

戲曲研究

第七十六輯

- ◎ 道艺相随 形神兼俱
- ◎ 演绎莎剧的昆剧《血手记》
- ◎ 传统理念与人格范式的颠覆、消解与重构
- ◎ 传统的消费与创造
- ◎ 怀念阿甲老师

- ◎ 脆弱的张力
- ◎ 中国戏曲文学在祭祀仪式中产生的过程
- ◎ 《牡丹亭》中杜宝的角色分析



- ◎ 《琵琶记》情理论
- ◎ 《琵琶记》结构之美与高明传统文化情结
- ◎ 论元明以来曲谱的转型
- ◎ 于慎行的藏曲及其戏曲爱好

戏曲研究

第七十六辑

编辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部

协办

福建省艺术研究院
安徽省艺术研究院
山东省艺术研究所
中国戏曲学院戏文系

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

戏曲研究. 第76辑/《戏曲研究》编辑部编. —北京:
文化艺术出版社, 2008.9

ISBN 978-7-5039-3574-9

I. 戏… II. 戏… III. 戏剧—中国—现代—文集 IV.
I207.3-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 143565 号

戏曲研究(76)

编 者 中国艺术研究院戏曲研究所 《戏曲研究》编辑部

责任编辑 向 宏

封面设计 李 猛

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyschs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010)64813345 64813346(总编室)

(010)64813384 64813385(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京兵工印刷厂

版 次 2008 年 9 月第 1 版

2008 年 9 月第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 1/32

印 张 13.62

字 数 288 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-3574-9/J·964

定 价 38.00 元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。

目 录

当代戏曲

- 道艺相随 形神兼俱 王文章 (1)
——论白淑贤的表演艺术
- 演绎莎剧的昆剧《血手记》 (台湾) 陈 芳 (9)
- 传统理念与人格范式的颠覆、消解与重构 张大新 (38)
——新编豫剧《程婴救孤》享誉海内外的文化启示
- 传统的消费与创造 易红霞 (58)
——以粤剧《花月影》的创作与运作为例

理论争鸣

- 怀念阿甲老师 龚和德 (74)
——兼与邹元江先生商榷
- 脆弱的张力：体验与表现的统一 邹元江 (89)
——阿甲戏曲美学思想研究之一

戏曲文学

- 中国戏曲文学在祭祀仪式中产生的过程 【日本】田仲一成 (105)
- 《牡丹亭》中杜宝的角色分析 【美国】魏淑珠 (126)
- 《琵琶记》情理论 吕文丽 (149)
- 《琵琶记》结构之美与高明传统文化情结 裘新江 (159)

历史研究

- 论元明以来曲谱的转型 许莉莉 (172)
- 于慎行的藏曲及其戏曲爱好 范知欧 (185)
- 李渔的现实矛盾与人格突围 叶志良 (203)
- 《鼎峙春秋》演出研究 李小红 (211)
- 档子演艺初探 王汉民 (231)

戏曲文献

- 论傅惜华戏曲目录著作的史学价值 郭英德 (240)
- 论蒋星煜的《西厢记》版本研究 陆丽娟 (250)
- 冯梦龙曲论佚文及其意义 李志远 (261)

剧种研究

- “昆曲”抑或“昆剧” 宋 波 (268)
- 一个戏曲基本概念的商榷
- 黄梅戏历史与现状之思考 王长安 (277)
- 与时俱进：黄梅戏发展的启迪意义 李春荣 (291)
- 正字戏、潮剧《仙姬送子》的关系和来源 郑守治 (298)
- 二人台审美风格之探究 李红梅 (315)

当代剧作家

戏曲复兴 文学归位 谢柏梁 (339)

——20 世纪中国戏曲文学之崛起

戏如人, 人如戏 杨 菁 栾 波 崔大磊 (343)

——魏明伦研究

今日陈亚先 郝萌柏 王晓雯 (355)

当代学人

锲而不舍 金石可镂 王志峰 (364)

——冯俊杰先生戏曲研究述评

融会贯通, 追求原创 赵山林 (378)

——戏曲研究的点滴体会

序跋书评

学如海深 心似酒醇 刘 祯 (389)

——《曾永义学术论文自选集·甲编》序

究戏曲之理, 通古今之变 徐燕琳 (395)

——安葵《赏今鉴古集》读后

比较视野与文本细读：戏曲研究的两个有效路径 陈建华 (402)

——以郑传寅教授新著《古代戏曲与东方文化》为例

拓展戏曲研究的新空间

——读李舜华《礼乐与明前中期演剧》 淮 茗 (409)

学术动态

三百年天上人间重相见 李 玲 整理 (414)

——上海昆剧团全本《长生殿》学术研讨会纪要

道艺相随 形神兼俱

——论白淑贤的表演艺术

◎王文章

今年5月,龙江剧再登首都民族宫大舞台,折子戏、小戏、戏歌、表演唱编排为一台晚会,演出令人眼前一亮,气势磅礴的《鼓舞中国》高扬了黑土文化粗犷豪放的风格与沉雄博大的精神内蕴;婉约缠绵的《昭君出塞》与一咏三叹的《十八相送》呈现的传统美与现代美交相辉映;《武林风》、《哪吒除害》、《岳云借马》则把戏曲武打与武术舞蹈完美结合,是力与美的融汇,技与艺的交融;《龙江姑娘火辣辣》、《雪姑娘》几分狂野,几分豪情,凸现龙江人泼辣质朴的黑土地文化特质;白淑贤表演的《神龙腾飞》,则以形神兼备的表演把时代的情怀和精神表现得淋漓尽致。更青春、更时尚、更鲜活、更有神韵的龙江剧,新的阵容、新的综合舞台艺术元素,不由人不赞赏龙江剧锐意创新与不断超越自我达到的艺术新境界。

社会生活的多元化带来文化生活的多元化。当前戏曲艺术市场在一定程度上显现萎缩与艰窘,龙江剧却蓬蓬勃勃。作为一

一个新剧种,其生命力如此旺盛,确是一个引人注目的现象。对龙江剧的艺术发展历程,尤其是它最具代表性的表演艺术家白淑贤的艺术创造经验,应该加以深入总结、研究。

比起中国许多历史久远的戏曲剧种,萌生在黑龙江的只有42年历史的地方戏龙江剧,只能算戏曲园林中的一棵小树。然而,某一种艺术的生长和成熟进程的长短,并非以时间的累积来达到,主要还在于它集合众多艺术元素,融炼、变异从而形成自己赖以独立存在的特质的速度。对一个剧种来说,近五十年的时间很短,但龙江剧却以超常的发展而成为枝叶茂盛、繁花似锦的大树。它从大东北几次进京演出,并于1991年和2000年南下巡演,天津、北京、南京、上海……所到之处无不引起轰动。龙江剧——白淑贤——《双锁山》、《荒唐宝玉》、《木兰传奇》……龙江剧和它的演员、剧目都在全国甚至海外产生了广泛影响。

剧种形成人们承认的特色,主要靠演员的表演,而演员的表演又体现在他(她)在其代表性剧目中的艺术创造。龙江剧特色的形成,主要体现在近二十多年来它演出的一系列剧目上。其中重要的代表性剧目,主要是由白淑贤表演和参与创作的。白淑贤在这些剧目中进行的丰富而又全面的艺术创新,对于龙江剧艺术的生长和成熟,对于龙江剧剧种特色的奠定,起到了不可替代的作用。可以说,正是从白淑贤表演的发展中,融汇形成了龙江剧的剧种特色。尽管龙江剧剧种的生长和发展,离不开众多文艺工作者,包括编、导、音、美和广大演员以及艺术管理者共同的艺术创造,但是,白淑贤的舞台表演却集中地、充分地体现了龙江剧的剧种艺术特色。

白淑贤作为龙江剧的代表性的表演艺术家,她的舞台创造呈现的活泼的生命力,以及她的表演所赋予的龙江剧的蓬勃和鲜活,都离不开她二十多年来毫不间断的艺术创新。从剧种特色的

基本形成、剧目的不断丰富,到行当的不断发展,都是在她的不断创新中完成的。创新,是白淑贤艺术生命的灵魂。白淑贤说:“有人看见峡谷就想到深渊,而我看到峡谷就想架设一座桥梁渡过去。”这是大东北黑土地人性格的写照,白淑贤正是以这种锲而不舍的创新精神,接通了龙江剧艺术信息链上的一个个环节,使龙江剧在“以歌舞演故事”的规范中,以个性鲜明的特色进行着生气勃勃的艺术创造。

在我国丰富多彩的戏曲剧种园地中,有许多是从只有旦和丑或旦和生两种脚色,以及旦、丑、生三种角色的“两小戏”或“三小戏”这种戏曲形成的初级阶段发展起来,进而形成戏曲地方大戏。戏曲剧种的形成,不是空中盖楼阁,都有它艺术积淀的深厚土壤。龙江剧也是从“二人转”和拉场戏等说唱和歌舞艺术的基础上借鉴吸收其他剧种之优势而发展起来的。但由初级阶段的“灌木丛”成长为一片挺拔的茂林,在这艰难蜕变进程中的丰富的艺术创新达到的成就,对一个剧种的形成是决定性的。白淑贤正是在龙江剧的蜕变进程中融入龙江剧,以自己的多方面的艺术创造丰富和推动了龙江剧从戏曲形成的初级阶段,跃入剧种成熟的发生质的蜕变的进程。

白淑贤 1964 年在黑龙江省艺术学校学了 5 年评剧青衣后,进入“黑龙江省龙江剧实验剧院”。这正是龙江剧处于继承传统与探索实验的一个阶段,龙江剧确定了“以二人转、拉场戏为基础进行发展创造”的方针,当时的实验剧目如《五姑娘》、《寒江关》、《春灵庵》等都是从二人转、拉场戏的传统剧目中移植而来的。这些剧目风格特色不同,演唱也引入了现代的科学发声方法,但基本上都继承了原有的唱腔曲调。龙江剧在继承、探索实验阶段初步形成了有鲜明特点的成套唱腔:“咳腔”、“柳腔”、“帽腔”,奠定了龙江剧音乐唱腔表现不同题材、不同人物情感的基础。白淑

贤在这一时期排演了第一个龙江剧剧目《登高望远》。这出现代戏的排演过程,是她学习、积累二人转、拉场戏表演特点和规律的开始,为她以后的艺术创造打下了基础。

不同戏曲剧种的差别,首先是音乐唱腔,但文学形式及独特的表演程式和艺术风格,也是它赖以成为独立剧种的重要表现特征。龙江剧从民间艺术发展起来,以其载歌载舞的民间艺术特色,表现民间生活和传说故事很有优势,但要表现行当众多的历史题材剧目,表现当代现实生活中具有鲜明个性的独立的人物形象,就缺乏程式性的符合本剧种特点的表现手段了。而程式性所具有的艺术的形式美,及其蕴含的特定戏剧情境的意味,是人们欣赏戏曲的基本要求,也是戏曲剧种应有的艺术特征。白淑贤的认识是清醒的,她说,如果把京、评剧的程式照搬过来,那么龙江剧的特色就只剩下音乐和唱腔了,这不会是一个成熟的剧种。

如何积累并形成龙江剧的表演规范?白淑贤认为,要创建并形成龙江剧自己的表演程式的特点,不应是从其他剧种原有的历史起点起步,而应该是立足于它自身特色的优势来融汇创新。龙江剧应该是具有强烈的创新意识,应该兼收并蓄众家之长为我所用。^{〔1〕}正是基于这样的认识,白淑贤在其主演的一系列剧目中,都自觉地进行建立剧种表演规范、创造积累表演程式的努力。1979年她在《双锁山》中的表演创造,就是例证。《双锁山》由同名二人转剧目改编而来。剧中主要人物刘金定是刀马花旦。为了表现这一人物,白淑贤采用二人转表演特点作为创造龙江剧刀马花旦人物表演程式的基础,并从这一基础出发,吸收、借鉴其他剧种表演程式特点,很好地表现出了具有鲜明龙江剧风格的刘金

〔1〕 白淑贤《我恋龙江剧,龙江剧炼我——艺海行舟小记》,《中国戏剧》1990年第12期。

定这一人物形象。比如第三场刘金定点兵的表演,一出场,先吸收武术表演的“小弹腿”,再则吸收京剧表演的“打地双搂翎”,一个英武利落、豪气逼人的刘金定呈现在观众面前,接着二人转表演“抖肩”的化用,把她对小将军高君保爱慕、追求的内心情感表现得淋漓尽致。难能可贵的是,“抖肩”的运用,白淑贤不是照搬二人转的表演,而是从特定人物身份和规定情境出发,抖得大气,以独特的舞蹈韵律给人以美感,以具有美感形式的情感表达给人以感染。再如白淑贤在《皇亲国戚》里饰演的小花旦角色杏花,对“回旋绢”、“平甩绢”、“指顶绢”、“立绢”等手绢活儿的表演人物特定情感的运用,以及从二人转改造、化用的“跟步”、“脚尖错步”等表演形式,都为不断丰富和形成龙江剧的表演规范作出了可喜的探索。白淑贤认为,《双锁山》是奠定龙江剧基本风格的“看家戏”,这个戏表演程式的创造,有“拿来”而不失“自我”,有规范而不陷僵滞。它既化用了二人转母体表演形式又张扬了鲜明的剧种个性,在表演中将充沛的激情灌注于程式之中,使人物形象灵动而鲜活。难能可贵的是,这种为丰富剧种表现力而创造和积累表现形式的探索,贯穿在白淑贤以后演出的所有剧目中。

白淑贤的艺术创新精神,也鲜明地表现在她的演出剧目上。《荒唐宝玉》和《木兰传奇》,题材家喻户晓,同类题材的越剧《红楼梦》和豫剧《花木兰》,都是当代戏剧名家表演的经典之作。选择这样的题材如何翻出新意,如何体现出龙江剧的浓郁地域特色和鲜明剧种个性,特别是在舞台表演的艺术魅力方面如何争取并打动观众,这对于白淑贤来说确实是一种考验。白淑贤以“人无我有,人有我新,人新我深”的精神来处理这样的题材,具有一种独特的艺术气魄和眼光。

剧作家杨宝林、徐明望,对文学巨著《红楼梦》改编的处理是独具匠心的。撷取贾宝玉的几桩“荒唐事”,以散点结构,从不同

侧面立体地表现了宝玉轻蔑礼法、痛快洒脱的人生态度和狂放不羁的叛逆性格。白淑贤通过舞台表演把剧作对人物的深刻思考、独特追求鲜明地表达出来,就需要有富于表现力的高超的舞台表演技巧。宋代文学家苏轼在题画时说过:“有道而无艺,则物虽形于心,不形于手。”〔1〕他认为,即使有了一种思想、一种感情,有情思、意境、胸中丘壑,有了心中的“形”,但如果技巧不够,却仍然不能把它转化为可见的艺术形象。这便是有道而无艺。白淑贤的“艺”,很好地表现了《荒唐宝玉》的“道”。戏中,白淑贤以旦角反串小生,在不同规定情境中,又分别运用了娃生、武生、武旦、闺门旦、花旦、刀马旦的表演,运用了耍手绢、耍扇子、耍水袖等二人转和戏曲的传统技巧以及歌舞表演的手段,特别是她的旋转、大跳、托举、“搅柱”、“僵尸”、剑术、左右手同笔书法的运用,把不同情境中人物的思想、情感表现得鲜明生动。

据《文化导报》报道,1991年7月,白淑贤率剧院南下巡演至上海,演出《荒唐宝玉》后,上海越剧界人士说,我们很早就构想编一出不以宝黛爱情为主线的“红楼戏”,可这种想法很难实现。而《荒唐宝玉》却如此大胆,把宝、黛的爱情一笔带过。我们看了宝玉学戏一场,连猪八戒背媳妇也作为戏中戏,却也顺理成章。著名越剧表演艺术家、越剧《红楼梦》宝玉扮演者徐玉兰说,我爱上了白淑贤的贾宝玉,戏大喜大悲、起伏跌宕,宝玉的叛逆性格表现得很充分。著名越剧表演艺术家袁雪芬也说,真是“天外有天,人外有人”,这出《荒唐宝玉》也只有白淑贤这样的演员来演,换另一个演员演不了,换另一个剧种也演不了。这些反映都说明白淑贤具有黑土地文化特色的艺术创造的成功。

〔1〕苏轼《书李伯时山庄图后》,载《苏轼文集》卷七十,第2211页,中华书局1986年版。

每演一出新戏,都是一次新的探索,都走上一个更高的艺术层级。被誉为“龙江剧精品三部曲”的《双锁山》、《荒唐宝玉》之外的另一部大戏《木兰传奇》的上演,仍然是白淑贤艺术创新攀登的成功尝试。同《红楼梦》题材一样,常香玉的“河南花木兰”早已享誉天下,龙江剧演来会有什么新意?《木兰传奇》的编导者锐意开掘新意,以花木兰与副帅金勇之间人物关系的发展变化和感情纠葛为主线,以作为女人的花木兰女扮男装,十年军旅生涯的独特经历,不仅写了她的艰苦征战,更写了她的内心困惑和爱情追求。与“河南花木兰”揭示的“谁说女子不如男”的社会性主题不同,“关东花木兰”则以关照人、人性、人生的主题揭示,令当代观众耳目一新。同《荒唐宝玉》的题材处理一样,《木兰传奇》也同样给我们戏剧题材处理以启示,那就是老题材、旧故事,也可以以现代审美意识,从新角度去开掘它的现代意蕴,同样可以给人以审美感动。在《木兰传奇》中,白淑贤饰演花木兰,行当兼及娃娃生、短打武生、长靠武生。在《婚梦》一场,还穿插了老旦、彩旦的表演。该剧场面恢宏,亦悲亦喜,白淑贤饰的木兰将军有行当,但不见行当,演得情感真挚,脱俗大气。

在这出戏中,表现花木兰秉笔“书怀”,表达英雄女杰报国之情时,白淑贤双手写反字:“得失荣辱身外事,卫国兴邦赤子情”。以及第七场祭奠亡灵时,她情真意切唱出“老天若有怜人意,把我的金勇送回来。我们从头活,从头爱,生生死死不分开。倘若再有战争起,我们催马扬鞭重登烽火台”时,观众不仅为白淑贤的精湛演技叫好,更被她那感人肺腑的唱段所震撼。

白淑贤的艺术创新,是建立在有明确艺术理想,有整体艺术追求基础上的自觉行为,出于对龙江剧发展追求的激情。几十年中她一直坚持刻苦练功,从不懈怠。这是只有抱着执著理想追求的演员才能做到的事情。正是坚持练功,才使作为艺术创造基础

的形体保持最佳状态,才能有道又有艺,物形于心又形于手,以精湛的演技把充满艺术魅力的形象创造出来。白淑贤在几个戏中以书法表现人物,从《双锁山》到《木兰传奇》,我们可以看到她的书法表演技巧不断提高,其中艰辛可想而知。

萌生于黑土地的龙江剧,在黑土地上繁茂成林。黑土地上人们粗犷豪放的性格和沉雄博大的精神气质,积淀了“黑土文化”的风貌。“黑土文化”浸润着龙江剧,龙江剧的一系列优秀剧目和其中鲜明的人物形象,表现了黑土地上人们的精神世界,也体现了当今的时代精神。只有近五十年的历史却发展得如此辉煌,龙江剧和它的优秀剧目,都将成为伟大时代文化创新的记录。为之作出贡献的白淑贤和为龙江剧发展尽力的所有的人,都应当感到自豪和骄傲。

我相信在戏曲艺术传承面临新的时代课题的大背景下,龙江剧在坚守传统特色基础上,又着意融汇创新,一定会在适应当代观众审美趋向中不断展现活力。

王文章:中国艺术研究院院长 研究员

演绎莎剧的昆剧《血手记》^{〔1〕}

◎(台湾)陈 芳

前言

据文献记载,最早以中国戏曲形式演出莎士比亚剧本,可以上溯至20世纪初期——川剧演出的《哈姆雷》(*Hamlet*)。但相关演出资料,今已不可得。40年代以后,陆续有越剧、京剧、粤剧等改编演出莎剧^{〔2〕}。而真正引人瞩目的,则是1986年4月在北京、上海两地同步举行的第一届“中国莎士比亚戏剧节”^{〔3〕}。在

〔1〕 本文初稿曾宣读于2007年11月3-4日台湾嘉义大学“第三届中国小说与戏曲国际学术研讨会”。

〔2〕 参见马克林著、宋维科译《中国地方戏曲改编莎士比亚》,《中外文学》第28卷第1期,第24~25页,1999年6月。

〔3〕 参与演出的戏曲剧种不只昆剧,还有京剧(《奥塞罗》[*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*])、越剧(《第十二夜》[*Twelfth Night, or What You Will*]、《冬天的故事》[*The Winter's Tale*])和黄梅戏(《无事生非》[*Much Ado about Nothing*])。详情参见孟宪强《中国莎学简史》,第210~223页,东北师范大学出版社1994年版。

这次的活动中,素有中国“百戏之母”雅誉的昆剧,推出了由上昆名家计镇华、张静娴等主演的《麦克白》(Macbeth)改编本《血手记》。这是昆剧首次改编莎剧的演出,意义非凡。后来,这个剧目应邀参加1987年英国第42届爱丁堡国际艺术节、贝尔法斯特戏剧节。约有三个月之久,巡演于英国、瑞典、丹麦等地,轰动一时。1993年,并赴新加坡参加第一届亚洲表演艺术节。其中的《问巫》、《闺疯》两折,还曾巡演于美西和纽约。所到之处,无不佳评如涌。探本溯源,这究竟是缘自莎剧文本原有的经典魅力呢?还是展示跨文化改编的成功?抑或由于昆剧丰富精致的表演艺术?《血手记》之于《麦克白》,其间的距离到底有多远?《血手记》的“跨界”行动,不仅跨文化,也跨剧类,同时还跨体制、跨行当。层层“越界”之后的《血手记》,还能保留多少莎剧原味?如果这样的演出能够博得掌声,又是哪里精采动人?

从莎剧改编为中国戏曲,不啻是一项高难度的挑战,比改编为中国话剧或实验剧更加困难。笔者以为,其成败关键至少取决于以下三点:

1. 改编能否掌握原典的题旨要义,并融入本国的文化背景去表述?
2. 演员能否掌握人物的心理性格,并以既有的表演技艺去诠释?
3. 导演、编腔作曲与舞美等设计,能否贴近剧种本有的艺术特质?

此三问的答案若是否定,则改编只是“套用”、“挪用”故事框架,实质内涵却大相径庭,“跨文化”就会流于浅层的形式游戏,既无法彰显莎剧的经典意义,也不能发扬戏曲剧种的艺术价值。反之,答案若是肯定,“跨文化”改编才能发挥正面的功能,拓展文化格局与表演艺术领域。本文即试图以此标准来评量《血手