

龙江剧方家论文精选

主编 白亚光



北方文艺出版社

目 录

1	论白淑贤和龙江剧	郭汉城
11	一个剧种和一个人	刘厚生
21	白淑贤与龙江剧	薛若琳
32	梅花香自苦寒来 ——话说白淑贤	赵寻 慧敏
49	黑土地上戏之灵 ——白淑贤与龙江剧艺术研究	廖奔
63	白淑贤与现代型戏曲	王蕴明
71	推远了看,站高了想 ——对白淑贤艺术特质的初识	黄维钧
82	“淑女儿番唱英雄” ——从白淑贤成功演出《双锁山》和《木兰传奇》 所想到的	何孝充
85	白淑贤与龙江剧建设	曲润海
98	略谈龙江剧的“白淑贤阶段”	龚和德
106	新剧种龙江剧的崛起及其面临的挑战	姚欣
119	龙江剧姓“龙” ——散说白淑贤与龙江剧剧种建设	康式昭

129	黑土地的一座新坐标 ——走近白淑贤和龙江剧	曲六乙
141	新剧种建设的关键 ——“龙江剧现象”剖析	李庆成
149	创新:白淑贤艺术生命的灵魂	王文章
156	白之歌 白之舞 白之技 ——龙江剧白派艺术赏析	林毓熙
168	从表演艺术家到戏曲事业家 ——白淑贤简论	安葵
175	白淑贤漫笔	霍大寿
181	黑土地百姓讲的故事 ——白淑贤对龙江剧的贡献	安志强
187	关于龙江剧建设与发展的理性思考	李明明 孙天彪
199	白淑贤——黑土地的骄傲 ——白淑贤的历史性贡献	朱雪艳
207	关于龙江剧文化形态的战略思考	孙静波
219	白淑贤的审美世界	经百君 孙亚强
231	论白淑贤表演艺术的基本特征	魏正元
245	春华秋实路 四十华诞篇 ——探讨龙江剧音乐发展的自身规律	王镇范
256	龙江剧的发展建设与经营	常晓华
269	龙江剧创作三论:人·情·美	薛成荣
282	本土化·喜剧化·现代化 ——论龙江剧的美学品格	陈鸿莉
297	龙江剧导演艺术论	傅彦滨

308	酣畅淋漓 韵味深醇 ——谈白淑贤唱腔艺术的个性化特征	陈恕
314	试论龙江剧音乐的“关东神韵” ——从《荒唐宝玉》音乐谈起	张继昂
321	打击乐在龙江剧音乐中的地位与特色	王晓明
330	来自双重文本的启示	陈力
338	东北民间舞在龙江剧中的运用及其审美定位	董俊平
345	白淑贤在龙江剧中塑造的人物形象	宋艳
350	走向龙江剧艺术的审美世界 ——论孙铁石、李方导演艺术风格与追求.....	辛源
362	走出国门的艺术使者 ——记对外文化交流中的龙江剧	苗笛
368	强化剧种意识 追求时代特色 ——谈龙江剧音乐	吴慧春
374	龙江剧艺术发展蓝图的设计师 ——兼谈白淑贤艺术思维的走向	刘邦厚
382	龙江剧的追求与白淑贤的创造	张觉

论白淑贤和龙江剧

郭汉城

“创造新剧种”滥觞于建国初期,到1958年范围扩大,在全国陆续产生了许多新剧种,形成了戏曲发展中的新现象。这种现象的出现看起来有些突兀,实际上有着深刻的时代原因。一方面它反映了当时我国人民的革命豪情,另一方面也由于广大人民对于文化的迫切需要,这一点可以从新剧种大多产生于边远地区、少数民族地区以及没有本地剧种地区的情况看出。但新剧种创建出来以后,在发展行程中命运如何却很不相同:有的昙花一现,转瞬即逝;有的短期存在,中途而夭;有的也如其他剧种一样,抵不住戏剧不景气的冲击而纷纷落马;但也有不少在群众中生根开花,日益完善,直到今天仍活跃在戏曲舞台上,龙江剧就是其中之一。这些新剧种的不同遭际,其经验很值得我们总结。我以为其中两条很重要:一条是要按照艺术发展的规律处理好继承与发展的关系,一条是要产生这一新剧种的代表性人物。当然,一个剧种的兴衰,原因是很复杂的,其中包括各种各样的外在因素,以上两条仅是就剧种本身而言的。

戏曲史上无数事实证明,一个剧种的产生必须要在某一传统的基础上,没有无源之水、无根之木。上述新剧种也是如此,如北京曲剧是在北京曲艺的基础上产生出的,黔剧是在贵州文琴的基础上产生的,唐剧是在唐山皮影的基础上产生的,黄龙戏是在东北皮影的基础上产生的,新城戏是在满族八角鼓的基础上产生的等

等。这一点十分重要,因为它是区别一个剧种是一种有规律的创造性活动还是主观任意性的主要标志,也是创建出来的新剧种具有自身特点和适应群众审美需求的基础。

龙江剧是在东北民间艺术二人转、拉场戏的基础上创建的。二人转是具有一定叙事性的歌舞表演,而拉场戏则是在二人转一旦一丑、载歌载舞的基础上,吸收、借鉴在当地流行的京、评、梆戏曲剧种及各种民间艺术而形成的一种民间小戏,已经有生、旦、净、丑的行当体制和唱、做、念、舞的一套表演程式。由于拉场戏是在二人转的基础上发展起来的,还有一套独特的身段动作,如台步(秧歌步)、腕子花(演员手腕舞动的各种姿态)、扇子花、手绢花、手绢出手等,这是一个最具特色、最丰富的部分,也是群众十分熟悉、十分喜爱的部分。龙江剧要在这个基础上发展成为一个大剧种,一种表现能力更强的大戏,不是一件容易的事,必然会遇到一连串的问题。比如说,在发展过程中,如何保持和发扬剧种的特色,如何形成一套更为完整的程式,如何吸收融合其他剧种、其他艺术以及现代科技,如何体现时代特点和适应当代观众的审美需要等等,总起来一句话,就是路应如何走的问题。其实,这些问题不仅存在于新剧种的创建中,即使正在寻求进一步发展道路的各类剧种也同样存在。记得1990年黑龙江省龙江剧院带着《双锁山》、《荒唐宝玉》两个实验剧目晋京演出,在首都戏剧界座谈白淑贤的表演艺术的座谈会上,我在发言中很欣赏白淑贤的创造,并说了这样的话:“解放以来许多地方都在创造新剧种。这里提一个问题,新剧种如何创造?任何剧种的发展都与它所处的时代有关。旧社会的剧种发展是自发的,如花鼓戏等,它们走的道路同新剧种走的道路是不一样的,因为我们今天有我们的时代特点。汉剧、徽剧已经发展成为京剧,今天的徽、汉是否仍向京剧发展?历史只有类似,没有重复,不能按照老路子走下去。不往大剧种发展,不等于不继承

大剧种的东西,不借鉴大剧种的经验。大剧种经验多,表演手段丰富,为什么不为我所用?只是不要简单重复大剧种所走过的路。白淑贤不抄近道不原封搬用,重在出新,她所创造的经验是值得我們称赞的。”今天回过头来重看这一段话,涉及继承发展的关系和继承发展关系中的时代性问题,还是有一定道理的。纵观戏曲改革从建国初期到现在,以下两种情况一直存在。一种是搬用其他剧种的东西而缺乏按照本剧种的特点和当代审美思想予以创造性的改造、发展,虽然从形式上看是有了变化,但总脱离不了旧模式、旧意味。我国戏曲从来是随着时代和审美的变化而变化,没有任何一个时代停滞过,而这种变化中总贯穿着一个新字。出新是一个剧种发展的动力,一部古代戏曲史是按照这个轨迹发展的,一部近现代戏曲史也同样沿着这个轨迹前进。某些小剧种为了丰富自己的表现能力,向其他剧种吸收借鉴是必须的、无可厚非的,甚至是不可缺少的,但目的仍是在创造,在出新,而不是旧路子的重复。半个世纪的戏曲改革发展还不够快,与创造力的不足是有关系的。另一种情况则与此相反,撇开原来的基础,不顾戏曲艺术的规律,不加融化地搬用各种不同风格、不同美学原则的剧种和艺术样式的東西,名曰出新,实为取代,台上越光怪陆离、炫新斗巧,脱离戏曲艺术的本体越远,这不是真正的出新。如上所说,中国戏曲从来是发展变化的,正因为它本质上是一种现实主义艺术,即是说,它是以巨大的现实主义精神(从艺术与生活的关系意义上)为基础广泛吸收、融合各种表演手段、表现方法的特殊的综合艺术,它的本性是变化的、发展的,为生活的变化发展所决定的。但这种变化不是直接的,而是要通过艺术规律来实现,就戏曲艺术来说,则要通过把包括时间、空间在内的各种运动形态、生活形态提炼为各种表演程式的特殊道路来实现。所以戏曲艺术在自身发展过程中,随着时代的发展,不断地发生新的变化,进行新的综合,而这种综合

在舞台上的艺术总是以演员的表演艺术为中心,各种表演手段都要与它相适应,都要以它为中心,以便在统一的、和谐的程式系统中运动。由此可知,戏曲艺术的发展、创新,是一种有规律的艺术活动,不遵循这种规律,任意废弃程式、行当,其结果是导致剧种特色的消减,戏曲美学基础破坏,甚至成为一种戏曲艺术的异化现象,这也不能不说是半个世纪以来戏曲艺术发展创新不快的原因之一。

在龙江剧的创建中,白淑贤和她的创作集体没有采用上面三种做法,而是走一条自己的道路。他们既十分尊重传统(拉场戏、二人转),又始终不忘出新,既不拒绝借鉴,又不简单拿来,在传统的基础上吸收、融化,成为自己的东西。在这种思想指导下,他们创作、上演了大量龙江剧剧目,包括历史题材剧目和现代题材剧目,不断地进行实验。在实验中作为主要演员的白淑贤必然要处于主要地位,因为实验是要由演员来体现在舞台上的。为此,她塑造了许多人物形象,如《双锁山》中的刘金定、《荒唐宝玉》中的贾宝玉、《木兰传奇》中的花木兰、《皇亲国戚》中的杏花、现代戏《登高望远》中的春花等,通过他们来实验新程式(龙江剧程式)、新行当(如龙江剧的刀马花旦等)的创造,取得了很多成果和经验。所以有人说“白淑贤的艺术成就奠定了龙江剧的坚实基础。白淑贤同志作为剧种的带头人与剧院的领导人,为龙江剧的创造、实验、发展、逐步走向成熟,起到无可替代的核心作用”^①是很中肯的。白淑贤作为一个演员,她对创造龙江剧中处理继承和发展的关系在思想上是很明确的。她说:“龙江剧是在东北二人转、拉场戏的基础上发展起来的地方戏曲新剧种。在它发展过程中,离开了基础,就缺少了剧种表演的风格特色,论二人转的表演,毕竟是属于东北民间

^① 引自白淑贤《艺术成就与艺德简介》。

说唱艺术,它有一旦一丑,靠演唱表演故事,化入化出。但是,二人转的做和舞都具有独特的功能,比如扭(扭大秧歌)、抖(抖肩,抖动两肩和两腕)等一系列表演手段,是可以作为龙江剧旦角人物表演程式的基础的。因此,我们采撷二人转的有特点部分,经过加工、提炼,使之戏曲化,我认为是行得通的……我演刘金定,首先应该注重程式,从基础出发,吸收、借鉴兄弟剧种的表演,重点突出自己剧种的风格、特色。”^① 她选举了一个例子加以说明:“刘金定和高君保对打这段做、舞里……二人刀枪相对,我把京剧开打的‘倒提柳’刀花和二人转‘腕花’、‘秧歌步’糅合在一起,在优美的东北秧歌调乐曲声中,边打边退。当刘金定唱到‘再往他的脸上看,凤仙花眼睛水灵灵’时,我用二人转的‘翻身’、丑角表演的‘赶步’,赶至高君保面前,搂下翎子在高君保脸上由缓到急地一划,一连串的动作,体现出山寨之女机智、泼辣的野性。”^② 十分清楚,刘金定和高君保这一段对打,用京剧程式来表演完全绰绰有余,但白淑贤并没有抄这个“近道”,拣这个“外快”。

又如“手绢”这个龙江剧花旦表演程式的创造,也有同样的情形。白淑贤说她在《皇亲国戚》里,饰演纯真、善良的小姑娘杏花,她对杏花的表演,也作了些新的尝试。比如说手绢,在京、评等剧种里,花旦的表演几乎都拿着条手绢……这方面,在龙江剧的表演上,可大有用武之地了,因为二人转旦角表演有一套手绢表演,比如,杏花一出场唱道“芳草青青晨风爽,杏花我洗衣到河边”时,唰地打出一个“回旋绢”,把杏花如同鸟儿出笼般的喜悦心情表达出来。“在杏花藏憨郎的表演中,导演启示我利用近三尺长的八角手绢,顺手打出个‘平甩绢’,憨郎托住变成‘指顶绢’,让绢子继续转

^① 引自白淑贤《趟出一条自己的路子》。

^② 引自白淑贤《趟出一条自己的路子》。

动,然后落下来罩住憨郎。”^①某个表演动作,结合各种人物、各种情况普遍地适用,这一动作就趋向于程式。我记得满剧《挂画》里,任跟心饰演耶律会嫣,她的红盖头从头上落下自然地用牙齿叼住,这是满剧的特色;在《皇亲国戚》里,则是从二人转吸收、运用的龙江剧的特色。

白淑贤不仅在历史题材剧目中进行在传统表演基础上创造新表演程式的尝试,也在现代题材剧目中在步法等方面作同样的探索。1964年排《登高望远》,“当春花抱着刚满月的孩子,听到外面社员们热火朝天的劳动歌声,急切地想把孩子哄睡,好去参加劳动时,一出场,我便运用了秧歌步里的‘三步半’,边拍孩子边扭出场,较准确地表现了春花此时此地的心情。当春花唱到‘奶奶一旁站,妈妈把扇扇。社员们早走远,把咱拉后边’时,我用了秧歌里的‘前踢步’和手绢‘腕花’及腰部的‘扭韵’等,表现春花的焦急不安。当奶奶同意她下地劳动时,春花高兴极了,便扛起锄头,接连‘翻身’、‘立绢’和‘小跳’下场。春花为奶奶扇扇子时用的是大蒲扇,我便用了……‘立翻扇’、‘外翻扇’和‘上盘扇’等扇子技巧。”^②

以上所引虽是龙江剧创建整体中的一些个例,却生动地说明了作为新剧种基础的新程式、新行当的创造是可能的,而且只要按艺术规律办事,创造的路子还是很宽的,既可以遵照戏曲美学原理直接从现实生活中选择各种生活形态加工、提炼;也可以吸收、融化其他剧种、其他艺术的东西进行创造。但不管走哪一条路,有一点却是共同的,即这种创造不是一个单纯的技术问题,而是要在当代新的审美意识主导下进行。关于这一点白淑贤在创造刘金定这个刀马旦人物时有一段很深刻的体会。她说:“我很喜欢舞蹈。舞蹈语汇比起老戏曲程式,则另有一番天地,表现力也有独到之处。

^① 引自白淑贤《趟出一条自己的路子》。

^② 引自白淑贤《龙江剧表演程式心得谈》。

我觉得舞蹈演员的舞姿是那么舒展、开放,充满激情,我既羡慕,又喜欢。相对来说,我觉得戏曲中的亮相和身段,总给人一种不够伸展、不够开放的感觉,在表达女性人物尤其是气质豪放的女性人物的激动性情时,更显得不够伸展、有力。我想这可能是由于戏曲程式是产生于封建时代,那时的女子是以笑不露齿、行不露足为美的,所以从生活中提炼出来的动作,势必是小幅度的,含蓄有余豪放不足,难免有小里小气的痕迹。”^① 这种认识十分重要,正由于演员把自己的审美理想溶入人物之中,所以其程式、行当就有时代的特点。我们看到,龙江剧刀马旦行当,与京、评、梆刀马旦行当是很不同的。《木兰传奇》花木兰的行当,融合娃娃生、短打武生、长靠武生,《荒唐宝玉》贾宝玉的行当,融合小生、武生、娃娃生、丑生,也与京、评、梆中花木兰、贾宝玉的行当不同,这与演员对人物的审美不同有关。

《木兰传奇》是根据古代长诗《木兰辞》改编的。但这种改编不是简单的情节复述,在一种形式到另一种形式的转换之间,主题、结构、人物、情节都发生了变化。《木兰辞》虽是叙事诗,但仍然是抒情成分很重的叙事诗,并不要求叙事的充分,所以木兰十二年的军旅生活,寥寥数语即一笔带过;而戏剧要表演一个完整的故事,行军、作战自不可缺。况这个题材的特殊性正在改妆从军、女扮男装,自有种种波折、种种情趣,是戏眼之所在。这不仅不可忽略,还须着意渲染,才能把它的内涵充分地揭示出来。《木兰传奇》写了一个女性在军营和作战生活中的艰难,写了她作为女性应有的对于爱情的渴求,写了她的个人幸福生活与战争之间的矛盾,通过这些描写,相应地在木兰心理上引起矛盾、冲突等等情感波澜。很显然,《木兰传奇》中的木兰形象,比原作《木兰辞》中的木兰形象,更

^① 引自白淑贤《龙江剧表演程式心得谈》。

为充实,更为有血有肉了(当然,在两种不同艺术形式里各有特色,所谓“寸有所长,尺有所短”,不必勉强轻重)。但在《木兰传奇》的创作过程中,正是在这个问题上引起了争议。有一种意见认为:写战争与人情、人性的相悖,把木兰在军中的爱情写成悲剧(木兰的恋人、一位杰出的将军,在作战中牺牲),等于是对战争的爱国主义的正义性的否定。这是一个严肃的理论问题,摆在创作者面前也是一个不可回避的实际问题。白淑贤在听了各种意见之后说:“花木兰个人爱情的悲剧性和民族战争的正义性之间的契合点,在于木兰主动参军平定边乱,心甘情愿地奉献出作为女人所应得到的一切。正是用一个人的牺牲和奉献,才得到了和平安定,成全了千千万万个家庭的幸福。那么她的个人悲剧,无疑更深化了爱国主义的主题,正像她在尾声挥笔草就的那样:荣辱得失身外事,兴国安邦赤子情。”^①这是一种当代美学思维对古代作品的审视,大大深化了原作的主题,扩展了花木兰这个人物的行为空间和心理空间,使各表演程式、行当因素的融会、综合成为可能。这一点,在“婚梦”一场中显示得尤为突出。它通过木兰出嫁的梦境,把人物长期压在心底的渴望和平、渴望爱情的愿望热烈地、无拘无束地表现出来:她梦见战斗结束了,回到了自幼生长的家乡,“开我东阁门,坐我西阁床。脱我战时袍,著我旧时裳。当窗理云鬓,对镜贴花黄。”她梦见自己上了花轿,做了新娘,可是对于她这样一个在军营里过了十多年的女孩,婆婆喜欢不喜欢?邻居的婶子大娘又会怎样说呢……对木兰形象这种人文精神的深层开掘,便是二人转化入化出、一人数角的表现方法的引入,成为融合花旦、老旦、彩旦各种表演程式的契机。

在《荒唐宝玉》中,白淑贤对于她自己饰演的贾宝玉这个艺术

^① 引自红云《谈白淑贤艺术的新成就》。

形象也有独特的理解,从悲剧、喜剧结合的民族美学原理上来理解。她说:“我曾反复读过文学巨著《红楼梦》。在导演的帮助下,我从《荒唐宝玉》剧本里找出宝玉所有的‘荒唐点’,再把‘荒唐点’连成一条‘荒唐线’,发现宝玉的荒唐,是对封建社会那种摧残人性的纲常道德的真正荒唐的悖逆”;“我在刻画宝玉的内心世界时,紧紧地把握他的荒唐的内涵,牢牢把握他的思想脉络,该荒唐的荒唐,不该荒唐的绝不荒唐,要做到恰到好处、适量适度,让观众笑得发苦,喜中见悲。”^① 正由于演员在人物性格中悲、喜二重因素的发现,才敢于大胆地在生的行当中融入丑生的因素。其他如在刘金定、樊梨花的刀马旦行当的创造中也有同样的情形,这里不再赘述了。

综上所述,龙江剧新剧种的创造,是从新程式、新行当创造入手的。但不论是从原有程式、行当的基础上发展或是直接从现实生活中有规律地提炼,都是与大量新剧目的创作密不可分的,这就决定新剧种的创建必须有一个过程,一个从简单到逐步完善的过程,不可能一蹴而就。龙江剧从 50 年代创建到现在,可以说成绩卓著,最重要的一点就是得到群众的认可和欢迎。尽管如此,它还处在进一步的发展过程中。白淑贤有一个清醒的估计:“我们龙江剧的表演程式,虽然已经初见眉目,却还远远不够完整,没有成套。不少行当还缺乏自己的基本程式,甚至基本台步还没有达到定型程度。比如手绢和扇子虽是我们剧种的特点……而有的戏特别是那些现代题材的戏,用不上手绢和扇子,那么在这种情况下能不能仍然保持手绢、扇子的特殊韵律呢?为使我们的新剧种最终定型成熟,必须建立起自己的表演程式系统。”^② 这说明一个新剧种的创建或一个老剧种的进一步发展,是要在新剧目的不断创作、不

^① 白淑贤:《我恋龙江剧,龙江剧炼我——艺海行舟小记》。

^② 白淑贤:《龙江剧表演程式心得谈》。

断探索的大量创造性劳动中完成的。

白淑贤和她的创作集体为创建龙江剧所付出的艰辛和克服困难的精神,十分值得钦佩!他们创造的经验,不仅对其他处在创建过程中的新剧种具有借鉴的价值,而且对于正在追求着自己的道路的剧种,也有一定的借鉴意义。在这里还有两个问题值得注意:一个问题是各类剧种由于历史发展的层次不同,程式化的程度有别,因此新剧种所走的道路和程式的要求,也不能强求一律,仍应百花齐放,推陈出新。如果创造出来的新剧种都像从一个模子里出来的,那就是处理传统与发展的关系偏颇的结果。另一个问题是新剧种的剧目创作,仍然应该是“三举”的方针,这样创造的路子宽,历史的连续性大,但我以为在新剧种的基础基本奠定以后,要特别重视现代题材剧目的创作,因为在表现现实生活中,更有利于新程式、新行当的产生,更好地体现新的美学思想,使新剧种具有时代的特点。

2001年4月25日

一个剧种和一个人

刘厚生

新中国建立后,戏曲艺术得到党和国家前所未有的重视。在百花齐放、推陈出新方针指引下,我们很快发现全国各地在戏曲剧种和剧团布局上的不平衡性。于是,对那些剧种剧团很多的地区,是不是应该疏散一些出去,对那些剧种剧团很少的地区,是不是应该引进或创造一些新的剧种剧团,这样的问题自然就被提上了戏曲工作的日程。50年代中期,如上海有十几个越剧团支援了西安、兰州、银川、福州等地,如黑龙江引进了豫剧、吕剧、赣剧,都是实例。可惜这种南橘北种的做法过于生硬主观,水土不服,大都夭折。剧种少而又有可能增加的地区吸取教训,便更多地注意于本地新剧种的创造了。龙江剧正是在这种态势下应运而生的。

龙江剧虽是应运而生,应该看到,她在诞生之时却又赶上20世纪50年代末“大跃进”时期。当时全国许多地区都以大跃进热情创造新剧种,有的甚至在一省之内就创造出一二十种新地方戏。这当然是头脑发热,都想去应这个“运”的结果。风起云涌而来,烟消云散而去。只有极少几个新剧种生根存活,留了下来。比如吉林的吉剧、黑龙江的龙江剧、甘肃的陇剧等。

为什么在黑龙江众多新创剧种中单单龙江剧能够经受考验,破土成活,而且又在后来戏曲不景气状态中茁壮成长至今?为了龙江剧今后的更好发展,应对这个问题有所探讨。黑龙江的同志们已经在这方面做了很好的工作。我作为远方友人,只能提出一

些旁观的不成熟看法。

历史证明,在当代,一个地区无论怎样缺少戏曲剧种,其是否需要创造,必须要经过长期酝酿、反复论证以至实验,决不能不问主客观条件,拍拍脑门就定下来,以长官意志代替群众需求。据我看到的材料,如《中国戏曲志黑龙江卷》等,龙江剧虽然算是在1959年大跃进之中诞生,但在黑龙江戏曲界实际上是从1956年开始,有了三四年的酝酿和实验,到了1960年才初步形成的。它同那些大跃进期间一哄而上的剧种大不一样。它只能说是在1959年定名,不能说是大跃进的产物。

但是,即便龙江剧的出生有其合理性,它能不能在它生长的土地上成活,依然是一个问题。因为一旦创造了一个新剧种,它是否能够存活成长,除了客观环境条件外,更重要的还在于能否在短时期内培育出自己的代表性艺术家,首先是代表性演员,还在于与此同时能否创作和演出多个精彩的剧目——因此剧作家也极为重要。出人出戏,缺一不可。尽管龙江剧的母体——二人转和拉场戏已经提供了相当丰厚的艺术因素,尽管可以从许多兄弟剧种学习艺术手段、方法,移植剧目,但如果没有自己的代表人物和剧目,以及由他们创造出的自己的艺术风格,艺术特点,那是决不能健康长寿的。这一点早已由大跃进时期被“创造”出来而又很快消失的剧种证实了。在这一方面,龙江剧是做得好的。在短短十几年的时间里,它发现了并且不遗余力地培育了以白淑贤为代表的一代演员和一些主创人员,又不遗余力地编演出《皇亲国戚》、《双锁山》、《荒唐宝玉》、《木兰传奇》等分量很重,具有特殊光彩的剧目,从而使使得龙江剧站定了脚跟。

龙江剧幸运,在需要一个有才能又有干劲的代表人物时出现了白淑贤;白淑贤也幸运,在恰当的时候、恰当的地方、恰当的领导

下得到这么恰当的机遇。幸运有偶然性,但这个偶然有其必然基础。那就是,群众的需要,正确的领导,艰苦的工作。因此,应当充分肯定 20 世纪 50 年代后期到 60 年代初龙江剧草创时期那些先行者们的贡献。他们打开了初步局面,为龙江剧塑造了一个毛坯,打了个初稿。更令人高兴的是,他们发现了一个名叫白淑贤的青年演员。他们懂得人才的重要,在她不到二十岁时就被派演主要角色。粉碎“四人帮”后很快就让她挑大梁,成为剧院的首席演员,不久便担负起全院的重任。白淑贤全部艺术创造的意义不仅是为了自己个人取得成就,而且同整个龙江剧的艺术形象、艺术风格的树立紧紧结合在一起。白淑贤肩上似乎过重的担子,成为她最好的锤炼。从 70 年代末到现在,这二十多年称为龙江剧的白淑贤时代,当不为过。

龙江剧创造的第一阶段,按说有两条路可走。一是走京剧、豫剧等剧种的“大戏”之路。实际上它已经从这些古老的大戏剧种借鉴吸收了不少东西,比如锣鼓经、多种程式等等。这条路并不难走,问题是十之八九会被传统大戏的凝固老套子套住。另一条路是走花鼓、采茶、花灯等“小戏”之路。这条路更容易走,然而黑龙江早已有了拉场戏,又何必再创?龙江剧的开拓者们自觉地走了第三条兼容并包之路。从《双锁山》到《木兰传奇》,以白淑贤为核心,他们大体上可说是在追求一种比大戏剧种更活泼多变,比小戏剧种更厚实稳重的艺术道路。实际上,现在其他地区许多大戏剧种或小戏剧种也都在努力突破自己的历史局限,力求全面发展。而龙江剧没有传统包袱,一开始就走上正路,轻装上阵,可说是做到了迎头赶上。

这样一个剧种,外在的是改革开放的大环境,内在的是初生牛犊不怕虎,眼观四面耳听八方,带有野气的素质,注定了必然要显