

聚焦小剧场戏曲探索前沿④

# 吸入传统精髓与当代理念 呼出小剧场戏曲新鲜气韵

## ——第三届上海小剧场戏曲节专家研讨会侧记

■本报记者 黄启哲

为期半个月的第三届上海小剧场戏曲节近日落下帷幕。来自五个地区的九部作品参与今年展演，涉及京剧、昆曲、越剧、淮剧、豫剧、彩调、梨园戏七个剧种。

舞台上不仅有京昆大剧种探索古老程式与西方文本、先锋戏剧的碰撞；还有湖北楚剧、广西彩调等扎根农村基层的地方小剧种亮相，与都市观众见面。

集中演出过后，有关小剧场戏曲的创作与发展也引发业界的广泛讨论。日前，本报与上海戏曲艺术中心联合主办“小中有戏，东方有韵”第三届上海小剧场戏曲节专家研讨会，围绕小剧场戏曲创作意义、现状与未来探索方向展开讨论。

### 为传统戏曲的创造性转化、创新性发展提供实践交流平台

传统戏曲迎来大好时光的今天，传统的镜框式舞台已不能满足创作与欣赏的需要。一些青年主创把西方戏剧中“小剧场”的观演空间对接传统戏曲，由此碰撞出一系列艺术观念与舞台呈现上的火花。

如今，越来越多的地方戏曲剧种及其从业者参与到这一探索中来。在与专家看来，小剧场戏曲通过注入当代思想内涵、借用最新技术手段与舞台样式，实现了传统戏曲的创造性转化与创新性发展。而小剧场戏曲节，成为创造与创新的孵化器，为这些摸着石头过河的主创提供了良好的实践和交流平台。

据悉，本届上海小剧场戏曲节在前期共收到来自全国各地的39个申报剧目，涉及15个剧种。

而最终遴选出的作品涵盖神话、现实题材、中外经典改编等多种题材。上海戏曲艺术中心副总裁、上海戏剧家协会秘书长沈伟民认为，研讨会主题“小中有戏，东方有韵”正体现着戏曲节的宗旨：“‘小中有戏’，是说小剧场有限的空间和舞台可以呈现出戏曲丰富的意味；而‘东方有韵’，则是希望参演作品尽管是透过西方小剧场的形式呈现，但同样展现出东方的审美追求，探索中华优秀传统文化在当代的思想价值、艺术价值和美学价值。”

“以戏曲节的平台关注小剧场戏曲，引导剧团补充了创作短板，帮助戏曲艺术本体开掘自己，更大胆地创新探索，也让当下观众更多地了解戏曲、欣赏戏曲。”上海京昆艺术咨询委员会主任马博敏认为，时代在发展，戏曲紧跟时代要做好继承与创新的大文章，小剧场起到了大舞台无法替代的作用。

### 集中展现当下青年主创对传统戏曲创新探索的自觉意识

参演本届小剧场戏曲节的多个剧组主创也参与了此次研讨，通过他们的介绍会发现，当下戏曲创作者都有在小剧场语境下进行探索与创新的自觉。

现代戏一直是河南豫剧院三团创作的主要方向，不过对于小剧场的探索还很少。《伤逝》主演盛红林感慨，作品初创于2008年，是河南的第一部小剧

场戏曲作品，也是迄今为止的唯一一部。而他们探索小剧场戏曲的初衷，是想把年轻人拉进剧场。他说：“在河南，传统戏曲有非常深厚的群众基础，不过更多的还是在基层、在农村。我们尝试寻找一种青年观众能接受、感兴趣的题材，来吸引他们走进剧场。”而据制作人胡杰介绍，京剧《谁共白头吟》在创排之初就尝试“把现实和虚幻结合，历史和当今结合，以及京剧艺术和现代艺术相结合的形式进行展现。”《椅子》编剧俞震婷则对“什么是小剧场戏曲”有了更深入思考：“小剧场的创造精神的核心即是‘实验剧场’的自由探索。无论在形式结构还是在思想内涵上，我们都应注入更多创新的基因，以及博大的思想和超俗的诗意。”

和他们的作品一样，此次展演不少剧目的初衷都是希望突破自己，这是非常可喜的现象。上海戏剧学院教授戴平说：“小剧场戏曲作品集中反映了我们戏曲人，尤其是年轻戏曲人的一种努力，那就是希望突破戏曲原有的约束和局限，寻求古老传统的中国戏曲表现形态，如何跟现代思想、当代审美表达对接。这种探索和尝试，对于弘扬民族文化，保护传承发展戏曲事业是有所贡献的。”

### 把闪光点放大，完整体现艺术观念与审美追求

在小剧场戏曲的创作中，主创都以传统艺术的当代探索为己任。落实到具体呈现，都有各自值得肯定的闪光点。在题材改编方面：京剧《草莽》把欧·亨利的《警察与赞美诗》置于中国北宋年

间，尝试西方小说的本土化；越剧《潇潇春雨》用唯美诗意的唱腔演绎费穆的《小城之春》，尝试经典电影的舞台化。在唱腔程式的突破上：越剧《洞房娶妻》中王柔桑巧妙地在范派唱腔与尹派唱腔间切换，以此呼应角色忠厚老实与风流潇洒的两个形象，探索以两种流派唱腔变化凸显角色的转化；昆剧《椅子》中闺旦演员沈映丽主要以老旦形象出现，探索演员跨界当演出。在舞台呈现上：京剧《谁共白头吟》借用穿越的叙事结构，让女主角心里的男主角与现实的男主角同时并置在舞台上，拓展虚实结合的手段；豫剧《伤逝》把麻将桌搬上舞台，烘托时代环境对男女主角生活与精神的挤压。

不过，原文化局戏剧处处长李守成也提出，主创在进行小剧场艺术的先锋性和实验性的探索时，是不是最终能够通过作品体现出来，体现了多少，各个剧目有所不同。他希望主创在探索和实验的步伐上，不妨迈得更大一些，“这可以培养新人编剧、导演和演员在创造中发现传统戏曲无限的可能性”。

如何把更新的艺术观念与追求更完整地体现出来？剧作家、上海戏曲艺术中心艺术委员会主任李莉就提到，青年导演要加强自身的文化准备，思考如何将传统的戏曲形体表演结合到新的故事表现中。“恨不得把所有程式拿进来展示”而忽略深挖观众的接受度不可取。她希望主创在传统的继承上融会贯通、发扬光大，更要给文学内涵的发展、文学品类的提升、文学哲理的思辨提供可以尝试探索的广大空间。

# 为戏曲实现“创造性转化、创新性发展”提供新舞台

郇国义

## 评论

小剧场戏曲，为我们民族文化的瑰宝——戏曲艺术，实现“创造性转化、创新性发展”，提供了新的舞台，呈现了一片新天地和新前景。

习近平总书记在2014年2月首次指出：弘扬中华优秀传统文化，要处理好继承和创造性发展的关系，重点做好创造性转化和创新性发展。上海推出小剧场戏曲汇演三年，正是戏曲界的同仁们、尤其是青年编剧人才努力践行这一“双创”思想理念的三年！三届汇演的许多剧目，尤其是今年的好几台戏，有一个显著的亮点，就是改编了不少中外文学和戏剧经典，例如《伤逝》《草莽》《椅子》等。剧目主创者的理念很明显，希望借助戏曲艺术，继承中外优秀传统文化的成果，同时更期望借助经典名著的思想艺术魅力，推动戏曲艺术自身的革新，从而扩大戏曲受众，让她重新焕发青春。三年的实践证明，无论是扩大经典的影响，还是争取年轻的戏曲受众，这都是一条成功的探索之路。

对名著的改编，不同主创团队的理念和出发点各有不同。如何尊重原著，尊重戏曲艺术的规律，尊重剧种自身的特点，这是应该共同遵循的。既然是小剧场戏曲，也就应该充分尊重它的实验

性、先锋性，允许青年编剧大胆探索、大胆创新，然后通过文艺批评，不断完善、不断成熟。

小剧场戏曲汇演，让我们从这个“小舞台”看到了很多优秀剧目的萌芽和雏形。小剧场戏曲原本可能没有这样的功能。可三年来的不少剧目，包括今年的一些戏，如彩调《空村》，本身未必是小剧场剧目，但它展示了发展成为精品力作的潜力和前景。《空村》的题材给人很大的触动：我们在提倡建设新农村，但是在有的地区出现“空村”，这是最值得关注的人文话题，事关社会的科学和谐发展。这故事不仅触及了村落的人居空村现象，还反映了传统文化面临的“空村”断层。同时，它又具哲理性：农民都搬到新城去住了，生活是改善了，可是却又发现，最好的空气和最绿色的食品往往还是在农村，怎么保护和在这片绿色的土地上，这也具有相当深刻的哲理性。这部戏如果好好打磨，有望提升成为一部戏曲力作。

通过“小剧场”，能够看到“大时代”的变化，能够看到戏剧跟随着时代前进的步伐。这是小剧场戏曲汇演给我们提供的一个很好的窗口和视角，这对戏曲发展，又是一种贡献。

（作者系著名文艺评论家、上海文化发展基金会秘书长）

# 十字路口，小剧场？还是戏曲？

## ——第三届上海小剧场戏曲节观后

郑荣健

## 评论

这几年，小剧场戏曲在持续升温，受到了越来越多的关注。刚刚闭幕的上海小剧场戏曲节，用半个月时间展演九台剧目，涉及京剧、昆曲、越剧、淮剧、豫剧、彩调、梨园戏七个剧种，如今已办三届。北京当代小剧场戏曲节也已办四届，每年推出15台左右的作品。

早在上个世纪90年代，京沪两地其实就已有小剧场戏曲的相关实践，如京剧《秦琼遇盗》（1993年）、昆剧《偶人记》（1996年）等。2000年以后，小剧场戏曲逐渐在全国开花。比如，京剧《马前泼水》（2000年）、昆剧《伤逝》（2003年）、越剧《镜花楼》（2006年）、川剧《情叹》（2006年）、京剧《红拂》（2006年）、京剧《还魂三叠》（2010年）等。它的概念来自话剧，包括实验性质、先锋色彩及舞台样式，无不让人想起“小剧场话剧”的种种；它的源头可能要久远得多，远至戏曲雏形时的即兴表演、歌舞短剧如《东海黄公》、《踏谣娘》等，稍近如传统的折子戏，虽不具备现代小剧场的全部内涵，观演关系却是相似的。

2014年和2015年，京沪先后举办北京当代小剧场戏曲艺术节和上海小剧场戏曲节，为年轻的创演人才提供机会和平台，助力探索与实践，大大推动了小剧场戏曲的创演繁荣。以上海小剧场戏曲节为例，其首届就获得全国九个省市共32部作品报名，第二届演出12台剧目则涵盖了京剧、昆曲、越剧、川剧、粤剧、楚剧、梨园戏、河北梆子等众多剧种，显示出“小剧场戏曲”无论是观念探索、舞台样式还是创演机制等，都备受青睐。

人们对“小剧场戏曲”概念的探讨已经很多。比较多的话题，一是落在它的实验性质、先锋色彩上。在本届上海小剧场戏曲节中，像昆剧《椅子》移植尤奈斯库的同名剧作，探讨人的孤独；越剧《洞房娶妻》承载一个理想与现实的现代人性悖论话题。二是关注舞台样式的创新。如京剧《草莽》把化妆置于台上，运用多媒体，用服装虚拟人物进行表演；北京上演的《蝴蝶效应》进行黄梅戏、歌行戏的跨界混搭。大体而言，跨界、拼贴、多媒体及叙述的跳进跳出等，几乎成了小剧场戏曲的标签。这些探索和实践当然有其价值和意义，包括“小剧场”形成的新观演关系、新创演机制等，无不给人以启发，但当观念的、技术的因素和手段被悉数用尽，陌生化带来的新奇感渐渐淡去，问题也就逐渐浮出了水面。

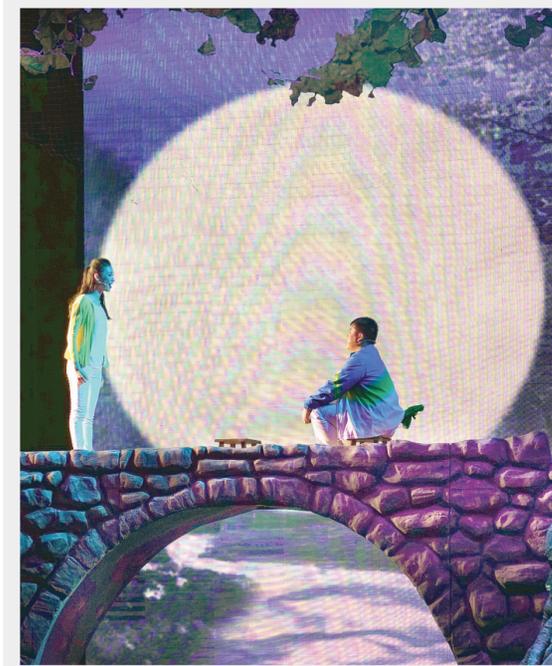
问题是什么呢？是过于强调“小剧场”而忽视“戏曲”的诉求表达。经过多年发展，小剧场戏曲已是面貌繁多，十分活跃，但自相矛盾的尴尬恐怕也难以回避，比如样式雷同。内容承载和样式实验固然时有创新，但基于戏曲本体发展的定位和追求，创作者似还缺乏清晰有力的表达和引领，理论评论也还归纳得不够。小剧场戏曲，它可能是试验田，是新道场，是年轻人的机会和平台，但它绝不仅仅如此，也必然跟小剧场话剧有所区别。除了具备“小剧场”的一般属性外，面对和解决当前戏曲所面临的问题，更是它的使命所在。

小剧场戏曲的兴起，最初总是跟戏曲自身的处境、面临的课题以及戏曲人希望藉此解决问题的自觉密切相关。上世纪80年代以来，台湾的郭小庄、吴兴国、王安祈等人推动的“小剧场戏曲运动”，就是如此。泛而言之，就是探索戏曲如何表现现代生活、塑造现代人物、表达现代观念。基于当前戏曲现状，某些带有展示、普及色彩的样式内容，像京剧《三岔口2017》和《草莽》里的像打，京剧《借扇》里的跷功，越剧《洞房娶妻》里的流派唱腔等，都在情理之中；而触及到戏曲陷入困境的某些表演的本体根源，比如程式化的思维和表演、戏曲声腔规律等，尤其值得注意。比如，昆曲很讲究节拍韵律，且歌舞总是俯仰生姿、左右掩映。昆剧《椅子》打破戏曲传统行当，不无生活化的趋向。在破而后立的过程中，它与昆曲的韵律、节拍的关联，就有一种度量尺度、发现问题的样本意义。再如豫剧《伤逝》，其唱腔的韵味味道淡一些，但对于探讨汉语、方言的四声发音及润腔价值，特别是中国传统音乐体系的传承转化及再认识，无疑很有价值。彩调《空村》反映当代现实生活，化用传统表现手法，又很生活化。它们不是小剧场戏曲的全部，却是十分重要的内涵。

或许，小剧场戏曲已来到了一个十字路口，观念、题材和舞台样式的现代或已难以催生增长点，反而是戏曲本体的现代转化课题持续存在、亟待破解，有可能成为新的、更核心的驱动力。戏曲如何兼顾程式化与生活化，如何在方言流失的环境中找到声腔艺术的传承规律？类似的课题，都需要小剧场戏曲更加有力的回应，也是相关艺术节定位坐标、明确目标、表达追求的应有之义。

从问题而来，而不仅仅套用观念和形式，才是戏剧变革的主因。“小剧场”已经有了，“小剧场戏曲”更具变革性、爆发力的突破，当然让人期待。

（作者系青年文艺评论家）



▲实验昆剧《椅子》剧照。元味摄  
▲彩调《空村》剧照。祖忠人摄  
▲越剧《洞房娶妻》剧照。祖忠人摄



# 长安锦鲤洛阳绿牡丹本非天然既有

## ——谈我对小剧场戏曲的小认识

沈映丽

## 创作谈

用昆曲的（一桌）二椅演尤奈斯库的《椅子》，是一个貌似悬远而其实直接的对应，因为共通的“假定性”。我们想尝试——没有昆曲不能演的戏。就像在尤奈斯库、贝克特们的笔下没有人类荒谬荒诞的处境是不能被描摹与搬演的。那么，“小剧场戏曲”是什么呢？

我只知道它不是什么。在我心目中，它首先不是大戏的缩小版，也不是独幕剧或某个折子戏，尤其不是中国戏曲现成的一桌二椅式的敷演。诚然，中国戏曲早在明厅堂中、在园林间、在古戏台的见方舞台上表演过，是天然的小剧场演出，但这样的一桌二椅，只是“小的剧场”的演出，它并不是现代意义的小剧场戏剧。小剧场戏曲不应只是物理空间

的缩小，小剧场更应该关照人类心灵空间的开掘与释放。相对于汉赋、唐人的五言绝句就是“小剧场”！小剧场是针尖上的七层宝塔，是壶中乾坤，是须弥山纳于芥子，心间方寸是最小也是最大的剧场！而昆剧天赋异禀，天生具备阐发心曲、显现心象的优势基因，所以，我坚信经典昆剧与现代小剧场虽然貌似不搭界，实则暗合默契。只是，通道、关窍，那一层薄薄

## 评论

豫剧能演《伤逝》？还用小剧场的方式？在2017年第三届上海小剧场戏曲节上看到豫剧《伤逝》之前，不免担心和疑虑，喧闹的梆子声腔是否适合小剧场演剧环境？豫剧剧种是否适合《伤逝》这一题材？演出能否得到观众的认可？没想到，豫剧的的确确用小剧场演绎了《伤逝》！

剧中，消生的扮演者同时是一名跳出角色的讲述者，全剧由他的讲述开始，讲述《伤逝》小说的时代背景，鲑鱼须、小东西、房东太太等人物也在他的讲述中登场。讲述用普通话，语言节奏像话剧；消生的角色扮演用豫剧道白，处理得更生活化，易于区分又便于转换。舞台右侧，自始至终有一桌麻将，鲑鱼须、小东西、房东太太和背对观众的面目不明的局长公子在打牌消遣，他们都直接与消生或子君交流，哗哗的洗牌声反衬着消生和

# 豫剧小剧场？《伤逝》？

## ——小剧场豫剧《伤逝》观后

郭晨子

子君的情感历程。他们既像无处不在的窥伺的眼睛，又是消失不了的嘈杂背景声，构成了消生和子君的社会环境，形成了一种摆脱摹复制现实的舞台处理。

豫剧通常给人的印象一如它的别名“靠山吼”，是铿锵的、奔放的、粗犷的，是直抒胸臆的。上世纪五十年代杨兰春先生与河南省豫剧三团尝试现代戏排演时，曾受到专家和戏迷的批评，说他们唱得像歌、不像戏，哪里料到后来不少唱段传唱开来，老百姓非但接受了，而且喜欢。《伤逝》中不少唱更像歌了，其出现的位置和在结构中的作用甚

至更像歌了。比如，编剧给了子君一段刻画她形象的伴唱，以小说中描写的子君的高跟鞋声为主导动机，铺排出“高跟鞋，囊囊囊”的一段唱。其唱词和节奏青春活泼，子君出场时由这段女声合唱铺垫，子君死后这段唱再度响起，这段唱成了子君的音乐形象。

或许，身为讲述者的消生和“麻将四友”如同西方戏剧中的歌队和歌队长，对剧中人、剧中事、剧中情的评价还可以再加强；而消生的情感冷却、子君在懊悔悔恨之外的自省、二人渐生的隔膜与绝望，也都可以再深入。但从编剧

到导演、作曲和表演，《伤逝》都突破了豫剧传统和传统豫剧。它没有急切的政绩诉求，却悄然变革着豫剧的风格。

《伤逝》赋予了豫剧另一种追求和面貌，也难免引起争议。吕敬平教授曾言：“如果现代戏曲在现代中国和世界剧场仍有一席之地，它只能以超越当下剧种的新文体表现现代世界观所选择的故事与人物。”郭小男导演也明确指出，剧场已经由“剧种时代”过渡到“审美时代”，剧种并不意味一切，并不是直接决定观众走进剧场的理由。

尽可以有传统戏做剧种的代表，也尽可以制定更多的政策切实保护传统戏，但多做一些尝试有什么不好呢？于豫剧，希望《伤逝》不是唯一的一次小剧场实验；于更多的剧种，希望有更多的小剧场实验；即便，有剧种淡化的风险，也创造新的前景。

（作者系上海戏剧学院副教授）



京剧《谁共白头吟》剧照。

祖忠人摄