

新时期桂剧艺术观念论

朱江勇¹ 陈桂成²

(1.厦门大学 人文学院, 福建 厦门 361005

2.玉林师范学院 中文系, 广西 玉林 537000)

[摘要] 新时期桂剧受中国戏剧界戏剧观念和艺术价值变化的影响,思想上和艺术上在继承传统桂剧中不断地探索,导致桂剧艺术观念呈现多样化趋向。新时期桂剧艺术观念的多样化趋向,主要体现在桂剧传统戏的革新与继承、创编剧目的恪守与超越两方面的实践中。

[关键词] 新时期 桂剧 艺术观念

[中图分类号] J825

[文献标识码] A

[文章编号] 1003-3653(2009)03-0010-04

[收稿时间] 2009-03-25

[作者简介] 朱江勇(1976—),江西瑞金人,厦门大学人文学院2007级戏剧戏曲学专业博士研究生,桂林旅游高等专科学校讲师,研究方向:中国戏曲文化。

1952年9月,桂剧以《拾玉镯》《抢伞》《演火棍》《杨衮教枪》四个折子戏参加武汉中南戏曲会演,四个戏都得到较好的评价,其中《拾玉镯》反映最为良好。随后又以《拾玉镯》《抢伞》参加全国第一届戏曲观摩会演,由尹曦(小金凤)主演的桂剧《拾玉镯》轰动了文艺界。《拾玉镯》是桂剧以做工细腻见长的传统戏,抗战时期欧阳予倩对该剧进行革新,此后又经过桂剧艺人不断努力,1954年由东北电影制片厂拍成电影。1956年,广西省文化局成立由106名桂剧艺人和戏改干部组成的桂剧传统剧目整理委员会,响应中央文化部抢救各剧种传统艺术的通知,发掘整理的剧本编入《广西戏曲传统剧目汇编》丛书,其中1-25集,58-60集收入桂剧剧目共452个。桂剧在“文革”前,除少量的创编剧目外,主要是对传统桂剧的发掘与整理,艺术上重在桂剧传统艺术的继承。“文革”期间,传统桂剧几乎绝迹于戏曲舞台,取而代之的是移植桂剧“样板戏”和配合政治形势的创编剧目,桂剧传统艺术受到很大的损害。

以1976年粉碎“四人帮”“文化大革命”结束,我国文学艺术发展进入了一个新阶段,人们习惯把这个阶段称为新时期。20世纪80年代初期至80年代中期广泛、深入的“戏剧观”大讨论,是中国剧坛一次真正的思想解放运动。这次争论关于“戏剧观”、戏剧观念的“新变化”“戏剧规律”“幻觉”与“非幻觉”和“写实”与“写意”、戏剧的危机与出路等主要问题带来了戏剧观念的扩展与更新,它既促使“实验戏剧”的勃兴使中国当代戏剧结束自我封闭的状态,也促使现实主义戏剧突破了沿袭数十年的“易卜生——斯坦尼”模式,在借鉴西方现代派戏剧和民族戏曲一切可以利用的表现手法中走向新现实主义。董健教授将新时期以来中国戏剧和西方戏剧日渐增多的交流与对话,概括为中国现代戏剧的第二度“西潮”。发生于20世纪80年代中国戏剧的第二度“西潮”“初步结果是形成了戏剧理论和创作方法的开放性、多元性结局,产生了一批带有西方现代主义和后现代主义色彩的‘探索剧’(或曰‘实验剧’)。结束了单一的写现实主义的统治,从而把中国戏剧的现代化推向了一个新的历史时期”,同时“使中国戏剧冲出了原有的美学圈子,戏剧观念和艺术价值发生了根本变化,从而真正开始了中国戏剧现代化的历史进程。”^{[1](p25)}新时期中国戏剧“西潮”的现象,不仅以多元化趋势反映在话剧界,还以色彩纷呈的样式反映在戏曲界。新时期桂剧作为中国戏曲界活跃的一枝独秀,思想上和艺术上在继承传统桂剧中不断地探索,导致桂剧艺术观念呈现多样化趋向。新时期桂剧艺术观念多样化趋向,主要体现在桂剧传统戏的继承与革新、创编剧目的恪守与超越两方面的实践中。

一、传统戏的继承与革新

参加1984年广西第一届剧展的桂剧《玉蜻蜓》和1986年广西第二届剧展的《人面桃花》《老虎吃媒》《打棍出箱》三个桂剧传统折子戏,以及《秦英小将》体现出新时期对传统戏思想性和艺术性继承与革新的努力。

《玉蜻蜓》(编剧郭玉景、章凤仙、肖平武)是一出优秀的改编桂剧传统戏,被认为是新时期推陈出新的力作。自1961年开始,柳州市桂剧团对桂剧传统戏《玉蜻蜓》进行整理,数易其稿,到1984年参加第一届广西剧展历经二十多年。《玉蜻蜓》为旧桂剧舞台上常演的搭桥戏,共有十多本,可连演十几个晚上。因为是搭桥戏,所以结构拖沓繁琐,内容上也带有许多封建、迷信、黄色的东西。改编本《玉蜻蜓》围绕揭露封建家长制和包办婚姻对青年的禁锢,讴歌纯洁爱情悲剧的主题,砍掉与主题无关的旁枝,如将旧本搜法华寺之前一段长达四十多分钟算命的戏删除;将旧本中申珽与王秀姑一见钟情,追至法华庵,不仅与王同居,还与庵内所有的老少尼姑鬼混以致纵欲过度命丧黄泉删除;还将原来的大团圆结局改为悲剧收场,变为结构紧凑的七场戏,秀姑被逐、洞房逃婚、搜庵产子、拾子隐证、堂前认子、认母遗恨。

改编者为使戏集中精炼、层次清晰,更好地突出主题,自始至终抓住玉蜻蜓这一爱情信物。戏一开始,申珽对申府侍女王秀姑表示真挚的爱情,将祖传玉蜻蜓送给王秀姑,申父嫌贫爱富攀高亲,把玉蜻蜓夺回,送给天官之女张雅云为聘,并将王秀姑打入法华庵为尼。新婚之夜,申珽来到法华庵寻找王秀姑,申珽在庵中躲藏一年后染病身亡,临终前将玉蜻蜓再次交给王秀姑。秀姑产子,将玉蜻蜓佩带在婴儿胸前,主持普禅将婴儿丢弃荒郊,恰被原申府家院王定拾起,王定由玉蜻蜓认定孩子是申珽之后。十六年后,申承祖随养父王定回府见张雅云,张雅云见他身佩玉蜻蜓,要王定讲出实情。申承祖知道自己的身世之后,迫不及待到法华庵认母,张雅云赶来搜庵,王秀姑被迫悬梁自尽,悲痛的申承祖将玉蜻蜓还与张雅云。玉蜻蜓成为展开矛盾,推动剧情发展,贯穿整个戏的中心道具。

《玉蜻蜓》改编还保留了旧本原有的一些特色,如桂剧《玉蜻蜓》不同其它剧种的主要情节之一就是张雅云接连三次搜法华庵,改编本沿用“三搜法华庵”来塑造张雅云,不同的是改编本将旧本的三次并为前两次,在结尾时又加了一次。第一次搜庵,张雅云令人拆除大殿夹墙,申珽躲于法鼓内,第二次张雅云令人搜鼓楼,时申珽已死,尸体藏于夹墙内,第三次申承祖正与生母相认,张雅云带人搜庵,要将王秀姑治罪,王秀姑被迫上吊。三次搜庵刻划了张

雅云出身高贵、骄养成性、性情暴躁又凄清痛苦的双重性格，她既是封建礼教的受害者又是维护者。值得一提的是，改编本将原来大团圆的结局，改为悲剧性的结局，进一步深化了剧本的主题，增强了艺术感染力。

改编本《玉蜻蜓》在艺术上作了一些革新。在音乐设计上，改编本只用了桂剧弹腔，旧本《玉蜻蜓》上下本是弹腔和高腔并用。桂剧弹腔分南路和北路，北路为宫调式，曲调高亢明亮，南路为商调式，曲调深沉低婉。改编本《玉蜻蜓》南北路交替使用，“头两场戏，特别是第一场秀姑与申琰定情的场面，应该说是美好的，故而采用了较为明快的北路唱腔。三场至五场，悲剧逐步升级，直至申琰丧身尼庵，我们则用较低沉委婉的南路唱腔，以表现剧中人压抑的情绪”。[2](p133)只使用弹腔使整个戏的音乐格调统一，南北路随剧情发展的气氛交替使用。在唱腔设计上，改编本在尽力保持传统桂剧风味的基础上，在节奏、速度、力度方面进行了改革。改编本还在民乐队的伴奏里加进一台电子琴，“电子琴用于戏曲伴奏，是想作一次试验，其目的企图是让我们桂剧音乐略带时代的气息。”[2](p134)舞美设计上也进行的一些革新，以简练协调风格表现场景的典型环境，场景设计“有的是从正面衬托人物和情节的，如庵院后园、禅房都是灰暗凄凉的基调。而春园、佛殿、洞房等场，原则是反面衬托人物情节的，在春意浓郁和设计华贵的环境中，生活着不幸的人们。在堂皇发生着悲惨的事，什么‘佛光普照’、‘慈航普渡’，都是骗人、麻痹人民思想的。”[3](p134)

1986年广西第二届剧展中《人面桃花》《老虎吃媒》《打棍出箱》三个桂剧传统折子戏走的是“老戏新演”路子，被誉为“听唱翻新‘杨柳枝’”，体现了青年导演马冀“给老戏创出一种新意来”的探索精神。《人面桃花》是欧阳予倩当年的“革新”桂剧，曾被赋予新的生命力。导演马冀再度对此戏作了新的尝试，“创造了一出瑰丽的优美的田园诗一样的爱情戏，给人以美的享受。他以桃花来贯串全剧，桃花不一定是仙子，有时是树、柱子、门、墙，有时是高山、大海，随环境转换，与戏和谐的融合起来，渲染人物心境，且不关大幕，起到串场作用。”[4](p236)《老虎吃媒》继续发挥和运用载歌载舞的特点，力求虎为拟人化，以虎的耍弄反衬出媒婆的贪婪之心，“舞台上的‘虎’与‘媒婆’，却大量地运用了传统的戏曲身段，恰到好处地融进不少民间舞蹈动作，同时还揉和一些杂技和姊妹艺术中有效成份，令《老》剧增色不少，倍添新意。”[5](p239)《打棍出箱》则为桂剧传统优秀剧目，讲述宋代书生范仲禹上京应考，不料妻子被太师葛登云抢去，范仲禹赴葛府索妻，又被葛太师命人暴打之后装入木箱，抛置荒野。幸遇二公差路过，无意中开箱复查，范仲禹死而复生的故事。这出戏在很多剧种里都有，但是桂剧的“出箱”、“甩发”堪称一绝。1957年广西桂剧传统剧目鉴定委员会对《打棍出箱》戏剧艺术的意见汇总为：“剧本内容思想细致，离奇幻幻，出人意料，有丰富的艺术性，刻划人物，也很精到。剧中范仲禹在箱内跳出数次，快捷干净，应特别推荐给青年学员学习，以免此剧的艺术失传。”[6](p8)《打棍出箱》是一出不断革新的传统戏，但都秉承“戏中有技，技中有戏”的传统，20世纪50年代有唐金安整理和演出的桂剧《打棍出箱》为代表，1991年广西桂剧团演员卢浩在春节联欢晚会表演桂剧选场《打棍出箱》，将该剧处理为“三跌四出”的绝活。1986年参加广西第二届剧展的《打棍出箱》由广西桂剧团演员赵正安饰范仲禹，在原来的高难度技巧的基础上增加了“高台抢背出箱”动作，即公差腾起扑向箱口，然后高台抢背落下，同时范仲禹甩发高竖，从箱内陡然跃起，飞出箱外。

《秦英小将》是桂林市桂剧团根据桂剧传统戏《乾坤带》改编的，改编者一改《乾坤带》秦英依权势撒野、无理取闹的配角式人物，着重塑造唐代银屏公主之子秦英出身皇门又不顾门荫、刚烈如

火、疾恶如仇、智勇过人的英武少年形象。《秦英小将》安排了四个行动来展开矛盾、塑造人物、深化主题：①救民女，痛打詹太师的总管丁二苟；②拦轿为民伸冤，与詹太师斗争；③金殿上揭露詹太师罪恶；④金殿逃跑，巧取敌方军情，解大唐之危。但是剧本结尾又没有按照以上行动的发展，秦英杀贼立功，以一家团圆皆大欢喜告终，而是改为银屏公主和兵部大人带着囚车赶到边关，捉拿秦英回朝，这样的结局在探讨个人利益和国家利益，情感与理智方面有积极的思索，突破了以往同类剧目主旨单一的模式。

二、创编桂剧的恪守与超越

创编古装桂剧《泥马泪》是新时期思想性和艺术性都革新的典范之作。作者站在历史的高度写了李马一家的悲剧，揭示愚昧的造神运动给中华民族带来的极大痛苦，引起人们对民族悲剧的深刻反思。该剧由上海著名导演胡伟民执导，在着重戏曲传统的唱念做打同时，巧妙和谐地融进现代音乐旋律、舞蹈语汇、舞台技术、灯光效果，体现了大胆的改革精神。1986年参加第二届广西剧展引起较大的反响，成为剧展中最拔尖的剧目。1987年《泥马泪》应邀赴京为“中国戏曲艺术国际学术讲座会”及首都观众演出，演出引起了国内外同行专家的极大关注。《泥马泪》成为中国戏剧史上具有跨里程碑的代表之一，被誉为“一台思想内容、艺术形式全面出新的新编历史故事剧”。[7]

《泥马泪》总体上保持了桂剧传统唱腔特色，自始至终给人以桂剧的直观感觉。《泥马泪》除坚持传统戏曲唱腔外，最突出的是表现李马渡康王时运用和发展“哑背疯”表现手段。《哑背疯》是地方戏中一种出色的创造，又称《哑子背疯》《哑汉驮妻》或《老背少》，桂剧“目连戏”中有《哑背疯》一出，湘剧称《会缘桥》，徽剧、婺剧称《雪里梅》，故事写傅相在会缘桥庙会日子，见一哑汉驮着瘫痪的少妇在卖唱，问及身世才知原是一对夫妇，丈夫在战乱中遭敌人毒哑逃回，背着瘫痪的妻子卖唱度日，相依为命。傅相怜其遭遇，周济他们而归。《哑背疯》一出写这对残疾夫妇得傅相的周济后欣喜而归，过会缘桥时观桥下鱼入迷，身子不觉前倾导致重心失调，差点跌落桥下。哑汉猛一闪身，撤回身子，惊恐过后少妇感激地为哑汉摇扇擦汗。舞台上的“哑背疯”是一人饰两角的表演，上身是瘫痪的少妇，腰间系着少妇穿花裤的假腿，下身是足蹬芒鞋、步履蹒跚的老汉。[8](p228)《泥马泪》中李马渡康王由一人饰两角正好符合“哑背疯”的规定情境，但是李马和康王都有大段的唱词，不同于“哑背疯”中只有疯人的唱念，所以该剧在《渡河》中创造性运用两次“哑背疯”上场，“头次上场时背人的李马是真人，背负的康王为塑形，李马可以尽情抒发爱国民众盼望赵构归南国，并把乾坤扭转的心情，二次上场被背的赵构是真人，李马变成了塑形（‘李马’的脚实际上是赵构的‘脚’），赵构那‘心如热泪珠频弹’的感慨就可以自然流露出来了。”[9](p299)

胡伟民向童道明透露导演《泥马泪》构想时说：“我把握三个层面：一是恪守（桂剧）规则，二是稍稍偏离规则，三是超越规则。”[10]如果说《泥马泪》保持桂剧传统唱腔和运用“哑背疯”是恪守戏曲传统的话，那么偏离和超越的一面是大胆借鉴和吸收话剧等姊妹艺术的形式手法对传统桂剧的革新。偏离和超越是指将当代话剧舞台技术和非程式化美学原则对戏曲舞台的渗透，《泥马泪》艺术上的偏离和超越呈现出“实验戏剧”的许多特征。20世纪80年代兴起于我国大陆的“实验戏剧”是改革开放后西方各种戏剧思潮和流派先后涌入中国，中国剧作家在中国戏剧传统的基础上，广泛吸收和借鉴西方戏剧思潮及各流派进行探索的结果。“实验戏剧”的代表人物之一高行健，在受西方戏剧理论家启发和综合东西方戏剧优良传统前提下，结合新时期实验戏剧的经验表达过他理想中的戏剧追求：即“交流的戏剧”“动作的戏剧”“完全的戏剧”“复调

的戏剧”“叙述的戏剧”“象征的戏剧”等特征。高行健的“完全的戏剧”意指除语言、唱、念、做、打等手段外,宗教仪式中的面具、傩舞、民间说唱,乃至傀儡、魔术、杂技等都可以融入到戏剧中形成真正“综合的艺术”。桂剧《泥马泪》中李马渡康王的“哑背疯”传统手法,与由十六名女演员身穿绿色紧身衣象征芦苇的“芦苇舞”,神马显圣时“马舞”“群马舞”等现代舞美相得益彰,传统桂剧唱腔和现代交响化音响以及立体式灯光的运用等体现“完全的戏剧”特征。《泥马泪》还运用意识流、象征法、蒙太奇等手法呈现出“象征的戏剧”的色彩,剧本第八场《长恨绵绵》写李马精神崩溃后的幻觉心理时,运用意识流手法表现四个片段,每个片段都有一群白马隐现,舞台上则以“马舞”“群马舞”来表现,象征手法也有多处运用,跳“芦苇舞”的女演员象征芦苇丛,整个舞台灯光以黑色为基调,象征封建社会的漫漫长夜,主色灯光为黄色,象征威严的皇权等,电影蒙太奇的手法使整个戏在变幻莫测中连接得流畅。苏国荣曾评价《泥马泪》是“近几年来戏曲剧目中横向借鉴得最多的一个戏,也是创新步子迈得最大的一个戏之一。”[11](p660)《泥马泪》也被认为是在戏剧题材、舞台场景、戏剧语言、戏剧表现形式、戏剧结构等方面的超越。[12](p9-16)《泥马泪》呈现的多元化特征,不但是传统戏曲艺术与话剧艺术的综合,而且是大胆借鉴西方戏剧思潮和各流派艺术的产物。

1992年的《瑶妃传奇》和代表21世纪桂剧优秀作品的《大儒还乡》(2003年)同样体现了对戏曲传统的恪守与超越,体现新时期桂剧艺术探索的进一步追求。前者是阐述汉族与少数民族(瑶族)文化冲突与交融的力作,导演余笑予遵循“大写意,小写实”的舞台艺术原则,将她完美地展现在舞台上。中国传统戏曲舞台是以演员为主体,时空随着演员自由变换、写意与虚拟的空间,也是观众通过演员表演带动下想象的、非具象的“空的空间”。《瑶妃传奇》的舞台继承了传统戏曲写意的手法,巧妙地将现代物质技术融入戏曲舞台,创造出写意中的写实舞台空间,舞台上的转台和三棱柱以空间的瞬感来体现时间的审美感受,是给演员创造时空施展才情的广阔天地,是浑然的大写意,演员华丽纷繁的服饰与呈现在观众眼前的具象空间又是写实的。舞台上“三棱柱的灵活移动,转台不同角度的旋转,辅以各色天幕和各种灯光,在观众的眼里,可以是瑶乡,可以是皇宫大殿,可以是书房,可以是冷宫和寿宫,还可以是瑶妃神庙”。[13](p21)除了注重写意与写实的结合,导演还追求民间性和民俗性的统一,舞台上的岭南瑶乡无歌词的“香哩歌”,哼唱出人物情感的进程,瑶族“长鼓舞”以跪步作情感的强化,用背、肩、手的强烈扭动跪地躺腰一系列大幅度动作来体现心绪,既是瑶族人民伏地劳作写照,也是诗化的舞蹈,寿宫一场一曲古老而又深情的瑶家儿歌:“耶呀……月亮光光,照到儿郎,我儿快长,成长栋梁……”更是在优美意境中平添的神采之笔。

《大儒还乡》写了大儒陈宏谋对自己官道、儒道的痛切反思,在思想内涵上有着多重性意义的解读,舞台上呈现的是舞美、灯光及音乐的和谐统一。音乐上以桂剧唱腔为主,配以秦腔、彩调和陕北信天游,形成多种艺术样式的综合。剧中的陕北老农虽然只是诙谐的配角,但是他以激越的秦腔与清冽的桂剧形成鲜明对比度,体现出浓郁的地域色彩,展现了不同的风土人情。《大儒还乡》结构也颇具特色,打破了中国传统戏曲“开放式”的叙事结构,用“时空交错”的手法叙事,表现在舞台上是与剧本结构相适应的多种样式的时空交错。《追怀》一场,现在时的陈宏谋与过去时的佟三秦在不同的时空里交锋;接着又是中年的陈宏谋夫妇背着皇上,冒死救孤的情景;《祭坟》一场,是陈宏谋人与佟三秦鬼魂的对话;《上书》一场则是现实中不同生活场景的叠加,陈宏谋与死去的老陕互通心声;结尾《归真》则用意识流的手法,将老年的陈宏谋夫妇与年轻的陈宏谋夫妇同时呈现,表现主人公从漓江走出又

想回归清纯漓江的愿望。[14](p23)

在用戏曲舞台表现现实意义题材作品的艺术探索上,颇具代表的是刘夏生导演的《菜园子招亲》,导演用写意性布景和传统程式化表演表现现实生活,“整场戏的布景自始至终是以三个三角柱体的微妙变化来表现不同环境,随着剧情的深入先后出现了五个不同场面——大街、住房、医院、公园、舞厅,它以三角体的三色色调作为基调,通过灯光的变化,特别是运用一群清洁工、护士的舞蹈表演作为换景提示的表现手法,使观众的视线不因换景而间断”。[15]

除上述《泥马泪》《瑶妃传奇》《大儒还乡》《菜园子招亲》外,像桂剧现代戏《漓江燕》,无场次现代桂剧《警报尚未解除》,古装剧《深宫棋怨》《茶情缘》《梁祝情愫》等都是桂剧艺术新探索的代表。新时期桂剧思想上有着更深的内涵,舞台艺术表现也不仅是传统戏曲的表现手法,如果说新时期桂剧一方面对传统戏的革新与继承,更多是恪守戏曲艺术的传统,那么,另一方面以新型美学面貌展现在舞台上的大量创编剧目,更多是偏离戏曲艺术的传统。新时期创编桂剧和同一时期其他戏曲剧种的优秀作品一样,美学风格选择上偏离中国传统戏曲,呈现出“第四种戏曲美”特征。“第四种戏曲美”的提倡者陆炜认为自上个世纪八十年代以来,戏曲主要以新编古代剧形式推出了《新亭泪》《秋风辞》《巴山秀才》《徐九经升官记》《南唐遗事》《曹操与杨修》等一大批作品佳作,在思想上摆脱了狭隘的为政治服务路子,表现出强烈的理性批判和人文气息,美学上没有了生搬硬套用写实手段的问题,有意识地恢复了戏曲特点,戏剧类型上不仅继承了西方戏剧的悲剧、喜剧经验,而且已经跨越了纯粹悲剧纯粹戏剧的阶段;在数量上大大超过十七年时期传统戏改编之佳作的数量。[16](p87-88)这些作品让人意识到一种长期探索的戏曲新形态的成形,它可以称作元杂剧、明清传奇、清代地方戏之后的“第四种戏曲美”。新时期桂剧创编剧目思想和艺术观念上的探索,与“第四种戏曲美”的表现形态是一致的,由于“第四种戏曲美”一方面受历史沿革及时代影响,另一方面又受西方戏剧美学思潮的影响”[17](p26)在舞台艺术上体现为中国戏曲的写意、表现与虚拟和西方戏剧的写实、再现与模仿的交流与融合,即不再满足于“一桌二椅,变化万千”“出将入相”的虚拟时空,写实求真的趋向日益凸显,通常借助现代灯光、音响、舞美、服饰、化妆等物质手段,打破传统戏曲时间与空间的假定性,热衷于像西方戏剧那样以“幻觉”来吸引观众,像上述的桂剧作品《泥马泪》《瑶妃传奇》《大儒还乡》等,以及颇具代表的《曹操与杨修》的舞台设计,都体现了上述特点。我们应该看到,“第四种戏曲美”的舞台表现很大程度上是遵循了传统戏曲的艺术规律,运用现代物质手段制造的“幻觉”在一定程度上消解了戏曲的纯粹性,但并没有消解戏曲艺术本体,虚拟性、写意性、时空的流动性和动作的程式化依然保持了戏曲的基本特征和优势,笔者认为“第四种戏曲美”在艺术表现上可以用“大写意,小写实”来概括。

三、结语

从清末唐景崧不自觉地改革桂剧,到马君武有意识的桂剧改革,欧阳予倩桂剧现代化的最初尝试,再到二十世纪五、六十年代桂剧传统戏“去芜存菁”的整理改编,新时期桂剧艺术的探索,都是戏曲现代化进程中的不断追求。其中新时期桂剧艺术的探索最富有挑战性和冲击力,其经验与教训是中国众多地方戏曲剧种改革的个案与缩影,同时也导致桂剧艺术观念呈现多样化趋向。笔者认为桂剧艺术观念的多样化趋向,是在遵循戏曲艺术规律前提下进行实践的结果,符合桂剧的发展和戏曲发展的方向。在戏曲改革的坐标系中,无论横向怎么借鉴,都以纵向的传统戏曲艺术为主线,因为这根主线自始至终贯穿着中国人的审美(下转第20页)

前对史料进行的处理方式,一般采用文献批评、统计学以及解释学的方法。因此,根据以上对研究主体进行考察时,应主要关注该主体是否客观的对自己所研究对象进行公正的评述,从“位”的角度看,即为研究主体应该站在“客位(etic)”宏观地对自己研究的对象进行分析评介,从而得出客观、准确的抽象概括。同时,这种“客位”的研究方式,可以使研究主体的方法越来越适应其所研究的对象,并提高研究主体的技能和综合能力。另外,在研究中,对研究主体还有一个更高的要求,那就是,研究者必须具备较强的语言能力。这就为研究者研究非我的音乐提供了很大的方便,可以让研究主体从“主位(emic)”的角度充分进入研究对象,对自己研究的对象进行完全的体验,从而可以更加全面的在之后抽象的概括中,自然地跳入“客位”角度,客观地对研究对象进行分析总结。

(2)研究史料。史料是研究者实际研究所面对的对象,是过去事实的一个媒介物。因此,探究史料的真实性,以及对它的收集、分类、整理,是进行西方音乐史学研究的一个重点和基础。关于史料的分类,有以下不同的两种观点:一种观点为伯恩赫姆的“直接的观察联想、报告和遗物的古典分类法”。另一种观点为太田秀通的“自然条件——风土(人类历史的基础、根源条件)和遗物(人类存在的痕迹)”,在此基础上,进一步把遗物分类为“人类的遗物(骨片等)、沉默材料(人类加工过的一切东西)、发言材料(用文字来报告的一切研究史料以及类似的模拟物)”等三类。在对史料进行分析时,同样也需要“位”的观点。那些固定的、客观存在的,未被加工过的和已经被人类加工过的史料,我们在研究过程中,只要秉承“etic”这一客位的观点进行分析解读就可以了。至于那种在欧洲长期继续下来的演奏传统这一史料,几乎没有在西方音乐史学的研究中作为研究材料而被充分利

用。因此,在研究这类的史料时,必须充分具备民俗学和民族学等相关学科的理论方法,亦即充分掌握现在民族音乐学中相关的理论和方法。也就是说,在对西方音乐史学中的“演奏传承”类史料进行研究时,需要研究者首先站在“客位”全面感受,继而转换角色,进入“主位”的角度,从深层去体验,感受史料背后的内容,从而才能将二者有机的结合在一起,客观现实地对西方的音乐历史进行阐述。

总之,在西方音乐的史学研究中,带“位”的研究方法,不仅可以避免传统的欧洲文化中心论,只是专一的注重西方主体民族的音乐历史研究,在音乐历史上造成缺憾,而且可以避免政治实用主义和庸俗反映论的缺陷,让西方音乐史学研究在不断地融合其他学科研究方法的过程中,不是单一的罗列相关的音乐现象和主要音乐家的作品,可以从深层次、上下文的语境中揭示那些远离我们的音乐的历史内涵,让人类宝贵的音乐文化遗产更好地传承下去。

参考文献:

- [1]刘经树.音乐史学——问题与思考(上)[J].中央音乐学院学报(季刊),1995(3).
- [2]蔡良玉.西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题[J].中央音乐学院学报,1990(1).
- [3](美)B.涅特尔.什么叫民族音乐学[C]//董维松,沈怡.民族音乐学译文集.北京:中国文联出版公司,1985.
- [4](荷)J.孔斯特.什么是民族音乐学[C]//董维松,沈怡.民族音乐学译文集[C].北京:中国文联出版公司,1985.
- [5]福岛和夫.音乐史学的方法论——关于音乐史学的研究方法(上)[J].龚林,译.音乐艺术,1991,(3).

(上接第12页)原则与观念,如同余秋雨对戏曲改革的看法那样:“中国传统戏曲改革的过程,也就是中国人在审美境界上重新找回自己的过程。过去的古曲佳作未必能等同于我们要找的审美境界,但我们要找的审美境界一定潜伏在那里。”[18](p285)

参考文献:

- [1]董健.论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异[M]//董健.戏剧与时代.北京:人民文学出版社,2004.
- [2]董均,黎承信.《玉蜻蜓》音乐设计的一些设想[C]//第一届广西剧展资料汇编.南宁:广西壮族自治区文化厅编印,1984.
- [3]蒋光祺.需要的是简练与协调——《玉蜻蜓》舞美设计的体会[C]//第一届广西剧展资料汇编.南宁:广西壮族自治区文化厅编印,1984.
- [4]凌雪.勇敢的探索,大胆的尝试[C]//第二届广西剧展资料汇编(上册).南宁:广西壮族自治区文化厅编印,1987.
- [5]麻先德.听唱翻新“杨柳枝”[C]//第二届广西剧展资料汇编(上册).南宁:广西壮族自治区文化厅编印,1987.
- [6]桂剧传统剧目鉴定意见汇要(第一辑)[C]//南宁:广西桂剧传统剧目鉴定委员会编.广西省戏剧改进委员会印发,1957.
- [7]易凯.广西桂剧《泥马泪》在京公演[N].人民日报,1987-4-20.
- [8]顾乐真.戏曲中的残疾人与桂剧《哑背疯》[M]//顾乐真.广西戏剧

史论稿.北京:中国戏剧出版社,2002.

- [9]吴乾浩.“哑背疯”的移神变形——桂剧《泥马泪·渡河》赏析[C]//第二届广西剧展资料汇编(下册).南宁:广西壮族自治区文化厅编印,1987.
- [10]董道明.“三个层面”与“双向交流”.文艺报[N].1987-5-30.
- [11]苏国荣.桂剧《泥马泪》的整体功能[C]//第二届广西剧展资料汇编(下册).南宁:广西壮族自治区文化厅编印,1987.
- [12]王敏之.论戏剧的超越意识——兼谈《泥马泪》的得失[C]//桂海艺丛(第二辑).南宁:广西艺术研究所编印,1987.
- [13]覃振锋.大写意小写实——论桂剧《瑶妃传奇》的美学意蕴[J].影剧艺术,1992(3).
- [14]杨戈平.一个人一条路一条河——参与桂剧《大儒还乡》的创作心得[J].剧本,2005(4).
- [15]廖斌.形象鲜明布景别致——观现代桂剧《菜园子招亲》[N].桂林日报,1986-11-21.
- [16]陆炜.论第四种戏曲美[J].戏剧艺术,2006(1).
- [17]杨智.写实还是写意?——对当代戏曲美学意蕴的几点思考[J].戏剧文学,2008(7).
- [18]余秋雨.中国戏剧史[M].上海:上海教育出版社,2006.