

“剧场艺术”：都市越剧与民间传奇

胡志毅

-

戏曲的危机已经提了多年了，评论家们都试图为此提出解决问题的良方，在近日的“佛山论剑”中，罗怀臻提出了“传统戏剧现代化，地方戏剧都市化”的观点，这句话使我们想到 60 年前张庚在延安提出的“话剧的民族化，旧剧现代化”，这种观点具有强烈的号召性。“话剧民族化”也许还算是成功的，“旧剧现代化”则虽然遭到了质疑，但是始终在推进。而在“旧剧现代化”之外，又来一个“地方戏曲都市化”。浙江小百花越剧团的团长茅威涛也亮出了都市越剧的“剧场艺术”的观点。越剧作为一种地方戏曲，本来是从民间走出来的，走到杭州，然后又走到上海这个大都市。一方面，越剧的成功似乎就是“地方戏曲都市化”的成功，另一方面，都市中的地方戏曲又离不开民间传奇。在这里，我更感兴趣的是都市越剧中的“剧场艺术”这个观念。

一、导演与演员：戏剧观念的整合

越剧是地方戏曲的代表，而且越剧还有一个特殊的地位，就是它已成为仅次于京剧的第二大剧种。在长三角地区的城市，越剧是作为一种文化标志性的地方剧种而出现的。浙江小百花越剧团的剧院，虽然也可以作为前店后坊式的剧院，但是他们的演出更多的似乎是要走出这个剧院，比如和杭州剧院签定演出合同，相比之下，杭州越剧院和红星剧院的关系则似乎密切得多。

但是“剧场艺术”应该是剧团和剧场的结合。现在很多剧团都有自己的“剧场”。那么这是不是“剧场艺术”了呢？我觉得这只是一种初级的、形式上的“剧场艺术”。真正的“剧场艺术”应该是一个都市的标志，像莫斯科艺术剧院，北京人民艺术剧院，这些剧院都有自己的理论体系，如斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系，焦菊隐的“心象”说等等。1994 年在北京举办纪念北京人艺 40 周年的国际研讨会，就打出了“北京人艺表演学派”的旗号，北京人艺是当之无愧的。如果从戏曲上说，中国有梅兰芳表演体系，黄佐临在 60 年代就将其与斯坦尼、布莱希特的表演体系并列，称之为三大表演体系。但是近年来，有人质疑梅兰芳表演体系是否存在，因为这是中国戏曲的表演体系的一种说法而已。

浙江小百花越剧团在团长茅威涛的领导下，在表演艺术上是有追求的，浙江小百花越剧团创作的《五女拜寿》、《西厢记》、《寒情》、《陆游与唐琬》、《孔乙己》、《赵氏孤儿》、《藏书人家》等，经历了一系列的探索。在这里，有一个问题必须提出来，究竟是以导演为中心，还是以演员为中心？

在近代西方以来，剧院艺术的创立要采用总导演制，总导演是一个剧团的灵魂，北京人民艺术剧院的总导演焦菊隐把“传统的意象范畴创造性地运用到话剧舞台创造艺术之中，并形成了一套学说”。这就是的“心象”说，并以此创建了北京人艺演剧学派。[1]但是，这是话剧的一个范例，而戏曲则有其自身的艺术规律。有人认为要废除戏曲的导演制度，是一个值得考虑的问题。

[2]

在浙江小百花越剧团中，灵魂人物不是导演，而是演员茅威涛。但是，又采用的是导演制度，这对于剧场艺术的建立是有矛盾的。郭小男导演的《寒情》、《孔乙己》、《藏书人家》，杨小青导演《陆游与唐琬》、《赵氏孤儿》等其它几个戏，在风格上还是相去甚远。茅威涛提出的“都市艺术的人文取向”，我觉得最重要的还是剧场的表演艺术。越剧的表演体系，是整个中国戏曲表演体系的一部分。它从民间产生，其唱腔具有浓厚的地方特色，其故事就是演绎才子佳人。这似乎是越剧的质的规定性。《五女拜寿》、《陆游与唐琬》都是典型的越剧，《陆游与唐琬》入选国家舞台艺术精品工程，就是一个明证，其《浪迹天涯》已经成为广为传唱的唱段。因此有人提出，是否已经形成新的流派——茅派。杭州越剧院的《莲花湖》是胡越导演的，而《梨花情》、《流花溪》都是杨小青和展敏导演的。在这些剧中，梅花奖演员谢群英是一个主要演员，由于导演和演员在对越剧的理解上似乎没有发生根本性的分歧，也就是说这些剧目没有离开越剧质的规定性。

如果离开越剧最基本的质的规定性，就会被认为不是越剧，或者说不像越剧了。这里有一个问题非常值得思考，越剧是否能够进行实验？在话剧的剧院艺术中，可以有实验剧，有小剧场。但是越剧似乎缺少实验剧和小剧场，这是很危险的，因为一出戏一开始就标榜自己是精品，就像有的专家所说的，精品应该通过舞台的实践，观众的认可。浙江小百花越剧团的《寒情》要是一出小剧场越剧，《孔乙己》要是一出实验剧，就不会招来这么多的批评。（上海越剧院的小剧场越剧《牡丹亭》，复旦大学昆曲社的实验昆曲《伤逝》等都是

种尝试。)杭州越剧越的《莲花湖》，导演胡越采用了转台。在《流花溪》中，则融入了现代舞，这在越剧中是具有实验性的。但是，浙江小百花越剧团的《寒情》和《孔乙己》是整体性的实验，而杭州越剧院的实验是部件性的实验。因此，就会有不同的批评。

二、编剧与演员：量身定制的戏剧

一个艺术剧院应该有自己的风格。有人说，北京人艺是郭（沫若）老（舍）曹（禺）的剧院。尤其是老舍所开创的京华风俗戏，成为北京人艺的显著标志。但是 80 年代，尤其是 90 年以来变化很大。顾锡东对于小百花越剧团来说，创立了一种风格。顾锡东编剧的《五女拜寿》、《陆游与唐琬》，不仅是有艺术风格的，而且还有母题原型，如《陆游与唐琬》触及到了弃妇母题。包朝赞的新编民间传奇剧，也是具有母题原型的。

编剧与演员的关系究竟是一种什么关系？编剧可以创作适合于任何剧团演出的剧本，也可以创作为这一个剧团，为一个演员创作的剧本。在浙江小百花越剧团，编剧是为演员创作的，《五女拜寿》是顾锡东为小百花的演员而写的，《陆游与唐琬》、《寒情》、《孔乙己》则是不同的编剧为茅威涛而写的。《赵氏孤儿》是为董柯娣写的。这种量身定制的方式是符合戏曲的创作规律的，但是问题是不是真正量身定制。比如说，茅威涛演陆游非常合适，但是演荆轲、孔乙己就有疑问，圈内人士不看好这两个剧，董柯娣演《赵氏孤儿》中的程婴，作为老生戏也是没有问题的，但是，作为越剧，离开了才子佳人的质的规定性，也有点不像越剧了。

浙江小百花越剧团是在从传统转向现代，这从冯洁编剧的《寒情》中可以看出，而《孔乙己》更是如此。冯洁编剧的《寒情》则是一种实验，我当时写的一篇评论认为是“现代性的颠覆”，从对题材的敏感性上说，它走在了电影《荆轲刺秦王》、《英雄》之前。沈正钧编剧的《孔乙己》，也是一种实验，几易其稿，我的评论是“启蒙性与传奇性的分裂与缝合”。《赵氏孤儿》编剧是小说家谢鲁渤，也是几易其稿，也举办了座谈会讨论，同时也走在了北京两个版本的《赵氏孤儿》的前面。茅盾小说奖获得者王旭烽编剧的《藏书人家》，是一种“主题奔赴”和“文化图解”的产物[3]，在经过第三次修改以后，从结构上说是完整了，对于藏书的阐释也具有现代的意义。

杭州越剧院的编剧包朝赞，从他为杭州越剧院创作的剧作来看，完全可以说是剧团的专业编剧。包朝赞在《莲花湖》、《梨花情》之后，又创作出了《流花溪》。这些都是新编民间传奇剧，同时都是女性剧，着重表现的是女性的命运，在《莲花湖》是玉莲，在《梨花情》中是梨花，在《流花溪》中是秋花。这非常符合女子越剧的特点。

在这里，可以进行一个比较，浙江小百花越剧团的创作，不仅是都市越剧的“人文取向”，而且出现了“文人化”的倾向。在历史上，一个剧种最有生命力的阶段是在民间阶段，一旦文人化，就意味着成熟，同时也意味着开始衰落了，昆曲就是一个例证。越剧只有近百年的历史，但是，“文人化”，还不是整个越剧的现象，只是浙江小百花越剧团的倾向。而杭州越剧院则是依然倡导“新编民间传奇剧”。因此是采取都市越剧还是民间传奇，不同的剧团（院）有不同的取向。

三、演员与观众：究竟为谁而演出

值得思考的是，现在的戏曲不是针对观众，而是晋京演出和评奖。一旦评上了奖，戏也就结束了。在这里，有一个究竟是为谁而演出的问题。

浙江小百花越剧院的《寒情》、《藏书人家》都是在大学中进行推广，其意义是显而易见的。白先勇倡导的青春版昆曲《牡丹亭》，在港台演出轰动，在苏州大学演出“一票难求”，则更是难得。当年浙江小百花越剧团的倡导的“小百花”实际上也是一种“青春版”。（余杭越剧团就演出了根据蔡智恒的同名网络小说改编的越剧《第一次亲密接触》，也是倡导青春越剧，吸引大学观看。）在大学中推广，可以吸引培养具有艺术品位的观众。小百花是一种青春品格，当越剧的观众越来越老化的时候，小百花的推出是成功的。有人说，一代观众随着小百花的成长而成长，但是现在小百花的演员也面临老化的问题。这实际上是一种代际错位。

上海的话剧艺术中心将陈薪伊执导的古典梦幻浪漫越剧《蝴蝶梦》放在大剧院演出，将小剧场越剧《牡丹亭》等放在戏剧沙龙演出，这是一种非常有益的尝试。因为传统越剧的观众老化，一般青年观众是不看传统越剧的。一个剧种观众老化，就意味着剧种生命力的衰退。其实话剧艺术中心是突破了话剧的局限，而且一种融入了一种舞台剧的概念（现在香港和台湾更多用舞台剧这样

的概念通称)。杭州剧院和红星剧院等剧院可以有不同的定位,演出不同的剧目。

但是,茅威涛对越剧的期望就是希望越剧走进都市主流人群的生活,她梦想越剧能够同美国大片、艺术电影、话剧那样成为都市人的一种休闲选择。

[4]有人说茅威涛是因为不想下农村演出,即“送戏下乡”,这个问题在观众分流的今天应该不是问题。茅威涛并不是号召所有的越剧团都为都市人群演出,都市主流人群有消费能力,一旦他们喜欢上了越剧,那么越剧的生存和发展就不会成为问题。越剧观众有不同层次,可以有农村观众,观看大量的县级剧团和农村草台班子;也可以有城镇的市民观众,这是观众的主体;但是也容许有面向都市的主流人群。越剧是从民间开始的,但是却是在都市发展起来的。越剧应该培养有越剧迷,对于浙江小百花越剧团来说还有“茅迷”。因此不同的剧团可以有不同的观众定位,根据浙江省文化厅《〈浙江越剧发展与对策〉调查报告》调查,2001年浙江小百花越剧团的演出收入在全省越剧团的观众是第三位,106千人次,演出场次是110次,排第五,但是演出收入最高,达到2566千元;杭州越剧院是145千人次,演出场次是155次,排名第一,演出收入是790千元,排名第二。在这里,可以看出,浙江小百花越剧团的观众和演出场次都不如杭州越剧院,而杭州越剧院的演出收入则不如浙江小百花越剧团。

总之,浙江小百花越剧团和杭州越剧团,无论是倡导都市越剧,还是民间传奇,都能够确立自己的剧场艺术。在今天全球化的世界中,提供一种“地方性知识”,这个观点是著名的人类学家克利福德·吉尔兹提出的,“在这种新观念下去重新审视人们各自的文化,人们必然要从笼统宏观(global)回到‘地方性’(local)的立场”。[5]也就是说,我们今天讨论长三角越剧的生存与发展,实际就是从“‘地方性’立场”来审视越剧的文化。

注释:

[1]田本相:《以诗构建北京人艺的艺术殿堂》,于是之主编:《论北京人艺演剧学派》北京出版社1995年,第286页。

[2] 邹元江：《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》，《中国话剧研究》第十辑，文化艺术出版社 2004 年 9 月。

[3] 参见拙作：《现代性的颠覆及其他》《剧影月报》1997 年第 5 期。
《启蒙性与传奇性的分裂与缝合——越剧〈孔乙己〉的改编策略》《戏剧电影报》1998 年 11 月 12 日第 7 版。对于《藏书人家》本人另文评论。

[4] www.chinayueju.com/articleshow.jsp. 在我看来，中国的戏曲，和美国的好莱坞电影非常相像，演员是明星化的，定型化的，观众是根据演员而不是根据导演来决定观看的。中国的观众观看戏曲，主要也是看演员。

[5] 克利福德·吉尔兹：《地方性知识》，王海龙、张家瑄译，中央编译出版社 2000 年，第 44 页。

厦门大学图书馆