

后戏迷时代,老戏如何面向新观众?



京剧《大闹天宫》剧照(制图:邢千里)

京剧《大闹天宫》：又见猴戏，别来无恙？

张之薇

从2017年开始,对武戏的重振和抢救就成为戏曲界的一个话题,国家更首先例地在中国京剧节上设武戏专场。直至今年,对武戏的扶持和重视持续跟进,比如不久前,国家京剧院就在北京梅兰芳大剧院举办了2018年第一届国家京剧院优秀武戏展演。

七天的武戏专场中,最引人关注的就是“大轴子”《大闹天宫》了,这可以从该场演出票早早售罄可见一斑。京剧是“角儿”的艺术,此次《大闹天宫》由年轻一代的武生佼佼者王璐领衔主演,尽管王璐曾高中第六届CCTV全国青年京剧大赛武生组榜首,并荣获金奖,但相较诸多京剧名家并没有赫赫声望,也似乎不是张火丁、王佩瑜这样自带话题的角儿。然而京剧《大闹天宫》的票房却依旧异常火爆,为什么呢?

这是真正百变的孙悟空,每一次亮相都顺应不同的情境

作为中国“四大名著”之一《西游记》中的主角,孙悟空历来是中国传统文化中最具标识性的形象之一,无论是动画片,还是3D电影,或是连环画等,以他为题材的艺术作品在各种流行文化领域从来就不曾被冷落过。而在京剧界,《大闹天宫》也一直是一个“大IP”。演出当天笔者在现场看到,整场演出几乎让剧场沸腾,可见其在今天依旧能够全方位满足观众审美需求。

在这里,有必要再回顾一下该剧目的由来。1951年,为了满足李少春先生出国演出的需求,翁偶虹、李少春在《安天会》的基础上重新改编。《安天会》是京剧“武生泰斗”杨小楼代表作,由“偷桃”“盗丹”“大战”等关目组成。经过改编,原戏中的妖怪被降伏转变为孙悟空大闹天庭,最终旗开得胜,并将其命名为《闹天宫》。获赠誉回国后,翁偶虹在周恩来指示下增加了“凌霄殿下诏”“花果山请猴”“封弼马温”“闹御马圈”“初敬天兵”“二次请猴”等关目,风格与原有关目相统一,故事发展脉络则更为完整。尽管时隔半个多世纪,今天看来这部作品的观赏性、艺术性也丝毫没有减弱。

如何让我们艺术作品中的人物经得住时间的考验?像翁偶虹如此,能够把人物塑造与艺术规律结合在一起,之于戏曲,则是将人物和声腔、表演、音乐等舞台效果紧密地结合在一起。这是创作的铁律,而京剧《大闹天宫》就是这样的作品。

武戏的欣赏是全方位的,包括人物、行当、技艺、声腔、脸谱、服饰等,这是武戏的魅力所在,而《大闹天宫》更是如此。其灵魂人物孙悟空集合了小生、小花脸、短打武生、长靠武生、武丑等不同表演特点,打破行当界限,又是在京剧表演的规矩内表现这只与众不同的猴子,对于演员来说难度极大,要求极高。一出场的孙悟空是花果山水帘洞内与自己的猴群自由玩耍的猴王,演员穿猴蟒、草王盔、孤鬼亮相,是京剧中非正统的扮相,孙悟空与猴孩儿戏耍,通过翎子的表现凸显人物欢悦兴奋的情绪;再出场时,孙悟空已经是天庭弼马温了,红色的官衣纱帽,手拿扇子表明了他身份的变化,表演上借鉴小花脸的身段,凸显此时他既滑稽又得意的状态;而当与马王开打之时,则以一袭短打衣亮相,露出猴子本色,突出了他不甘被驯服,也不甘被侮辱的性情;到“花果山”一场时,孙悟空更以扎黄靠示人,这又是与他“齐天大圣”封号相一致,突出孙悟空的威武英气;直到最终的“凯旋图”,孙悟空以猴甲、红裤亮相。不同场次人物扮相的丰富变化既充分展现了京剧各种服饰的美,又凸显了角色在不同情境下的不同状态 and 心态,并与各场表演的技艺、开打相匹配。

观众爱看武戏,然而武戏却在没落

国家京剧院版《大闹天宫》的票房火爆,一方面说明了剧目创作的成功,另一方面却映照出猴戏的日渐凋零。

武戏中的猴戏集中了武戏的翻、打、跌、扑、舞等各种技巧身段,而且因为热闹性、游戏性、谐趣性与观众的接受审美极为一致,因此一直受到追捧。但遗憾的是,在武戏日益没落的局面下,近年来,属于武戏之列的猴戏上演频率极低。

很多武戏被碎片化,没有人,只图热闹,单纯为打而打,或许是今天武戏没落的一个重要原因。而实际上,武戏的真正精华,不是单纯地表现剧中沙场宿将、江湖豪侠的武打,重要的是在武打技艺中展现人物的特点和性格。《大闹天宫》的最大魅力就是让观众在纷繁的开打变换中看到了孙悟空这个人物的特点和性格。如:“凯旋图”一场,原本《安天会》关目名为“大战”,唱一支曲子打一个回合,是老艺人常说的“唱死天王累死猴”。但“凯旋图”这场开打却变得极为紧凑,而且丝毫没有给人糊涂乱打的感觉,孙悟空几个回合的开打层次极为清晰:与青龙白虎开打时是刀对棍,还适当加入了“出手”的技艺;紧张打斗之后是红鸾月亭登场,节奏发生了变化,因为她们二位是女流之辈,孙悟空完全是一副不屑的样子;哪吒上场与孙悟空棍棒对枪开打,节奏又紧张了起来,但打法也很是诙谐,把孙悟空边打边逗耍的精神表达了出来;而与罗睺开打更是妙趣横生,一棍一棒回合之中把孙悟空的凌厉和罗睺的憨呆表现得恰到好处;与巨灵神开打则是双锤对棍和徒手对打结合的把子,凸显出了巨灵神的笨拙和孙悟空的机智。这场开打之于全剧无疑是个高潮,但是它并非单纯烘托高潮的打打打,而是集技艺、情绪、气氛、游戏性于一体,最可贵的是打出了节奏,打出了人物,打出了孙悟空的内心世界,通过孙悟空与不同对象的开打展现出了他对不同神仙的态度,一只活泼顽皮、无所顾忌的猴子呼之欲出。这难道不正是武戏中“武”之精要吗?

20世纪上半叶的北京戏界猴戏曾经风光无限。前有昆曲名家郝振基、京剧大贤杨小楼在猴戏上独树一帜,后有李万春、叶盛章、李少春三足鼎立。当时的猴戏极其兴盛,不仅有北派猴戏名家,还有南派猴戏名家郑法祥、盖叫天、张翼鹏等,均各领风骚。

当时南北两派的猴戏都有自己的代表剧目,从《水帘洞》到《花果山》,从《悟空出世》到《五百年后孙悟空》,从《十八罗汉收大鹏》到《十八罗汉斗悟空》等等,无论是老戏还是新戏,反正都是把这个猴子的前世今生都翻了个底朝天。

相比之下,今天的猴戏剧目少得可怜,而能演猴戏的演员也是凤毛麟角。我想,这与近些年京剧界武戏的颓势是相表里的。武戏难演,作为武戏精萃的猴戏虽由武生演员担纲,但其实并非所有武生演员能够胜任,这就导致猴戏在传承上更为困难。猴戏中的做表身段打破了武生魁梧、挺立、高大的身段工架,将身形回缩,靠拢肩曲腿等动作将猴的形态表现出来。模仿猴子,又不被动物的形态所框定,在形似中更注重神似,恐怕就是北派猴戏对演员的大致要求。

此次主演《大闹天宫》的王璐曾经是京剧院最有前景,且猴戏很出彩的武生演员之一,可惜的是他目前已经是中央戏剧学院京剧系的一名教师。这更不得让我们思考武戏演员究竟何去何从?而作为武戏中最难演的猴戏又将何去何从?

(作者为中国艺术研究院副研究员)

用时下流行的话,《霸王别姬》和《大闹天宫》都是戏曲舞台上的大IP。但这并不表示它们天然能被今天的观众接受。本期文艺百家刊登的两篇评论,即是从近期的两场演出入手,探讨古老的戏曲如何适应并吸引今天年轻的都市观众。这需要大量的戏曲工作者自身有热情,有动力,自觉地自己对于戏曲的思考,转化成舞台上的创新。

——编者

◆国家京剧院版《大闹天宫》的票房火爆,一方面说明了剧目创作的成功,另一方面却映照出武戏的日渐凋零。

◆置放于京剧的坐标里,《霸王别姬》老得不能再老。但它对京剧来说却是新得不能再新。也许正因为它不是京剧的传统剧目,才给了年轻主创如此巨大的改编空间,从而使一部全新的《霸王别姬》立在了当代戏剧舞台上。

粤剧《霸王别姬》剧照(香港西九文化区戏曲中心供图)



粤剧《霸王别姬》：经典如何借创新重生？

陶庆梅

香港西九文化区戏曲中心粤剧团创作的粤剧《霸王别姬》自2016年在上海首演以来,一直在内地戏剧界广受好评,2017年、2018年又两度受邀来内地巡回演出。这么一个新的年轻团体创作的粤剧,为什么在戏曲资源更为深厚的内地广受关注?

在我看来,小剧场粤剧《霸王别姬》最为可贵的创造性,不是什么新概念,也不是什么新思想,它就是编剧、导演与演员(在《霸王别姬》这儿是一体的)认真梳理《霸王别姬》的不同版本,紧密围绕着“霸王别姬”的主题,重新编排剧目场次,并根据新编排场次中情节与情感的需求,重新设计戏曲的音乐、表演等舞台元素,让这部经典不能再经典的作品,在今天焕发出勃勃生机。

经过整理后的《霸王别姬》用回营、别姬与乌江三个场次收拢了原来《霸王别姬》不同版本中太多的碎场,并在收拢的基础上进行了适当的舞台改编。

第一场“回营”,主创居然以古粤剧的唱腔让项羽回溯一生:

俺项羽在马上自思自想,杀子婴焚秦宫自立为王。谁不知楚霸王天神下降,悔当初鸿门宴放走刘邦。立鸿沟盟平分楚汉,有左车与韩信背叛孤王。在西楚帐内英雄何往……

这一段如此慷慨激昂的古老唱腔,使得霸王气宇轩昂地以一个英雄的形象隆重登场。在这英雄气概中,霸王以一句煞板“虞姬候我返营房”完成了亮相,而在情感功能上,这一句话,又顺利地将一个英雄楚霸王还原成了一个有情有义的男人。

这个简短的古老粤剧形态的开场,对于我这样并不熟悉古粤剧的观众来说,确实有着某种猝不及防的扑面而来的感动。这种感动,既在于这样一种古朴的音乐以它强大的能力塑造出的英雄气息,也在于它成功压缩了原来《霸王别姬》的一些琐碎场面,刻意地将这一版《霸王别姬》集中在霸王与虞姬两个主要人物之上,集中在二人之“别”上。

第二场“别姬”的改编更具创造性。

一般来说,“别姬”的重点都是梅兰芳创造出的美丽的舞蹈。粤剧《霸王别姬》在这里却删除了虞姬的剑舞!但是,尽管场面上做了这么大的改动,这一场“别姬”在舞台上仍然感人至深。为什么?

听主创说,之所以要做改动,来自他们在无数次观看“别姬”时的疑问:一场剑舞,舞台上的英雄霸王基本上没有什么戏,一直“干”在舞台上;而且,久经沙场的霸王怎么能不知道别人在拔他的剑呢?他要是知道虞姬在拔他的剑,他会怎么反应?如此“生离死别”的戏剧场面中,霸王却没有反应,在舞台上多么可惜啊!

为了回答自己的疑问,主创重新梳理了原来的情节:不同于传统戏码中霸王要带着虞姬走而虞姬不愿意拖累霸王的设定,这一版《霸王别姬》的设定为霸王自知无法带着虞姬逃生——“随孤投死求生再无他,娘子走罢”。

这一微小的变化,对于这两个人“别”的情感却产生了重大影响。霸王“力拔山兮气盖世”的无力回天,就多了许多无力保护心爱之人的心痛;虞姬“大王意气尽”的悲叹,就不仅是悲叹楚汉争霸的意气已尽,也是儿女情长的缘分已尽。

进而,依循着这种情节与情感的新的设定,粤剧《霸王别姬》所呈现的,是虞姬一段剑舞后在兵将一阵一阵紧逼的军情危急的报告中自刎,他们的舞台表演是这样的:

【虞姬欲拉出项羽剑白】大王
【项羽拦阻介】
【虞姬想介,再次按着项羽剑】
【项羽想介,未有拦阻】
【虞姬明白意思,一路三跪一路拉出剑】
【虞姬食音乐尾自杀介】

就这样,在虞姬的优美舞蹈中,在霸王的掩面而泣中,这两个角色的撕扯,构成了充满魅力的舞台画面。而在这充满魅力的舞台画面之中,是霸王保护不了虞姬的羞愧,是虞姬拼却当年醉颜红的情义。一部经典的《霸王别姬》,在这里被如此细腻地加以重新解释;而这个解释,合乎整个戏剧的情感走向,也落实到舞台上演员的表演之中。

梅兰芳那一代艺术家曾经在舞台上以优美的舞蹈创造出的生离死别,在今天的舞台上,用别样的方式再次出现;出现的,虽然不是梅兰芳的剑舞,但确实是梅兰芳当时通过剑舞创造出的最为真挚的情感。

最后一场“乌江”,在原来众多的《霸王别姬》版本中,都是可有可无的段落;粤剧《霸王别姬》的“乌江”则集中在霸王的心内纠结中,以蒙太奇的镜头闪回,突出英雄末路的悲剧感。舞台上,“乌江”的主角是霸王以及他想象中的虞姬与马童代表的众将士。乌江边上,一边是虞姬且舞且歌——“大王大王,

(作者为中国社科院副研究员)