

作者：罗怀臻

—

今年热播的电视剧《觉醒年代》，我已完整看了两遍，这几天又断断续续地在追，追着追着竟不经意间将其与昆剧传习所产生了联想。100年前，国家积贫积弱，中华民族的仁人志士纷纷寻求救亡图存之道。南陈北李相约建党，正是想要改变这样的现实。意在唤醒民众的新文化运动，对传统文化采取的是一种决绝的姿态。大概记得《觉醒年代》中陈独秀对他两个儿子这样说：将来后人会误解我，以为我陈独秀不尊重传统文化。其实不是，我只是对传统文化这个庞大体系中的孔学，孔学中的一部分，甚至是一小部分的“三纲五常”表示不认同，尤其在今天，我觉得它影响了中国人意识的觉醒。如果到了晚年，我倒希望整天泡在传统文化的故纸堆里。

我在想，为什么100年前的进步青年，他们在寻求救国救民真理的同时，竟不约而同地反对旧文化？睁开眼睛面对新世纪，展开双臂迎接新时代，那是一个时代的潮流，一个时代的大趋势。就在这样的时代背景之下，在古城苏州幽静的桃花坞，一群人却默默祭起传统文化的大旗，成立了昆剧传习所，誓言赓续传统。两相对比，反差何其之大？今日深长思之，真乃意味无穷。因此，当我面对上海大世界“昆剧传字辈百年纪念展”上那象征44位“传”字辈老艺人的44把空椅子时，心里既感动和崇敬，又悲怆与伤感，不知不觉眼泪就涌了出来。我想，当年那几位尊崇传统文化的文人名流、商人富贾，实际上是把那44位学昆剧谋生的年轻人送上了一条人生与艺术的“不归路”。遥想当年，社会转型，文化转型，戏剧也随之转型，花部强势崛起，京剧不可一世，各种地方戏曲勃发生机，传统昆剧所依存的文化土壤和演艺环境已荡然无存。找来那么一群稚气的孩子，教授他们演唱昆剧，从办学之初就已注定了他们的寂寞人生。

我还想到我的剧作家朋友孟冰创作的话剧《伏生》。秦朝焚书，伏生想把《尚书》保存下来，可是藏在哪儿都不安全，索性把《尚书》默记在心。藏书于腹，只要人活着，《尚书》就不会失传。伏生藏书于腹，传习所传艺于人，都是一种无法与时代对抗却又放不下责任的伟大操行。这么转念一想，又不禁对当年传习所的创办者们肃然起敬。

是啊，你藏书于腹，我传艺于人。只要这44位艺人活着，昆剧的薪火就不会熄灭。假如当年传习所的创办者们不是选择传艺于人，而是举办一个主题活动、组织一场盛大演出，或者出版一两部著述，大概都不能与“传艺于人”的价值同日而语。

二

从某种意义上说，昆剧“传”字辈艺人的表演生涯，自100年前从艺之日起，就踏

上了一条“只能朝前走，不能再回头”的不归路。

“只能朝前走”，是指20世纪初随着中国尤其是江南地区城市化建设的进程，戏曲表演纷纷走进城市，走进剧场，走上镜框式舞台。“不能再回头”，是指300多年来昆剧擅长的表演场所，如厅堂、庭院、戏楼、庙台等私密而小型的表演空间，迅速被新式的镜框式舞台所替代，昆剧“传”字辈的表演也不能不适应已经变化了的戏曲演艺环境。

演艺环境的改变推动了昆剧表演的转型，这转型包括三个方面：一是从熟人雅会品评玩赏的私人厅堂向自由开放的公众剧场转化；二是从手工作坊的度身定制向工业化戏剧工场批量化生产转化；三是从师徒制、科班制、学馆制的言传身教向开放教学的现代教育大班制转化。

三个转型形成对昆剧表演艺术的影响，昆剧表演艺术在适应新式演艺环境和教学形制的过程中，发生了变异或曰发展。

昆剧表演艺术的变异也表现在三个方面：一是吸收了以话剧、电影为载体的写实表演的方法和舞蹈的夸张性表演，开始强调表演艺术的真实性体验和炫技式的技巧、技能；二是为了适应镜框式舞台综合艺术表演的需要，开始运用布景、灯光及乐队营造环境，烘托气氛，以期提高戏剧演出的整体感染力；三是开始使用扩音设备和电声话筒，甚至借鉴歌剧美声发声方法。

昆剧“传”字辈表演艺术传承接续的100年，也是从传统表演空间向自西方引进的镜框式戏剧舞台过渡的100年。浙江昆剧团创作演出的昆剧《十五贯》，标志着传统昆剧表演向现代剧场艺术过渡的阶段成果。说《十五贯》“救活了一个剧种”，这个“活”，是“活转过来”的“活”，而不是“活跃起来”的“活”。《十五贯》不是传统昆剧复苏的标志，而是传统昆剧向现代剧场的过渡或转型。就剧种的演剧特点而言，昆剧《十五贯》与在镜框式舞台上演出的京剧以及其他地方戏曲的表演形态也并无二致。自《十五贯》始，镜框式舞台剧场艺术的综合性表演逐渐成为昆剧演出的标准化范式，即便演出《牡丹亭》《长生殿》《桃花扇》等经典古本也是如此。一律地配置灯光布景乐队，一律地配备电声扩音话筒，一律地把演出时长压缩在三小时以内。此外，编导演、音美灯、化服道也一律地采用与京剧、地方戏乃至与话剧、歌剧等相同或相似的创作与演出标准形制。这是贯穿于整个20世纪的昆剧也是戏曲表演艺术的基本特征。

直至进入21世纪的20年，也是昆剧“申遗”成功后的20年，尤其是最近几年间，昆剧又从走进标准化的现代剧场和走上模式化的镜框式戏剧舞台，开始了向100年前表演艺术传统的积极回归。

“向传统回归”，绝非简单意义上的向过去倒退，而是吸收了20世纪剧场艺术的经验，总结了自身表演艺术的变化与发展之后，向着昆剧表演艺术传统和昆剧剧种个性的自觉回望与溯源，我权且将之称为21世纪中国昆剧艺术的“现代回归”。

三

21世纪中国昆剧艺术的“现代回归”也表现为三个特征：一是向以雅玩品赏为趣味的传统小众空间的回归——如各种“厅堂版”“园林版”“会所版”“校园版”以及“皇家粮仓”的精致化、精品化演出，强调古本、古韵、古曲的古典意味，强调昆剧表演艺术的原汁原味；二是向以大剧院为标志的现代演艺空间的拓展——如江苏省昆剧院的《1699·桃花扇》、北方昆曲剧院的《红楼梦》、苏州昆剧院的青春版《牡丹亭》、上海昆剧团的全本《牡丹亭》，也包括昆剧表演艺术家张军的上海大剧院版《春江花月夜》、“新昆曲万人演唱会”等，这些明显带有演艺特点的昆剧演出，却往往在演员的表演上格外强调对古典韵味和传统技艺的放大表现，借用综合艺术和技术手段突出昆剧演唱、凸显技艺、技巧，而不是用声效光影遮盖表演；三是向以轻捷灵便的小剧场为标志的多样态表演空间渗透——如从上海昆剧团的小剧场实验昆剧《伤逝》发轫，逐渐演变为由上海昆剧团主导、中国剧协参与主办的中国上海小剧场戏曲节，还有昆剧演员雅集分享的零散小众环境里的演讲性展示演出，强调身体表演的近距离和声音演唱的“不插电”。凡此种种，都在有意无意地推动当代昆剧表演艺术向自身传统的积极回归，令昆剧在当代的表演“更昆剧”“更传统”“更古典”。而昆剧表演艺术这100年间的传承和发展、守正与创新，正是在变与不变的循环往复中一路前行、与时俱进的。

作为当代戏曲作家，我是进入21世纪后开始与上海昆剧团合作的，2001年合作了《班昭》，2006年合作了《一片桃花红》，最近又为上海昆剧团改编创作了《汉宫秋》剧本。以我为上海昆剧团创作的这三部剧作为例，某种程度上它们也折射出昆剧表演艺术时代审美的变迁。《班昭》的创作强调了融进现代都市剧场艺术，试图将传统文人士大夫的个人趣味延伸为当代人文知识分子的集体责任；《一片桃花红》的创作致力于向现代演艺空间的拓展，通过传统艺术的现代化审美和昆剧演员自身青春化的生命体验，激起当代观众尤其是青年观众的感情共鸣；《汉宫秋》则有意保留了元杂剧四折一楔子的剧作结构和套曲体例，回归北曲曲牌，再现古典文本的古朴意蕴。此外，2014年与北方昆曲剧院合作的《影梅庵忆语》和新近为北昆创作的《国风》，前者与上昆的《一片桃花红》、后者与上昆的《汉宫秋》，都在表演艺术的时代追求上形成了南北呼应。总之，这些看上去都是个人化的偶然性创作探求，客观上却又何尝不是时代的选择和推动。

从厅堂到剧场，再从剧场到厅堂，正应验了李渔先生所言的“时势迁移”“人心非旧”，正是“一代有一代之传奇”。

(作者系中国戏剧家协会顾问、中国文艺评论家协会顾问、剧作家)

来源：解放日报