

● 黄梅戏研究

当代徽剧发展机制平议

——由《惊魂记》生发的思考

周 涛

(黄山学院 文学院,安徽 黄山 245041)

摘 要:徽剧历史悠久,影响广泛。《惊魂记》不仅集中代表了徽剧近年来的建设成就,更显示出当代徽剧发展机制:汲取戏曲跨文化改编的“中国化”经验,发扬徽剧的“开放性”传统,守持其“民俗性”品格,探索“现代化”路径。从审美原则、剧种特色、剧目生产、舞台表演、演剧接受、时代意义等多个向度丰富推动着徽剧在当下现实语境的生存与可持续发展,对中国当代戏曲的整体发展具有经验和启示意义。

关键词:徽剧;《惊魂记》;民俗性;现代化;发展机制

中图分类号:I236.54

文献标识码:A

文章编号:1003-4730(2023)04-0039-07

收稿日期:2022-03-03

DOI:10.13757/j.cnki.cn34-1329/c.2023.04.006

基金项目:安徽省哲学社会科学规划项目“安徽当代地方戏曲剧目民俗记忆研究”(AHSKY2016D154)。

作者简介:周涛,男,江苏高邮人,黄山学院文学院副教授,博士。

在“徽、黄、庐、泗”四大安徽地方戏中,徽剧名列榜首,号称“京剧之祖”,并在粤剧、赣剧、婺剧等剧种留下自己的印迹。但近代以来,徽戏逐渐衰微,新中国的成立使其“枯木逢春”,其得以重生的契机是20世纪五六十年代在全国范围内开展的轰轰烈烈的戏曲改革运动。在这场运动中,昆曲《十五贯》的成功改编被认为是“一出戏救活了一个剧种”。循此经验,本文将由徽剧新编剧目《惊魂记》^①探讨其对于当下徽剧剧种发展的意义。《惊魂记》是在莎士比亚《麦克白》的基础上创制而成,2013年获第十三届中国戏剧节优秀剧目奖和优秀表演奖,相关演员也凭借此剧于2017年获第二十八届中国戏剧梅花奖魁首。《惊魂记》的成功不仅惠及徽剧本身,对于其他处于“戏曲危机”中的地方戏,也具有现实启示意义。

一、彰显徽剧的“开放性”传统

作为民俗艺术,徽剧具有特定的稳定性和开放性。这首先表现在其声腔系统的形成上。由于地理相邻,至迟在明嘉靖年间(1522—1566),赣东

地区的弋阳腔流入徽州以后,融入当地的方音土语,形成徽州腔;弋阳腔流入青阳一带以后又和当地流行的余姚腔结合,形成青阳腔或池州腔。这两种声腔在明万历年间(1573—1620)形成了徽剧的“徽池雅调”阶段,其中徽州腔又受当时已传至徽州的昆山腔影响,形成了四平腔,四平腔再和先前已有的青阳腔、昆曲融合成为昆弋腔。到了明末清初,昆弋腔在枞阳、石牌等地融进当地的方言土调,并和南下的西秦腔(山、陕梆子)遭遇,形成吹腔、拨子两种声腔,合称枞阳腔、石牌调或安庆梆子,在此基础上,又进一步形成了老二簧、二簧等腔调。此外,徽剧声腔还含有花腔杂调、西皮等成分。

上述各声腔有先后、生成的关系,但除了徽州腔,新的声腔形成以后,其母体并未消失,而是呈一种并存状态,可以同时活跃于舞台上。由此带来的是,“无论是演历史题材的大戏还是生活小戏;无论是演唱联曲体的长短句或板腔体的七字句、十字句;无论是表现哪个阶层哪种性格的人物,徽剧都能胜任自如。”^{[1]-5}换言之,徽剧声腔系统开放、生成的特点使其具有特别强的表现力,扩大了表现生活的容量,拥有广阔的题材和人物谱

^①本文对《惊魂记》的探讨以孙强担任编剧的剧本及安徽省徽京剧院的演出视频等为依据。

系,从而彰显本剧种旺盛的生命力。

与此同时,各声腔也为徽剧贡献了大量的演出剧目,如《昭君和番》《山伯访友》等昆弋腔剧目,《巧姻缘》《赠剑》等吹腔剧目,《断桥》《淤泥河》等拨子剧目,《龙虎斗》《反昭关》等老二簧剧目,《二度梅》《五龙会》等二簧剧目,《花田错》《春秋配》等西皮剧目,《七擒孟获》《八阵图》等徽昆剧目,《采桑》《磨房会》等青阳腔剧目,以及《王婆骂鸡》等花腔小戏……它们共同见证了民众的生活世界和想象空间,显示出徽剧丰富的剧目存在状况。新中国成立后,从1957年到1958年,已搜集到徽剧剧目1404个,挖掘出800多个剧本^[2];1980年代初,尚存吹腔、拨子剧目65出,西皮、二簧(黄)剧目321出,昆曲剧目181出,整理、改编剧目30多出,鉴别演出剧目60出,常演剧目20多出^{[3]87}。由此可见,徽剧开放性、生成性的特点造就了它丰富繁多的剧目情形,这正是促成徽剧兴盛繁荣的重要表征,剧种毕竟是要靠剧目支撑才得以存在和表现的。从这个意义上说,《惊魂记》实行跨文化改编,从异域汲取资源,彰显了徽剧的开放性态势,为其开拓出新的生存空间和发展路径,正像有论者所指出的,通过改编莎剧,可以“深化中国戏曲的主题”,丰富戏曲剧目、表演形式和人物画廊^[4]。这同样也可以视为是徽剧《惊魂记》出现的依据和带来的经验。

二、汲取戏曲跨文化改编“中国化”经验

《惊魂记》的创编汲取了其他剧种特别是昆曲改编莎士比亚戏剧的经验。据不完全统计,从1980年到2017年,共产生戏曲莎剧74部^[5],其中又以改编自《麦克白》的剧目最多,如京剧《乱世王》《欲望城国》、昆剧《血手记》《夫的人》、婺剧《血剑》、川剧《马克白夫人》、越剧《马龙将军》、粤剧《英雄叛国》等。

从这些剧目的编演情况来看,它们都呈现出将异域资源中国化的特点,不约而同地将剧情移入中国古代历史中,既是为了适应中国观众的审美品位,在他们熟悉的情境氛围中有利于形成演剧接受契机,更是为了便于在剧中注入或搭载中国式的思维方式和道德伦理,进而使剧作能够潜藏或生成特定的思想意蕴,贯彻创作意图。例如,在莎士比亚原剧中,是麦克白关于女巫预言自己将成为君王的信才引出夫人的上场,但在昆剧《血手记》中,马佩将军的夫人铁氏是伴随着一首引子

登场的,引子曰:“昨晚梦荒唐,虎踞龙床。醒来不觉汗如浆,一枕黄粱。”^[6]对于熟知“梦兆”“黄粱梦”等母题及其文化内涵的中国观众来说,据此可以形成对于本剧的期待视野和心理暗示,理解其情节动因、发展逻辑,预见马佩夫妇的“虎踞龙床”终究不过是一枕黄粱空梦,并能领悟其深层意蕴。

此外,在对异域文本进行戏曲改编的过程中,将其故事、人物、时间、地点及相关文化、习俗、信仰等移植至中国背景或情境,也有利于各剧种保持和发扬自身的演剧风格和剧种特色,使传统的如脚色行当、程式动作、舞美、服饰等表演资源和手段继续发挥效用,进而甚至会使改编作品骤然翻出新意,较之原剧更为出彩。例如,在《麦克白》第五幕第一场,有麦克白夫人出现精神病态、梦游并做出洗手动作的情节,但这是通过医生和侍女的交谈以及麦克白夫人自己三段不长的独白性台词静态、快速地呈现的。到了《血手记》中,这段情节被扩充、铺演成一整折“闺疯”,展演铁氏与郑王、杜戈、梅妻、鸚鵡等一众鬼魂的激烈争斗,整部戏调动了正旦、花旦、闺门旦、泼辣旦、刺杀旦等多种行当及其程式、手段扮演铁氏,以表现其尊崇、狠辣、冷酷、果决、“铁心铁胆”、野心勃勃等多维、复杂的形象和性格特质。在本折,铁氏以“抖袖、搭袖、抛袖、甩袖、挑袖、绕袖”等一连串“水袖”动作^[7],将其彼时彼地焦虑、惊恐、畏惧、心虚、伪诈、狂妄等情绪与心理形象生动、富有层次地展现出来。

可见,以戏曲改编莎剧,在使原剧得以充实、具象化的同时,也丰富了自身的表现手段。戏曲以脚色扮演人物,脚色分行,所谓“行当”,“从内容上说,它是戏曲表演中艺术化、规范化了的人物类型;从形式上说,又是带有一定性格色彩的表演程式分类系统”^[8]。凡行当皆具有或对应一套程式,程式是指格式化、范型化了的戏曲唱、念、做、打及音乐伴奏的表现形式。使用特定的行当及其对应的规范化、模式化的表演程式,通常只能塑造类型化的人物形象,而莎剧中人物往往具有复杂生动的个性特征。因此,在戏曲改编莎剧的过程中,行当、程式等也会不断得到改造,或者采用多行当杂糅融合的方法,或者变革程式本身,使其被赋予或生成新的性格内涵,以提升它们的适应性和表现力。所有这些,都代表了戏曲改编莎剧特别是《麦克白》所取得的成就和经验,徽剧《惊魂记》正是在此基础上创编而成,并又提供新的经验意义。

三、传承徽剧“民俗性”精神品格

20世纪80年代以来,各地方戏在引入莎士比亚戏剧时还有一个值得重视的经验是充分发扬本剧种的风格特色。以同属安徽地方戏曲的黄梅戏与庐剧来说,前者唱腔婉转,风格细腻,以表现男女情爱故事见长,故能很方便地将莎剧《无事生非》演绎为黄梅戏同名剧目;而后者主要流行于皖中地区,小商品经济和手工业比较发达,多表现“卖杂货、卖纱线、补缸、打柴、挑牙虫……卖卦等人”^[179],所以它能够选择莎士比亚具有浓郁商业气息的《威尼斯商人》,将其改编为特具庐剧乡野情趣的《奇债情缘》。这种改编状况其实正显示了各地方戏作为民俗艺术的固有特质,民间性和地域性建构了它们的民俗文化属性,也是其剧种特色的集中体现。例如,在徽剧传统剧目《齐王点马》中,以丑角扮演齐景公,让其处于挨打受骂、出乖露丑的境地,特别是他在“点马”时颠三倒四、如数字游戏一般的唱词,采用了民间口头文学的形式,突出了这位国君糊涂可笑的形象特质,充满了来自于民间社会的谐趣和爱憎情感。在《打龙篷》中,郑子明直呼皇帝为“柴狗儿”,声称要“手执枣木鞭龙篷上,打你这个无道君”,体现了民间狂欢叙事的审美情趣和想象方式,也显示出本剧虽属宫廷戏,“但却带有浓厚的农民生活气息”。剧中郑子明与赵匡胤均以二花脸扮演,唱拨子腔,表演诙谐风趣,“显示出徽剧表演艺术的乡土特色”^{[13]146}。

而在剧目内容方面,徽剧的剧种特色则常常体现为它的伦理精神品格。这首先是因为它承袭了中国戏曲的传统,“中国戏曲在本质上是民间戏剧”^[9],有学者认为民间叙事中存在“伦理主题”,“这是一个规模庞大、亚类杂多的主题,而且在许多别样主题的作品中,也往往渗透或附着着伦理观念”^[10]。这种状况归根到底是由中国传统社会和文化形态的伦理本位特征导致的,“伦理社会的一切冲突都是善恶冲突,善恶冲突的结局必然是善有善报、恶有恶报(即使有时不那么直接,那也是‘不是不报,时间未到’罢了)。……这种对人生的总体看法,就是一种信念”^[11]。当信念相沿成俗,实际上已具有民俗信仰的意义,对于广大底层民众来说,假如“善”不得彰显,“恶”没有报应,如何支撑和说服他们度过艰难时世,就将成为一个现实难题。换句话说,“善恶到头终有报”的伦理

信仰和戏曲主题为广大民众预设了一个认识与阐释社会矛盾及其复杂性的基本结构模式,帮助他们迅速便捷地切入、评估和把握世道人心与生活环境,以此抚慰不平,宣泄苦痛,慰安灵魂,其内里是一种对更公正合理的生活秩序、生存逻辑和生命状态的想象和憧憬。徽剧是多声腔剧种,各声腔的聚合使其剧目来源广、数目多,导致其伦理特征更为突出;另一方面,在徽剧的故乡徽州,历史上已发展出成熟完备的宗族社会形态,有重视伦理教化的传统。两者的合流,终于就造就了徽剧的伦理品格。

值得注意的是,《惊魂记》的故事背景被设置在中国古代列国攻战不断的春秋时期,这一时期“礼崩乐坏”,多有弑君篡位者出现。所谓“臣事君以忠”(《论语·八佾》),但对于普通老百姓来说,他们只是“民”,没有“臣”的资格,自然谈不上要“事君以忠”。《惊魂记》中子胤将军是麦克白的对应人物,其命名会让人联想起历史上的赵匡胤,他黄袍加身,以宋篡周,却并不妨碍在民间传说、故事、戏曲中一再以好汉、英主的形象和面目出现。另一方面,恰恰是在此类民俗叙事中,人们更为津津乐道的是“义”的存在与意义,进一步显示出“忠”的官方色彩,以及与之相对的“义”的民间或民俗文化属性。具体来说,作为民俗伦理范畴的“义”通常包含“以诚待人、不相负、重诺守信、感恩报恩”等关系民众生活秩序和生存处境的意义内容。

在《惊魂记》中,子胤弑杀君王,最终事败身死,但他的悲剧与恶行主要不在于违反了“忠”的律令。当夫人齐姜怂恿他染指王位时,他顾忌的是“大王千岁”对自己“恩德有加”^{[12]554};曾发出“吾王恩德似海深”^{[12]557}的赞叹;担心弑主会“多行不义必自毙”^{[12]556};国君被杀后,伍伯(对应于《麦克白》中的班柯)痛斥他“背信义弑君王罪恶滔天”^{[12]560};国君的鬼魂显灵后,面斥他“恩将仇报”^{[12]563},他自己也为此追悔莫及。可见本剧是以“义”的伦理原则作为善恶分野的依据并为其注入具体内容,“善恶有报”的主题立意因此落实在“义”的范围内并使剧作具有审美意义。《惊魂记》的这层意义内涵可以借由京剧传统名剧《四郎探母》得到进一步说明,《四郎探母》在历史上曾屡遭责难和禁演,主要是由于剧中存在“忠”“义”之间的冲突,杨四郎被辽国招为驸马,没有为宋朝尽忠,但他同时又坚守信义原则,从而获得人们的理解和同情,剧作本身也因此被广泛地接受和喜爱,并顽强地生存下来。

以此反观徽剧《惊魂记》,正是由于“义”的元素的保有,子胤的形象具有了悲剧特质,并通过对他的沉沦过程的细致展演,反向地凸显出这种民俗伦理要素的存在以及由此而形成的本剧的审美感染力和现实意义。

四、探索徽剧剧目创编“现代化”路径

中国传统戏曲特别是民间戏曲历来重表演轻文本,以脚色行当扮演或塑造人物,忠奸善恶,是非分明,脸谱化,类型化,人物通常只具有类的共同性,而缺少复杂真实的个体性以及人性层面的主体精神与内省意识,而这正是戏曲的现代化发展所孜孜以求的,也是引进莎士比亚戏剧可以助力之处。

在《麦克白》中,突出了以“人”为本的理念,以及“人”的生命活力和人性的幽深莫明。麦克白的性格显示了善与恶的同时并存和交织,他高扬主体精神,具有坚定意志、清醒的理性意识和洞察能力,服膺内心欲望,摆脱出身“原罪”和局限,努力实现个体价值,追求现世成功。这正体现了欧洲文艺复兴时期人文主义运动的理想。莎士比亚无意对麦克白作出简单的道德评判,只是通过这个形象聚集起“人”的价值意义和人性的丰富内涵,展示出他作为“人”的心灵撕扯和巨大苦痛,从而引发同样作为“人”的观众在人性层面的同情和怜悯,进而,麦克白形象又被赋予了彰显“人”的理想和尊严的勇敢、进取、坚毅、担当、无畏、重视荣誉、藐视苦难、涉血前行等性格品质和宏伟气魄。如此种种努力,终于使得一个杀人凶手一变而成为享誉世界剧坛的悲剧英雄。

也因此,使得徽剧版的麦克白——子胤将军——由原型获得了沉甸甸的性格内涵和富有层次感的形象特征。他原本是一个保国救民的大英雄,知荣辱,明善恶,辨忠奸,最终却被野心欲望裹挟,一步步走向毁灭。在这个过程中,他清醒而又迷狂,自省复兼自妄,实现自我价值的执念,尚未泯灭的良知,沉重的负罪感,对历史经验和谋略的洞察,对报应的恐惧……使其始终处于灵魂的交战与分裂中,进退失据,备受煎熬,最后的死亡于他反倒成了一种解脱。将麦克白的被杀改为子胤的自杀,其实见证了中国式悲剧美学的存在与意义。莎士比亚时代,道德话语权尚垄断在教会手中,麦克白杀人或被杀,是他作为特定的“人”的担

当,并无明确的道德所指。但在中国文化语境中,始终闪耀着道德审美的光芒,正义终将彰显,恶行必得惩报,而且,杀人莫过诛心,子胤自杀前的悲叹因为隐约的救赎意味更加重了本剧的悲剧性。

随之而来的问题是,如何以戏曲的方式塑造与呈现如此丰富复杂、兼具人文厚度和人性深度的艺术形象,毕竟,不同于西洋话剧以台词为主的叙事性文本,中国戏曲通过唱、念、做、打的表演塑造人物。具体对于徽剧来说,一方面,它本来就含有昆曲成分,即所谓徽昆,以演出武戏见长,这使其可以很方便地借鉴和汲取如昆剧《血手记》等剧的编演经验;另一方面,《麦克白》通过大量的旁白、独白塑造人物,展现人物的心理冲突,显示灵魂的搏战,而徽剧表演恰恰“着重在人物心理的刻画”^[13],如其代表性剧目《水淹七军》,主要就是以心理表现出彩,特别是其中的“观书”“观阵”两场,只有很少的唱词和道白,但通过富有戏剧性的表演、行动,将关羽遇到挫折时的低沉、惭愧,发现破敌方法后的自得、喜悦等心理活动细致入微、形象生动地逐层展现出来,进而栩栩如生地呈现出他忠勇、沉着、坚毅而又有些自负的性格面貌。也就是说,改编《麦克白》,塑造出子胤的复杂性格,彰显自身的现代性活力,徽剧具有特别的优势。

具言之,徽剧作为多声腔剧种,从曲调上看,舞台上常见的有西皮、二黄、吹腔、拨子以及一些高腔和昆曲等;表演程式上则有“十要”和“一百三十二跳”的说法,特别是如《三挡》《七擒孟获》《八阵图》等为代表的众多武戏的出现和流传,逐渐积淀形成本剧种独有的表演绝技,如高台和平台武功、矮子步、翎子功、变脸,等等。它们都代表了徽剧在长期的艺术实践过程中所积累的丰富的表演资源。在《惊魂记》中,综合调用了“皮簧(黄)”“徽拨”“青阳腔”的音乐唱腔。青阳腔的特点是在唱腔中可以灵活地加入解释性的“滚白滚唱”成分,能更加方便地表达人物的复杂情感;徽拨的曲调则高亢激越,适于表现英雄人物的雄伟气魄,渲染悲剧气氛。从脚色上看,子胤形象的塑造融合了正生、文武小生、雉尾生等行当的表演技法,齐姜身上则显示了青衣、花旦、武旦、泼辣旦、花衫等行当的综合,其面部表情、举手投足、身段动作均能准确恰当地显示人物特定的性格、心理与处境。例如,通过晃翎、摇翎、摆翎、涮翎、掏翎、抓翎、挽翎、抖翎、绕翎、点翎等“耍翎子”技巧,子胤从一个卫国功臣到弑君凶手的心路历程,他的得意、欣

喜、惊恐、害怕、犹豫、疑惧、挣扎、痛苦等诸般情绪和心理变化,均能被形象生动、细致入微地表露出来;正所谓相由心生,当他下定决心弑君时的拖发、衔剑、“斗鸡眼”的造型,一改先前英俊轩昂的扮相,尽显凶狠、丑恶、狰狞之态;又譬如说“变脸”技法的运用,出现在子胤和齐姜决计杀害老王、齐姜倒毙、子胤闻知预言应验而跌倒以及自刎时,其实是表现了人物心理的剧变和命运的突转。

在《惊魂记》第七场“血手”,集中展演了齐姜的精神与心理状态,交代了她的最终结局。她再无先前的豪狠果决、神采飞扬之态,孤寂落寞,令人哀怜,在其临终前的大段唱腔中,“黄灿灿金丝皇冠至高无上,冷莹莹玉玺宝印压定乾坤。多少人梦寐以求发了昏,多少人刀剑相向拼却性命。为什么兄弟同胞全不顾,为什么父母亲情全不认。使尽奸计狠下毒手,杀兄弑父血溅午门,都只为权倾天下这财富归一人,归一人……耀眼的金冠夺目摄魂,全不顾下地狱永难翻身。我要亲自动手拼出全身劲哪……”^{[12]566},既是对其杀王篡位动机的披露与阐释,突出本剧权力欲望异化、吞噬人性的警示意义。并且,这同样可以看成是子胤心声的吐露,弥补他由于相关台词和动作的缺乏而带来的形象的单薄和剧情的突兀。因此,诸如子胤和齐姜的双人舞等场面也就并非一般生旦排场的惯常铺演,而是已展开了一种深入的心灵对话和交流,从而摆脱历来传统戏曲在人物塑造方面单向化和扁平化的弊端,他们各自从彼此之间的互文关系中获得补充,使形象趋于丰满与厚实。概言之,《惊魂记》在表演艺术方面见证和发挥了徽剧作为多声腔剧种的优势,不固步于单一唱腔或行当的规式,而是要在“文武昆乱不挡”的基础上进一步加强创新,在糅合多种唱腔、行当、程式时充分顾及到所塑造人物性格的完整性、复杂性和真实性,洞悉人性幽微,彰显本剧的人文和现实关怀意义,从而在表演维度为徽剧乃至中国戏曲探索现代性内涵和发展路径。

五、《惊魂记》对当代徽剧发展的启示

安徽拥有丰富的戏曲文化资源,据建国10周年时的统计数据,全省共发现剧种38个,1980年代初期,全省尚存剧种23个^{[3]72-74},并逐渐形成“徽、黄、庐、泗”四大剧种之说。整体性的“戏曲危机”局面由此可见一斑,“徽、黄、庐、泗”2006年均进入

第一批国家级非物质文化遗产名录,从某种意义上说正是这种“危机”的表征,同时更显示出化“危”为“机”的决心与动向。这并非是要对它们进行单纯的博物馆式的保护,也不能仅靠政府、市场、营销等外部因素的支持,关键是要加强戏曲本身的建设,总结历史上的成功经验,激活其适应时代发展的生命力,促进其在当下的生存与发展。

这也显示了探索徽剧发展机制的意义。徽剧历史悠久,已绵延生长400余年,影响大,涉及全国40多个剧种。《惊魂记》集中代表了徽剧近年来在剧目建设方面的成就,广受关注,《人民日报》曾载文指出它“关注着当代新剧目的创作方法和传统剧目的走向”,“不仅为古老的徽剧注入了青春活力,同时也为中国戏曲舞台吹来了一股清新之风”^[14],有评论甚至发出追问:“有400多年历史的古老徽剧出了好戏,其它剧种怎么办?”^[15]主要还是着眼于《惊魂记》对当下戏曲发展的经验和启示意义,其中有四点应予特别关注:

第一,徽剧是由多种声腔演变、融合而成,在其形成以后,仍然保留了多声腔的成分和特点,始终保持与其他剧种、声腔相互交流、影响的关系与状态,从而使其具有广泛的剧目来源渠道,在表演艺术上采诸腔之长,“能以多种声腔来表现各种复杂情绪,能以多种表演技艺来塑造舞台人物形象”^{[3]360}。当下徽剧的发展理应承袭并发扬这种开放性传统与优势,以利于塑造或扮演各色人物形象,拥有广阔的题材领域,通过创作、移植等多种方式,生产出丰富的戏曲剧目。

第二,20世纪80年代以来,引入、移植外国经典作品尤其是莎士比亚剧作成为各剧种应对“戏曲危机”、进行现代化转型的有效尝试,并逐渐形成跨文化改编的“中国化”经验,包括情节内容上的讲中国故事,审美原则上的中国传统,表演艺术上的戏曲特质。三者之间实际上已形成一个有机统一的整体,讲中国故事使得戏曲能够守持以行当程式、唱念做打、服饰装扮等为表征的演剧特质,有利于贯彻和生成中国式的道德与审美原则,彰显文化自信和艺术自主,便于观众接受,发挥戏曲作为审美意识形态的社会效益。否则,片面地追求西洋式的以“真”为“美”,轻易否定中国式的美善合一的审美情境,不但可能会陷入自然主义的泥淖,更会因为道德理想的落空以及社会现实意义的匮乏而消蚀戏曲的审美价值和艺术生命。《惊魂记》显然汲取并集中体现了这种“中国化”经

验,为当下徽剧乃至中国戏曲的发展提供了新的艺术范式。

第三,近年来,安徽地方戏在剧目创编方面的一个显著动向是越来越重视其作为民俗艺术的独特存在与价值,出现了如黄梅戏《徽州女人》《大清名相》、庐剧《东门破》、泗州戏《秋月煌煌》等一批颇具代表性的作品。《惊魂记》正体现了这种动向,不但在情节内容层面显示出民俗伦理的建构意义,也表现在语言、人物及结构安排上。如念白采用徽州官话;三巫神实际上承担了类似于民间说书艺术的说话人的角色,具有组织、阐释、推动剧情的功能;删去原剧中如国王长子马尔康复国、贵族麦克德夫复仇等情节及相关联的大量人物,只保留麦克白及其夫人(子胤与齐姜)弑君篡位、事败身亡这一条线索,既有民间叙事情节连贯整一的特点,也为唱、念、做、打的舞台表演争取了充足的时间与空间,等等。“戏曲究其根本是民俗的产物,且以民俗为载体,民俗不亡则戏曲不亡。”^[16]在剧目创编中汲取民俗资源,具体意义在于:作为最广泛的生活文化,民俗能提供源源不断的创作素材;作为独具的地域文化,民俗能保障和体现地方戏的剧种特色;作为人们无法规避、自然认同的先文化,民俗有利于建构稳定的演剧接受机制;作为持续生长的活态文化,民俗能助力于戏曲获取时代新质。

第四,《惊魂记》为徽剧探索了现代化路径。作为发生于前现代的艺术形式,戏曲的现代化关涉其在进入现代社会以后是否仍有生命活力,关键是能否以审美的形式拥抱生活世界,回应时代吁求,发挥现实意义。20世纪90年代以来,随着市场经济大潮涌动,如何正确合理地对待如金钱、财富、权力、地位等各种实利及其所召唤的内心欲望,已成为日益迫切的现实问题。《惊魂记》通过引进具有现代人本意义的异域文本进行剧目创编,调用、创新多种唱腔、行当、程式等表演资源,一改传统戏曲通常只能塑造类型化人物的积弊,洞察人性中善恶并存、交织的真相,塑造出一个被权力欲望裹挟、吞噬的典型、复杂、生动的悲剧英雄形象,细腻地呈现出其彷徨失路、进退两难、内心撕扯搏战的沉沦过程,从而使得本剧在审美共情的基础上拥有现实的警醒意义。在这个过程中,《惊

魂记》突出“义”的伦理价值并非重提一个古老的道德命题,而是以审美形态,思考和探索在一个急剧变化的社会转型时期如何节制欲望泛滥、进行价值重塑,这显示了本剧特别的现实针对性,也透露了近年来戏曲创编的新的趋向。例如,2013年首演的庐剧《信义人家》就是根据现实中的“中国好人”创作的“有关平民信仰的道德叙事”^①。由此尚可追询的是,无论是麦克白还是子胤,其服膺欲望、追逐权力的抉择何尝不是一种实现“自我”价值的方式,却最终导致人性的异化和“自我”的毁灭,这不能不说是一种生存悖论,而对这种悖论的正视和努力克服也正显示了人的自信、成熟和主体精神、意志的力量与限度。所有这些,都代表了《惊魂记》可被阐释的深层意蕴和现实启示,其意义同样是指向现代性精神向度。

总之,汲取戏曲跨文化改编的“中国化”经验,发扬徽剧的“开放性”传统,守持其“民俗性”品格,探索“现代化”路径,既是由《惊魂记》的创作和演出所带来的经验和启示,更显示了当代徽剧发展机制的四个基本维度,在它们所形成的合力中,将从审美原则、剧种特色、剧目生产、舞台表演、演剧接受、时代意义等多个方面丰富并推动徽剧在当下现实语境中的生存与可持续发展,彰显其表现力和生命力。

[参考文献]

- [1]安徽省文化局文学研究所.江淮戏曲谱[M].合肥:安徽文艺出版社,1985.
- [2]刁均宁.徽剧走过的曲折道路[C]//全国政协文史资料委员会.新中国地方戏剧改革纪实.北京:中国文史出版社,2000:541,543.
- [3]中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·安徽卷[M].北京:中国ISBN中心,1993.
- [4]任明耀.莎士比亚戏剧:取之不尽的宝库[J].南京师范大学文学院学报,2006(3):51-55.
- [5]张玲茹.20世纪80年代以来戏曲改编西方戏剧研究[D].北京:中国戏曲学院,2019:6-7.
- [6]文化部振兴昆剧指导委员会,中国昆剧研究会.兰苑集萃:五十年中国昆剧演出剧本选:第二卷[M].北京:文化艺术出版社,2000:232.
- [7]章雪晴.莎剧与昆曲的碰撞与融合:从《麦克白》到《血手记》所发生的戏剧变形分析[D].北京:北京外国语大学,2016:49.
- [8]张庚,郭汉城.中国戏曲通论:下[M].北京:文化艺术出版社,2014:369.

^①皖西庐剧艺术研究会《中国皖西庐剧》,第114页,原书未见出版信息。

[9]张庚,郭汉城.中国戏曲通论:上[M].北京:文化艺术出版社,2014:64.

[10]董乃斌,程蔷.民间叙事论纲:下[J].湛江海洋大学学报,2003(5):38-51.

[11]李春林.大团圆:一种复杂的民族文化意识的映射[M].北京:国际文化出版公司,1988:57.

[12]孙强.惊魂记[M]//徽剧艺术.李泰山,主编.合肥:安徽文艺出版社,2018.

[13]安徽省文化局.前言[M]//中国地方戏曲集成·安徽省卷.北京:中国戏剧出版社,1959:3.

[14]李泰山.古老徽剧新创造[N].人民日报,2013-10-25(24).

[15]刘杰.一台好戏·两位好演员:看徽剧《惊魂记》有感[J].中国演员,2015(3):9-10.

[16]王长安,黄凌云.安徽戏曲现状刍议[C]//戏曲研究:第78辑.北京:文化艺术出版社,2009:383.

责任编辑:陈寿富

On the Development Mechanism of Contemporary Hui Opera:
Exploring Based on *Jing Hun Ji*
ZHOU Tao
(School of Literature, Huangshan University, Huangshan Anhui, 245041, China)

Abstract: Hui Opera has a long history and extensive influence. *Jing Hun Ji* not only intensively represents the construction achievements of Hui Opera in recent years, but also shows the development mechanism of contemporary Hui Opera: absorbing the localization experience of cross-cultural adaptation in Chinese opera, carrying forward the open tradition of Hui Opera, keeping its folkloric character, and exploring the path of modernization. It will enrich and promote the survival and sustainable development of Hui Opera in the current realistic context from the dimensions of aesthetic principle, opera feature, repertoires production, stage performance, drama acceptance and era significance, and has experiential and enlightening significance for the overall development of Chinese contemporary opera.

Key words: Hui Opera; *Jing Hun Ji*; folklore; modernization; development mechanism