中瓦子、里瓦子等三个瓦子时写道：“其中大小勾栏五十余座，内设瓦子莲花棚，牡丹棚，里瓦子野叉棚，象棚最大，可容数千人。”这些大小不等的勾栏里，各演其不同的伎艺，诸如小说、讲史、小唱、诸宫调、合生、武艺、杂技、傀儡戏、影戏、说笑话、猜谜语、舞蹈、滑稽表演等等，观众只要掏钱买票，便可随意入场观赏。各种伎艺的重重叠叠，不同观众的审美趣尚，在这里交合、碰撞、沸腾、跃动，最终形成一股强大的内聚力，驱动着多层面的审美情趣，朝着包容面极广的新的艺术形体开始集结、泛化、凝聚，并与之发生

“最初的精神共振”。南戏与北杂剧的出现，便是从这场“精神共振”中闪烁出戏曲雏形的最早斑光，“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继”，终于使酝酿千年的中国戏曲艺术，以唱、念、做、打集于一身，载歌载舞综合并进的特有品格而顺利降临于人世，并独立于民族文化艺术之林。

中国的戏曲艺术，是宗教文化和商业文化相互撞击与融合作用下产生的。千年的宗教文化濡染，既捏塑了它那独特的文化品格，又造就它擅于表述封建内容的各种技能；而商业文化的勃兴，又赋予它以平民化和世俗化的倾向，从而又对它在宗教义理下浸泡出来的封建道德观，发生逆反运动。戏曲正是在这两种不同文化作用中，相吸相斥地得以完善、成熟和发展。但是，当它迈着蹒跚的步履，走进以科技文化为主潮的今天，无疑又陷入进退维谷的难堪僵局，新的生活、新的内容和新的审美心理，本来就是宗教文化和商业文化无从赐予它的东西，自然顿使它深感无所适从。因此，戏曲艺术不得不开始认真审视这两种不同文化形态所给予它的诸多弊端，同时，又极力寻找着与科技文化进行结合的切中点。事实上，科技文化既给戏曲艺术造成巨大的冲击，也给戏曲艺术带来更为广阔的发展前景。其中最明显不过的是在打乱它相沿百世的传统表现手法的同时，又大大激活了它的再生再造功能，这当然不单仅指近年来戏曲舞台上巧用高科技成果以表现内容的诸多手法，更重要的是还相继创造发展出一大批新生的地方戏曲剧种来。甘肃的陇剧、吉林的吉剧、安徽的黄梅戏等等，何尝不是在科技文化驱动下产生出来的“古所无而今所有”的新兴地方剧种呢？由此可知，戏曲艺术必在科技文化诱发下，通过对自身肌体的调适、嬗变、改革，才会继续向前延伸、发展、存在，并以崭新的文化品格与美学特

征,大踏步走向未来的世界。

三、中国戏曲与科技文化的关系

倘若把宗教文化比作孕育人类神话般幻想的一张温床,那么,科技文化则就是载着人类这种最初智慧的幻想,直接通向现实的一座桥梁了。科技文化是人类进化的必然产物,它不只启发人们去如何实现这种幻想,重要的还在于以更高的视野,让人们观察到未来必将取得的更高科技成果,以此对人们的生活、情操,乃至各种意识形态提出警示。因此,取用科技文化审视当前中国戏曲所面临的窘态,诱导它如何通过自身的调适,赶上人类文明进化的步伐,并展望其未来的品格与姿容,不能说没有一定的现实意义。

所谓人类的进化,归根结蒂就是文明的进化,而科技与艺术的发展,则是人类文明具体化的物质化和精神化。影视艺术一经出现之所以得人宠爱,原因就在于它传播工具的科技化和精神产品的现代化。因此,它既和时代同步,也和文明审美意识同步。而中国的戏曲艺术作为一种民族文化现象,尽管也是特定历史条件下中国本土人文进化的具体反映,却毕竟是在巫风中胚胎,封建土壤中萌芽的产物,凡此无不给它打上深深的印记。正是由于僧人、道士、巫师和艺人共同创造的实践,再加上历朝封建文人的鼓吹和引导,使得中国的戏曲艺术,以其独特而古老的舞台方式,独特而古老的理解途径,培养并适应着封建时代中国民众的独特欣赏趣味。这种舞台方式和理解途径,说到底就是沿袭千年、传承百代的中国小农经济意识的集中聚合与凝冻。因此,当它款款步入现代文明的今天时,势必颇感一切都无所适从了。既然戏曲艺术也欲探足于高度文明的科技时代,也就应该物择天竞,尽快完成自身从传统文明向现

代文明的过渡,这才是求生之道。

事实上,科技文明早在本世纪初始,就已驱动着戏曲艺术与之默化交媾。别的姑且不论,仅其灯光、服装、道具、效果等吸收运用科技成果方面的例证就举不胜举。20世纪初,当电灯还为一大罕事时,它就被利用于舞台,被当时的观众惊呼为“电打布景”。尽管在今天看来这的确算不上什么,但在“毛驴推磨,清油点灯”的那个时代,实属戏曲巧用科技文明的一大创举;30年前,陕西戏曲研究院演出秦腔现代戏《向阳川》,舞美家们仅用布料和光源制成一条滚动的河,横穿舞台咆哮而过,而为秦腔开创了以科技手段取代划槽摇桨的虚拟传统表演场景,既逼真感人,又现代气派,情与景、虚与实的结合又同传统成法之间非但没有丝毫的不谐,反倒更能激发演员和观众之间的心理亢奋;70年代以前,大凡演《游西湖》之慧娘鬼魂出场,具都乘“火彩”一把,然而仅仅相隔数年的80年代初,却是“烟雾器”取代了传统“火彩”,使在场观众从中充分感受到科技成果与戏曲艺术交媾的现代文明之美。戏曲的音乐何尝不是同样借助于现代科技文明来更新和包装自己的呢?再偏僻、再简陋的剧团演出,扩音设备总还是有的。尤其在不到半个世纪的时间里,各个剧种差不多都成功地引进了并容纳了诸如西洋话剧、歌剧等外来艺术中的领唱、合唱、序幕、尾声以及西洋乐器与表现手法,还常常以现代作曲技巧进行配器,以加强自己的表现力和感染力。近年来竟然连最时髦的电子琴、架子鼓等,也成了戏曲音乐家族中的当然成员。而那些问世不久的新生地方剧种,当其起步之初,就把科技文明作为自身建设的必不可缺因素给与统筹考虑。甘肃陇剧不仅在表导演方面涉猎借鉴如上诸多文明成分,唱腔上也专辟合唱、伴唱为其添姿增色,伴奏乐队也是每剧必然配器,中西混合

编制。即令那舞美、化妆乃至灯光、服装、道具、效果等等，更是以旧更新、新而奇新了。这些古所无而今所有的中西文明，不论是物质的还是精神的，都说明古老戏曲与现代文明的多维复合和相交相通，同时又让人觉得这十分正常而且应该。

当然，由于人文进化的历史进程，产生了具有高度智慧的人类。今天，人造卫星和光导纤维通讯，不仅把地球变得越来越小，同时人类高度智能反馈下的高科技这一利器，又在电子计算机的操作下，直接参与对人类生态环境的改造。中国戏曲艺术作为“人类文化”的一个侧面，必将成为高科技这一利器进行改造的对象之一。正是基于半个世纪以来戏曲不断科技化这一事实，以及人类未来生活中电、声、光等尖端科技成果将占主宰地位，下面不妨对未来的中国戏曲艺术的发展前景，作出六个方面的臆测：

1. 演出小型化。“小”有两层含义：一是演出规模小，二是内容容量小。这是未来社会人们快节奏生活方式促动下的必然发展趋势。千人以上的群体聚合必将渐渐淡化，三五成群甚至单人个体的松散型观赏必成主流，颇类似于过去的“堂会”或时下的“沙龙”文艺，唤之即来，呼之即去，快捷便当，极富弹性；同样，在剧本内容上也由整体性结构渐渐变之为局部性的典型或细节刻画。因为，未来时代的人们并不关注整个情节与过程的交代，而更偏执于情性与感情的流动。事实上，演出小型化目前已经开始显露端倪，过去那连演一两个月的连台本戏已成绝响，各地相继出现的“小剧场”、“小舞台”以及“小折戏”、“小唱段”又备受欢迎，即令是单本戏演出，也由原来的4小时浓缩为两小时左右，否则，确让时下的不少观众急不可耐而中场告退了。

2. 舞台全息化。目前镜框式舞台将被全息式舞台所取代。充

分利用光导尖端科技,随时随地皆可造出立体感很强,甚至在幻觉中逼真再现剧情所表现某一时代和时空的存在,如同时光倒流,岁月回转,演员和观众同置其境(景),缩小甚至打破双方之间的距离,恰似古希腊的神酒祭祀和中国远古的巫风歌舞,演员和观众都在强烈感情震撼下,还可共同参与艺术的创造和情感的宣泄。这当然不是原始戏剧的回归,而是未来人们感情世界、心理世界以及性格进化必然之大趋。

3. 舞美激光化。高科技成果必将取代目前笨拙凝固的物质道具和天幕物景,充分利用光学传导,随心所欲地临场设置出形象逼真,更具艺术美的激光物景,以虚代实,以光代景。

4. 表演舞蹈化。今天我们所言之戏曲表演程式,实际上就是特定意义上的规范化的舞蹈符号。而未来戏曲表演的歌舞化,伴随着它多元多极吸收与复合,在不失却自身基本风格的前提下,将有着更为宽博而深广的内涵。

5. 音乐电脑化。无须组建庞大的乐队,文武场伴奏(或者说旋律和纯节奏伴奏)乃至人声与乐声的平衡,全都由电脑操作调控,并在音乐风格化的前提下,按演员声噪、表演特点,灵活编配,自动调节,裕如应付。

6. 风格对应化。必须看到,未来的中国戏曲依然是以其自身特定风格为其生命内核的,非此则失去存在的意义。但这种风格一方面同其他艺术的风格相对应,一方面又同众多艺术品类相沟通。前者受制于观众的审美传承因素(即民族特征)和戏曲本体的自我个性(即地理格局),后者则生发于戏曲宽容量吸收(即多维复合)和人类高度文明的审美需求(即发展进化)。

读者也许会以为这是作者信口胡诌的不经之谈,但作者以为

说不定在不远的将来，一切都将可能成为现实。当宇宙探测器正向银河系边缘飞速驶去的时候，我们要相信天外有天，而不笃信玉皇大帝，否则才真是滑天下之大稽。高科技既然已经开始着手包装我们的生活，戏曲作为人类文明的一部分，当然自不例外地也要科技化和现代化，这是戏曲因时变事、求图生存的必然趋势。

当然，我们应该承认，任何一种民族的传统文化，不只有着历史的承续性，同时也还有着审美的变异性。这种承前启后、去旧更新的过程，便是它继承发展、推陈出新的过程。在这个过程中，有的会被时代淘汰，有的会随着时代发展。被淘汰的大都会被发展的艺术所吸收，被发展的则又会被时代所净化。从这个意义上讲，无论被淘汰的还是被发展的，都是向更高级的层次所进行的一种质的飞跃。因此，淘汰不等于彻底绝迹，吸收同样也不等于全盘接收。就目前的戏曲而言，既然它已经度过了口耳相传、人亡戏亡的那个时代，而且已经步入记录贮存科学极为发达的今天，尤其我们的民族对于它的审美偏爱非但没有中断而仍然还在向前伸延，甚至戏曲本身正在加紧谋求同时代脉搏保持同律跳动的重大变革举措，那么，它消亡的可能性也就微乎其微了。更何况中国人对各种绚烂且又混乱的艺术品类持有极为宽容的态度，时下的流行歌曲有些人爱得发狂，忘乎所以，有些人听了则掩耳挠腮，避之远舍，戏曲又何尝不是如此呢？但两者共存，各展其能。不过，可以肯定的一点是，科学技术越发达，人类文明的层次就越高，对艺术品味的要求就越苛刻、越宽泛、越现代。正是基于这种认识，作者才对中国戏曲的发展前景作出如上六点臆测。诚然，臆测只不过是未来戏曲的一种鸟瞰，旨在使戏曲家们在改革实践中能够站得更高看得更远。但目前还须清醒地认识到，中国虽有一些高科技，却远远还未达到“化”

的程度。所以说,在以高科技为标志的后工业时代还没有真正来到中国之前,我们依然处在贫穷与富裕、落后与文明、忧虑与企盼、困难与机遇、守旧与创新等多种因素与矛盾并存的时期。对于戏曲改革来说,无论是改造旧的剧种,还是发展新的剧种,如何处理好继承和发展的关系,也就成为首先必须考虑和解决的问题。我非常赞同友人所述以下观点:

要保持剧种本有的独特文化品格。当代中国作为一个改革开放的国度,虽然有着摆脱落后现状和渴望进入新的历史时期的责任感和紧迫感,但就民族文化审美心理而言,仍然属于以传统型为主的国度。其所进行的戏曲改革,也就必须考虑当代民族审美心理的承受能力。因此,无论是继承传统基础上的标新立异,还是突破传统程式基础上的革新发展,或多元多极基础上的借鉴吸收,都应以保持本剧种的独特文化品格为前提。因为,愈能保持其自身风格特点的东西,就愈有艺术生命力,否则,只能导致其历史承传的中断与潜能的进程而有害于自身。这个道理早已被其历史所证实。

要通过局部革新来带动整体的全面的发展。中国戏曲毕竟是在历史延续和铺垫基础上形成的一种艺术形式,各个地方剧种不只有着丰富而久远的历史性,也还有着广阔而博大的开拓性,这种开拓性且在历史运演中,始终从局部片断的修整与凝炼进而达到在再造中体现和发挥出来,并作为新陈代谢机制推动着自身的发展和进化。目前中国的戏曲改革同样处于以局部改革来带动整体跃动的过程之中。换句话说就是戏曲艺术通过局部改革方式试图探寻出与现代化接轨的大道,只有这样,才能谈得上超越传统而面向未来。

要认识到戏曲的现代化是一种长期无限的运动。从其历史发

展来讲,戏曲的现代化不是一个可以完成的事件,而是一种不断向未来无限延伸的运动。以改革促使戏曲现代化,也只能是对它长期存在的某些僵化、停滞的东西进行持续的改造而已。我们必须按照当代人们对其所持的批判心理与价值取向,有步骤有计划地随时作出劣汰更新,使它由表及里逐步超越传统而向未来持续延伸。

中国的戏曲艺术经历了漫长的艰辛而崎岖的发展之路,最终凝炼成为与国外其他戏剧体系截然迥异的品格、面貌与资质。戏曲的每一次变革,总是同当时的经济发展、政治状况,以及人们的精神生活、审美情趣所息息相关的。尽管它也属于封建时代所营造的传统文化,却从未有一天停止并放弃过对自己的调适、改造和发展。今天它又一方面充分调动自身的再造功能,一方面借助于自身以外的文化实力,因时变事地充实着自己,丰富着自己,接受着进步与文明的洗礼,提高着自身的现代化品格,企盼着观众的再度认同和失落的回归。因此,在我们着手探讨甘肃的新生地方剧种——陇剧音乐的基本规律之前,追索一下中国戏曲的产生背景与形成过程,回顾一下中国戏曲的改革与发展,展望一下中国戏曲将会以什么样的姿态走向未来世界,这对于如何理解陇剧音乐的生发程序以及何以能够很快脱颖而出等一系列问题,将具有一定的启迪意义。

第二节 道情溯源

道情者,“有道之情”也。南宋谢灵运《述祖德》有诗云:“拯溺由道情,龛暴资神理”,当知道情本系观、院道士们专以离情绝俗、拯溺救世等宗教内容唱经扬道的道教之曲。道情也称“道歌”、“道