



王汝刚答读者问: 滑稽艺术为何需要“新四功”

◆ 王汝刚

滑稽名家王汝刚在梁定东从艺六十周年研讨会上提出,滑稽艺术在新时代的传承发展,亟须建立“新四功”。新民晚报忠实读者刘德亮是一位爱好文艺的80后,尤其对海派艺术情有独钟,他看到后,给新民艺评编辑组发来了自己不同的声音。他写道:

看了王汝刚先生最近提出的这新“四功”,有不同看法,直抒胸臆:

首先,其他三功皆认可,前二功是百年来最基本的,谈不上“新”。最后的“可写”倒是需要强调和引领,当年姚周、杨华生、龚一飞、筱声咪、王辉荃等多少都是可写的,只是方式、程度不同而已。“写”不一定就是要会创作剧本,也包括善于二度创作,善于出好的“噱头”,因为滑稽的根本就是“噱头”,就是让人笑,否则剧本写得再文字优美、文章漂亮,也是空谈,并不是作文竞赛。

至于“善辩”,个人并不认同。

首先,滑稽戏、独脚戏不是辩论赛,为什么要善辩?这与这门传统艺术毫无关联。其次,因为当今滑稽低迷、遭人诟病,而要“善辩”,掌握话语权,心里可以这么想,但当众这么说,而且要作为基本的“四功”,就不太合适了。滑稽的低迷,纵然有客观的原因,但更应从自身找原因、寻方法,比如其提出

“可写”就是对的,实实在在,打铁还需自身硬。如果要站在受众对立面,靠“善辩”来立身,而不是真本事立身,那就本末倒置了;而且这一说法,传导给一些本就不上进的青年滑稽演员,更是会从“善辩”到“诡辩”,好像问题都在外头。

所以,对王汝刚先生提出的“善辩”并不理解,更不认同。与其“善辩”,不如“善变”(在传承基础上的创新变化,或者勇于打破自己的老路,多在专业上下功夫)。

“善辩”就是给退步找理由、给懈怠找借口、给无能找“本事”,实在不敢恭维。

一家之言,却出于肺腑。

艺术的生命力,既在于创作者的自觉革新,也离不开观众的真诚反馈。这封来信,正是一位普通观众对本土艺术如何“常演常新”的关切。而当我们把信息反馈给王汝刚后,他很快撰文回答并阐释了“新四功”的内涵,这也让我们感受到,真正有生命力的艺术,永远需要在与时代的对话、与观众的互动中汲取养分。

现刊发王汝刚先生的回应,也欢迎更多读者朋友加入这场关于滑稽艺术、关于海派文化传承与创新的讨论。

——编者

近期,在“梁定东作品研讨会”上,好几位老中青艺术家相继发言,我受到启发,也即席发言,提出了一些想法。虽说是即席发言,却也是我从艺多年的一点心得,有待批评,欢迎指正,期待完善。

众所周知,滑稽表演注重传统技艺,讲究“说学做唱”。在文化大发展、大繁荣的今天,传统文化得到前所未有的高度重视。人民呼唤舞台出现新一代名家大师,从高原走向高峰,实现传统文化在新时代的创造性转化和创新性发展,赓续传统文脉。对此,我认为,新时代的滑稽演员,若仅学习“说学做唱”四门功课,似乎还不足以把握时代要求,做出新的成绩。希望大

家在“能演,会唱,善辩,可写”四方面发力,试称为“滑稽新四功”,以此推动传统艺术在新时代的传承、创新、融合、发展,通过出人出戏,为优秀民族文化的延续发展作出新贡献。

首先是“能演”,希望滑稽演员能提高思想内涵,准确把握表演尺度和分寸,不能为了舞台效果而不顾人物,不顾情理地卖弄噱头,而是积极深入生活,观察生活,表现生活,在塑造人物方面下足功夫,噱头要为人物性格与感情服务。可以说,滑稽界从来不缺好演员。在近期走红的沪语影视《繁花》《爱情神话》《菜肉馄饨》等作品中,都出现了滑稽演员的身影,他们出色的表演,为作品增光添彩,受到观众欢迎。本人虽然长期从事舞台艺术,偶尔也会客串一些沪语喜剧电影的拍摄,如《股疯》《股啊股》《考试一家亲》等,自以为能对“推广普通话,保护地方话,学会外国语”的语言环境做些行为支撑。但是,运用谦称“评弹老听众”的陈云同志对曲艺作品的鉴赏办法,作一番“交流,比较,反复”,再对照自己的影视表演,不得不承认,在塑造人物方面,与专业的影视剧演员相比,差距不是“一眼眼”。这不是我谦虚,人贵有自知之明。

“会唱”,是对滑稽演员的基本要求,所谓“南腔北调,九腔十八调”都要会。但新时代对文化工作者要求更高,不仅要会唱各种戏

曲、歌曲,还应当对各种濒临失传的珍稀艺术加以挖掘和传承,如苏州文书、湖州三跳、南方歌剧、钹子书、挖花牌、小贩叫卖,甚至宗教科仪,梵音呗念……都应当有所了解、学习。不如此,如何应对人工智能的强大威力?毕竟AI技术不仅能还原影像,更能模仿人声。只有所学的艺术越多元,积淀越丰厚,才有可能“更胜一筹”。有人问我,要求这么高,你自己能做到吗?说实话,我也依旧在学习之中,虽不能至,心向往之,毕竟,我一辈子只做一件事——坚持曲艺事业,初心不改,愿为文脉传承尽绵薄之力。

“善辩”,一个好的滑稽演员,不仅要求口吐莲花,妙语如珠,还要把语言变化为智慧与机锋,正如司马迁在《滑稽列传》中所说的:“谈言微中,亦可以解纷。”记得相声大师侯宝林首次赴港演出,有位记者泼冷水:“请问侯大师,香港人听不懂普通话,他们会来剧场看戏吗?”侯大师一派儒雅风度,即刻回复:“听不懂的不会来,能听懂的都会来。”姚慕双、周柏春两位滑稽大师在评论某部不成熟的作品时,只用寥寥十个字:“滑稽戏不滑稽,真叫滑稽。”中国曲艺牡丹奖终身成就奖得主,滑稽大师杨华生先生在西安某大学授课时曾说过:“笑声大体分为三种,第一种是有益的笑,第二种是有害的笑,第三种是既无益又有害的,所谓一笑了之。我认为,应当提倡第一种笑,反对第二种笑,保留第三种笑。”作为杨华生大师的学生,我经常会引用业师这番精彩的理论,以此启发学生,并与大家共勉。

前辈智慧的语言给了我们巨大的启发。所谓“善辩”,并非“诡辩”“狡辩”,更不是为不作为、不进取找寻“躺平”的理由与借口,相反,希望滑稽演员珍惜自己每一次“开口”的机会,积极为百姓言,为时事辩,为生活歌。虽然通俗与庸俗不过一字之差,然而失之毫厘谬以千里,不可不察。在今天,新一代滑稽演员应当以习近平总书记的文艺思想为指引方向,加强理论研究,文章合为时而著,歌诗合为

事而作,结合时代精神,变化语言,丰富词汇,适应语境,积极探索创新。滑稽演员作为口头文化传播者,在新时代、新舞台、新媒体的传播过程中,应当理直气壮去守正创新,积极发挥语言艺术的优势,演老百姓喜闻乐见的节目,说老百姓心里想说的话,通过艺术之“辩”(也可视为“变”),把通俗有趣的滑稽艺术提升为充满智慧的幽默文化。

最后是“可写”。滑稽艺术的创作方法是颇为特殊的,从前辈成功经验来看,其创作流程是:先由编剧提供大致故事框架,召集主创人员一起座谈,集思广益,充分发挥大家的艺术积极性,群策群力使之完善,然后,编剧从中采撷精华,形成二度创作,演员则根据这一较为成熟的剧本搬上舞台,并在演出过程之中不断修改,打磨完善。由此看来,在创作一部优秀作品的过程中,作为演出者,早已自觉或不自觉地参与其中了。滑稽表演艺术大师笑嘻嘻虽是千度近视眼,硬是戴上眼镜,拿起放大镜,写出了十几万字的“镜品力作”,令人感动。因此,专家在评论某位名家大师时,常常会说他“有一支笔”或者他“有两把刷子”。所谓的“可写”,就是提倡表演者与编剧积极配合,主动参与案头创作,并在演出过程中结合观众反应、剧场效果甚至时事变化,常改常新,打磨出叫得响、传得开、留得下的艺术精品。

所谓滑稽表演“新四功”的拙见,是不成熟的一家之言。但是,高楼大厦平地起,添砖加瓦皆贡献,作为国家级非物质文化遗产的代表性传承人,年过七旬的我总想为保护传承优秀中华文化尽绵薄之力,因此说出了几句心里话,借此抛砖引玉。衷心希望新一代滑稽演员能做到心有人民,口有华章,笔有神采,胸有担当,通过守正创新的艺术作品,重塑滑稽艺术在当代的精、气、神。



扫一扫
请关注
“新民艺评”

上海越剧院复排《玉卿嫂》,许多越剧戏迷为这部精彩好戏的回归欣喜激动,奔走相告。但同时也听到这样的声音:在当下的时代演这样的戏,到底要传达什么?如果能够让理性克制偏见,从艺术规律和越剧历史的视角来分析这些现象,或许评判就无需那么迫切。

谈《玉卿嫂》,首先要提《祥林嫂》。这不仅是因为二者都改编自现代文学作品,都聚焦于民国时期的女性命运,又都是越剧袁派的代表性剧目,更是因为这两部戏在创作精神上有诸多相通之处。

首先,相比同时代的越剧作品,二者在题材选择上都有一定的超前性,甚至可以说惊世骇俗。1946年《祥林嫂》首演时,观众期待的是华美服饰、姣好扮相与猎奇故事,却看到一个衣着褴褛的老妇演绎如蝼蚁般的一生。在国统区上海改编鲁迅作品,仅一群胆大的越剧女演员敢为。同样,2005年《玉卿嫂》在世纪初戏曲界回归平静、多以才子佳人创作为主的氛围中,也引发不小争议。连当年演出《祥林嫂》的袁雪芬也曾纠结,最终为“救场”才默许学生方亚芬出演。

其次,两部戏都在艺术上突破了表层的“美”,追求深层的“真”。这种真,并非机械描摹的写实主义,而是灌注了时代精神的一种鲜活和真实之美,越剧也由此创造了一种融合古典戏曲和现代写实艺术精髓为一体的全新的现实主义戏曲美学,在中国戏曲体系中独树一帜。《祥林嫂》无疑是这种美学的高度体现。袁雪芬选择这个题材,是为了表现她的故乡许多类似她的妇女的命运。虽然最初这种表现还比较肤浅,依然从越剧惯常的男女悲情故事的角度切入,但随着创作者对鲁迅作品认识的提高,尤其是新中国成立后的几轮打磨,该剧无论是主题立意、人物塑造还是音乐舞美水准都达到经典的高度。

《玉卿嫂》和《祥林嫂》表现的时代背景几乎相同,女性解放的主题也一以贯之。《祥林嫂》让人看到压在农村妇女身上的重重大山,揭示了那个时代人们对现实的普遍漠视和自我麻痹状态;《玉卿嫂》则撕破虚假的现实主义,从关注人与社会的冲突直逼人物的情感世界和隐秘内心。这样的跨越令很多人不适应,因为《玉卿嫂》向我们提出了一个尖锐的问题:获得基本生存权利

八十年,越剧走了多远? ——从《祥林嫂》到《玉卿嫂》的创新之路

◆ 胡红萍



的祥林嫂,真的就会幸福吗?《玉卿嫂》表明,当女性外在的压迫解除了,精神的束缚、身体的解放、人性的舒张却远远没有达成。这就是从《祥林嫂》到《玉卿嫂》的不同。

这段路,越剧走了很久。

每部越剧作品的传播接受都有赖时代契机。最初观众不接受《祥林嫂》,是不敢面对真实却美的女性。长期社会规训催生大量“虚假文艺”,“美”成为现实的遮羞布。但墙内开花墙外香,越剧改编鲁迅作品引起新文艺界关注,赞誉越剧飞跃进步,《祥林嫂》被誉为新越剧里程碑。这在20世纪40年代并非偶然:长期战争、上层卖国、底层受辱,反帝反封建已成历史趋势与民心所向。有识的越剧艺人在话剧影响下,敏锐觉察艺术与现实的关系,开始将创作与

民族命运相连。越剧由此走上新路,为日后跻身大剧种奠定基础。《玉卿嫂》来临,观众或难以接受一个有情欲的“祥林嫂”,不敢面对女性真实情感与隐秘内心。但越剧始终遵循以真为美的探索精神,对女性命运的关注终究从社会现实走向精神现实。该剧凭借精湛艺术性与深刻主题获专家学者肯定,2007年方亚芬凭此剧夺得梅花奖,2013年该剧被上影集团拍成电影,定格为又一部经典。

这段路,越剧走得很艰难。

首演后的20年内,《玉卿嫂》的复排多次被提起,又多次搁置。其中有演员的因素,也有对题材内容的顾虑。有人说,白先勇的《玉卿嫂》是一部现代主义小说,疏离了当下中国的语境。但现实的内涵非常广阔,只要文艺以人为中心的本质不变,那么无论是社会生活还是精神世界,都是文艺要反映的现实。

关注女性命运是越剧的重要精神内核,从《祥林嫂》到《玉卿嫂》的越剧现代戏进程虽然充满了曲折,却始终不曾放弃对女性从内到外的生存境遇进行表现与追问。20年后《玉卿嫂》终于再次与观众见面,这是对80年前《祥林嫂》所开拓的越剧现实主义美学传统的呼应与肯定。我们不能忘记,前辈艺术家以毕生心血向我们印证:越剧从来不是点缀时代的鲜花,而是扎根现实、观照人心的现代艺术,以袒露生命泣血的“真”为使命。未来的越剧,也必将沿着这条路继续走下去,越走越深广。