

跨 进 21 世 纪

一、一种界别：“传统戏曲”到“现代戏曲”

我们所说的“传统戏曲”，通常就是指上世纪京剧的二三十年代和地方戏的五六十年代。那是一个中国戏曲风华绝代的繁盛时节，形成了一大批代表性的演员、代表性的剧目和代表性的流派。此后，这个“传统”一直昭示着我们，滋养着我们，同时也限制着我们。实践者和理论家们在面对新的创作和评论新创作的时候，也都凭借着这些标尺。这个局面，直到上个世纪的 80 年代才有了改变。

80 年的中国戏曲，是一个“探索”的时期，“解构”的时期，它促使我们开始正视京剧的二三十年代和地方戏的五六十年代，并且以一种革命性的姿态对这个“传统”进行了反思甚至“颠覆”。应该看到，80 年代整个中华民族都在经历着一个思想的大解放，其解放的程度甚至于超过今天。与此同时，被隔绝了将近一个世

纪的国外（主要是欧美）的各种戏剧流派、演剧风格、舞台样式都在一个最短促的时间内如洪水般地漫入了中国。其中，有些能够间接了解到外国戏剧的专家学者或“文革”前有过留学经历的包括有留苏经历的艺术家，一夜之间成为了中国剧坛的明星。他们呼风唤雨，纵横捭阖，把偌大的中国戏剧舞台当成了“新观念”和“新手法”的巨大实验场。这种近乎于革命激情般的艺术热情，甚至带有破坏性。但是，如果没有这股强力的冲击，似乎也不足以拉开我们和我们所说的“传统”之间的距离，不足以促使我们理性地审视我们曾经走过的道路和当下面临的难题。所以说，80 年代是一个狂飙激进的年代，“探索戏剧”在开创未来戏剧的同时也带有与“传统”决绝的姿态。

但凡见识过 80 年代“探索戏剧”的人都应该记得，那时节戏曲舞台的看点在哪里呢？看点就是比谁能够把他所从事的那个剧种创作得不象那个

剧种，越不象就越能赢得掌声。这几乎成了一种竞赛。今天看来，当时的探索者们撬动了戏剧革新的重石，也形成了一个特殊的时期，但却少有代表作品留下来，他们更像是创造了一个过程。

如果说“探索戏剧”只是一场具有历史进程意义的戏剧实验，那么这场实验的终结者应该是北京的话剧导演徐晓钟先生和上海的京剧导演马科先生。当话剧《桑树坪纪事》和京剧《曹操与杨修》一个在北、一个在南，几乎同时上演的时候，整整十年的“探索戏剧”都成为了铺垫。因为我们看到的《桑树坪纪事》和《曹操与杨修》是作为一个完成形态出现的，它们涵盖了“探索戏剧”十年的努力，而且具有了真正意义的中国神韵和当代品格。回首十年间，却只见极端，只见局部，不见经过整合之后的新的和谐。当然这两部戏也是一条分界线，它们既是对 80 年代“探索戏剧”的响亮终结，也是对 90 年代和通往新

的中国戏曲

■文/罗怀臻

世纪的“现代戏曲”的精彩开篇。

公允地审视 80 年代的戏剧探索，至少有两大突破，一是在文学上，我们重新发现了“人”，而在此之前的话剧舞台上我们经常面对的却是“物”；是集体概念下符号化、概念化、脸谱化的“人”，京剧“样板戏”更是达到了登峰造极。终于，我们可以直面人，直面人性了，哪怕是精神分裂多重性格的人，哪怕是人性中的“性”。二是在形式上，80 年代的戏剧不断地吸纳新的艺术元素，打破了我们名之为各剧种经典剧目的综合性的艺术外延。但是探索的同时也有局限，比方在发现和关怀人的时候，更多地关怀起女人，而关怀女人的时候更多地关怀起女人的“性”，把本来复杂多元的人性强烈聚焦在女性的“性”的欲求上。回望那时曾经产生过影响的作品，大都是写“寡妇”的题材，写性的饥渴和放纵，写“私奔有理，通奸无罪”。这种现象，固然与漫长的中国封建社会女性人生权利一直受到压抑有关，

但矫枉过正的偏激也与我们民族几千年积淀的道德传统相违背，因而容易引发争议的同时也较难为一般普通观众在感情和伦理上自觉接受。形式上的探索也缺乏整体性的手段，这部戏用了闪光灯——无非是用原始的手工操作——开关、开关，然后伴着“迪斯科”舞蹈，闪它几闪，下面就已经掌声雷动了。有的用大乐队伴奏，有的服装暴露一点，有的用了歌队、舞队甚至现代舞，总之流于局部，流于尝新，缺少美学定位，更达不到新的综合和谐，不完整。但是无论如何，中国戏剧正是依赖于 80 年代对于人和人性的自觉的反思，依赖于“探索戏剧”在各个局部的努力突破，这才实现了中国戏剧的又一次解放，也才迎来了九十年代戏剧的新的时期。

如果说 80 年代是一个“解构”的时期，那么 90 年代就是一个“重塑”的时期。80 年代我们所展开的一切戏剧竞赛是如何地让我们“不象自己”，而 90 年代则是如何要让我们

“更像自己”。这时，“像”已经不够了，是要“更像”。这个“更像”，不是像我所说的回归到上世纪前半叶所形成的京剧和地方戏的“传统”里去，而是向这个“传统”的更久远的传统回归，回归到古典，回归到源头，回归到生活的本质和人性的真实。是要在“传统”的传统中再寻找再提纯，再过滤打磨，再重新构造。因而到了九十年代，如果我们为一出戏曲叫好的话，那一定是肯定它对于传统的新的发掘和新的运用，肯定它具有了独特的不可替代的艺术技巧与地域气质，肯定它是一出纯粹的川剧，纯粹的越剧，纯粹的黄梅戏甚至纯粹的昆曲。它也许比我们通常认定的“传统”还要传统，这才称得上是一出好的戏曲。

我经常举这样一个例子：1994 年我与台湾的一位京剧演员郭小庄合作。有天晚上，我们看完戏在台北的中正广场散步，下雨了，十一点左右，周边一片宁静。广场是很现代化的广场，雨水冲刷得地面像洗过一样洁净，桔

重 点 关 注

黄色的灯光照耀着碧绿色的草坪，四周空寂无人。这时候我们正讨论着什么是传统。我说，如果在这个宁静的雨夜突然传来了一把京胡的独奏声，然后响起一位京剧老生清凉的“一轮明月照窗前”，我以为这就是传统了。她听着眼泪一下子就涌了出来，她说她有种灵魂一下子被牵引起来的感觉，有种“亲情的悲怆”。所以，传统必须提炼到这样精纯的程度，才能传达历史，传达人性，唤醒后来人对于种族根脉和文化背景的深层记忆。如果换一幅场景，依然是深夜十一点，依然是细雨霏霏，依然是这个现代化的广场，但是在广场中央搭起了一个大戏台，台上挂许多盏灯，台下聚集大片人群，人群中还毛巾把子满天飞，而台上在唱戏。这是什么？她说这就是个喧哗的集市。是的，如果没有了现代背景的烘托，没有了对传统的细心提纯，传统也就走失了她的精神。而当我们重新面对传统，尤其面对久远的传统时，必须要进行更新一轮的提炼淘洗和抛光打磨，这才能够显露出传统的底彩与神韵。在总结一般历史、发掘普遍人性时，也要总结和发掘中华民族乃至各个少数民族不同地域和不同文化背景中的传统、风俗、节律。这样，才可以比较公允地进入现代文明的平台。

90年代以来在地方戏曲创新上真正产生了艺术影响力的话目，如稍早一些的黄梅戏《红楼梦》，越剧《西厢记》，淮剧《金龙与蜉蝣》，川剧《死水微澜》以及稍晚一些的黄梅戏《徽州女人》，甬剧《典妻》等等，也大都是在那些个剧种的“传统”中的又一次提纯与提升。如果把这些剧目和五六十年代那批标志性的地方戏相比较，你会发现，无论是编剧的文学视角，无论是导演的舞台运用，也无论是演员的表演方式都有了很大的改变，你

已经不难看出这其实是又一个时代的戏曲了。犹如唐诗过渡到宋词，宋词过渡到元曲，文脉虽然延续着，但已标志着不同的时期，是递进，是发展，是提升，但彼此却不可互换，无法替代。当然，历史是不可能被超越的，不会因为90年代或者进入新世纪产生了新型的戏曲形态，回过头去，五六十年代的传统就变的没有价值，没有意义，甚至创造那段历史的艺术家都没有尊严了，艺术的评价不应当如此。

上述景况，似乎并没有引起当代戏曲理论家们的足够重视，他们在累积自己的著作或者忙于应酬各类赛事的同时还没有腾出足够的时间和精力来归纳当下戏曲的实际进程。理论滞后了，评论并未缺席，但是评论的标尺却还是用熟了的那把。以曾经亲历的实践，度量早已疏离的实际，虽然驾轻就熟，却未必得中要领。因此，只有权威的评委，鲜有权威的评论。对于这些评论家，我们可以引以为朋友，但不能一概视之为导师。过度盲从评论家的即兴指引，稍不留神，就会误己误人且误事的。这也是每位勤奋的当代戏剧人所要自觉保持的清醒。我们在聆听一部新创作品的评论时，可能因为评论者各自手中的标尺不同，因此也就可能给出完全不同的评价。这并不说明谁对谁错，更无关乎个人的道德人品，不过是各自形成的戏剧观念与抱持的欣赏标准不同，如此而已。

比如用评价40年前《朝阳沟》的标准来衡定40年后《香魂女》的创作，虽然都是豫剧的现代戏，但已经不可同日而语。同样，以豫剧《香魂女》的经验去推理黄梅戏《徽州女人》的创新，也同样不切实际。“时事迁移，人心非旧”，所以“一代有一代之传奇”（李笠翁语）；地域不同，

风情各异，因此各剧种又有各剧种的个性。试图用一把不变的标尺，以不变应对万变，抑或只见树木不见森林更不见高山，乃至差不多就要代替创作者实践纯属个人技巧性的琐碎批评，更只能姑妄听之。

当下，实践正呼唤着的，是能够把握住当代戏曲发展走向与趋势，代表着当代戏曲艺术前进方向的宏观的理论概括与导引；并在发现了新型戏曲形态正在逐步建立的新的戏曲美学框架里，对与之相适应的各个创作环节与技巧的切实批评。现在看来，实践已在千里之外，理论尚在帷幕之中。

二、一种策略：“地方戏曲城市化”和“传统戏曲现代化”

90年代以来的中国戏曲，是在80年代探索戏曲的基础上重新回归自我、重新完成整合的时期，也是逐步走向“现代化”和“城市化”的过程。当前，判断一个剧种是否能在全国戏曲大格局中占有优势，取决于该剧种是否已意识到自身的“转型”并已在实施“转型”，即由传统的戏曲形态向现代的戏曲形态自觉过渡。以前关于全国几大剧种的排序已经错位，传统的弱势剧种照样可以代表中国戏曲艺术发展的前进方向。“传统戏曲现代化”、“地方戏曲城市化”是中国戏曲艺术发展的必然选择，它也是不以人的意志为转移的历史趋势。因为，中国传统戏曲或地方戏曲必然地要依附在中国社会的当代背景中，而当代中国正在快速地实现着现代化和城市化，中国戏曲不可能脱离这个大背景和大趋势而孤芳自赏，敝帚自珍，她当然要被负载着前行。

无论中国或者人类戏剧的普遍发展历史，都明明白白地告诉我们，任何一个时期的戏剧繁荣都和当时的城市发展有关，而每一种戏剧形态的完

成或者流派的诞生也都是依托在当时最繁华的商业都会和中心城市的，也就是说，民间是戏剧存在的基础，城市决定着戏剧发展的命运。乡村，城市或宫廷，二者之间就如乡村是最朴素的土壤，提供着不竭的鲜活素材与养分，经过城市乃至广义的宫廷的逐级提炼加工，最后经过先进的文化人和优秀的艺术家精心打造磨洗，这才形成规范，完成定型，成为风行的时尚和艺术的精品，然后回过头来再从宫廷、大都会向小城镇及乡村辐射、推展、提升，于是形成彼此依存的互动关系，并由此构成戏剧发展的某一特定时期。所以说，中国戏曲每一阶段的递进发展，城市化是必经的路程。而面对正在深刻转型的当代中国，戏曲也必然要随之升级换代。对此，切切不要再生犹疑，犹疑就将贻误戏曲，贻误时机。

一种把“送戏下乡”为农民观众服务和推动戏曲在城市中转型相对立的言论是狭隘的。须知，这是完全不同的两个概念，前者是一种工作职责，后者是一种艺术理想，两者不可等同混淆。其实，农民也和城里人一样不会喜欢简陋粗糙的艺术，他们也同样希望走进城市的大剧院看到当代最著名的演员和最精美的艺术，只是迫于条件限制不能够轻易实现，所以我们才需要不断努力，需要不断“送戏下乡”，而且送去最好最新的戏。

如果我们可以简单地把在上个世纪中叶所形成的戏曲形态姑且称之为“传统戏曲”的话，那么 80 年代以来到 90 年代和进入新世纪，中国戏剧家们所要建立的新戏曲形态也姑且称之为“现代戏曲”，并且这种具有现代品格的新戏曲形态已经逐渐成为了当代戏曲的主流。这个趋势，是每一位当代戏剧家和评论家都应当正视的。

记得《大舞台》曾在 1993 年对都市新淮剧《金龙与蜉蝣》作了超大篇

幅的评论报道，差不多竟占去了那期杂志的三分之一。《金龙与蜉蝣》是由上海淮剧团创作演出的。上海淮剧团当时也和全国的许多地方戏曲剧团一样，在城市中的境遇到了山穷水尽的时刻。上海市委宣传部也确曾研究过要把这个剧团从上海注销掉。值此危急关头，当时的上海淮剧团领导接受了我的游说，同意请几个有忧患意识的年轻戏剧家来做一出“转型”的淮剧，我以那位团长的名义写了篇描绘“新淮剧”的文章，发表在《新民晚报》上，也是第一次打出了“都市新淮剧”的旗号。确实，都市新淮剧《金龙与蜉蝣》和后来的《西楚霸王》，在整体上改变了上海淮剧团的艺术风貌，当然也改善了上海淮剧团和淮剧在上海的处境。

上海淮剧是一个移民剧种，一百年前，随着上海大都市的迅速崛起，大量的苏北籍移民和苏北籍淮剧艺人就进入了这个城市，到建国前后，上海已有三百万苏北人，各种淮剧表演团体多达几十个。稳定的观众群体甚至观众群落，保障了淮剧在上海的生存和繁荣。但是随着苏北人在上海的逐渐本土化，更随着上海城市建设的发展和居所的不断动迁，当年的苏北人已经不再可能以群落的规模在上海生活聚积了，而主要为上海苏北人演出的上海淮剧也自然就随之衰落了，她需要调整自我，重新适应，否则无法在这座客居的城市里继续生存。

今天看来，都市新淮剧《金龙与蜉蝣》和《西楚霸王》并不像时下风行的所谓“豪华戏曲”，华丽包装更不是她所追求的创新特征，而是它由内而外的比较自然的“都市感”与“现代性”，这也是地域剧种对现代城市的重新适应。大家还知道，江南戏曲普遍阴柔、精致、秀美，缺少雄浑和大气，也缺少生命的强度和张力，甚至缺少新鲜生活的质感，工艺化、人工

化程度较高。苏北淮剧依托在古楚文明的大背景中，比较悍勇，比较刚劲，也比较质朴和浪漫，声腔也具有力度和强度，这对上海的戏曲恰恰是一种补充。伴随着当代上海大都市的重新崛起，上海戏曲乃至上海文明应该能够包含这种气质。而对淮剧自身来说，一个方面，必须摆脱传统的、自我津津乐道的“俚俗”和“土气”，由“大俗”走向“大雅”，“雅”到什么程度？“雅”到上海的京、昆、越、沪几个剧种都达不到的程度，这个“雅”，就是她的都市风度和现代气质；再一个方面，上海淮剧也要把艺术趣味从过去的为“劳动者”和“回娘家”为农民观众服务转而定位为现代的都市观众服务，让现在的上海戏曲观众领略到从前上海戏曲舞台都很少见识过的精致与大气，质朴与磅礴。淮剧前辈在五、六十年代不经意丢弃的一些带有原始地域气质的东西也要重新捡拾回来，因为恰恰是这些更为传统的质素才更加具有淮剧剧种不可代替的精神。我们今天将它们挖掘出来发扬光大，反显得更“古典”，更“现代”，也更“地域”了。

因此，“地方戏曲城市化”“传统戏曲现代化”的过程，也是“民族化”“地域化”再回归和再发掘的过程，这其实是一种自我保护的方略。尤其当中国进入 WTO 以后，随着全球经济的一体化，经济强势国家正在自觉地有意识地把他们的文化甚至意识形态倾销给经济相对滞后的国家。入世之后，我们面临的最大威胁就是民族文化和地域文化的被消解，而“地方戏曲城市化”与“传统戏曲现代化”就正是对这种可能的消解的自觉回应。我们对于民族文化和地域文明的保护方法绝对不是圈地式的，孤芳自赏式的，而是在承认人类共有的基本价值，承认世界文明互动发展的现代化和全球化的共通平台上，更加自觉，更加纯粹，也更加具有自信地展示传统，展示特色。这也正是在实现着我们

重 点 关 注

对于人类文明的贡献。

三、一种责任：把握住剧种的“精神”

虽然每个剧种都有自己的精神，但要准确地发现并能捕捉得到却并不是一件轻而易举的事情。我在苏北淮阴出生长大，做过六年的淮剧演员，淮剧对我来说是融化在血液里的，所以我写淮剧能够得到他的要领。我又在上海越剧院工作了六年，越剧所有的流派我都会唱几段，我也非常迷恋越剧，因而我能够创作越剧也很自然。再者我这个年龄段的人，从小就听“样板戏”，受京剧的熏陶，我父亲也爱京剧，为此我能够感觉到京戏的精气神也属必然。我在上海的戏曲演员中属唱昆曲的朋友最多，可他们邀请我创作昆曲，我至少推脱了十年，因为我总觉得自己走不进昆曲的世界。1996年，我终于接受了岳美缇的邀请，同意为她创作昆曲《司马相如》，也研读了大量的资料，可是临近创作时还是信心不足，只好自己出面，转而请来北京的好友郭启宏兄，而我情愿当个义务的责任编辑，旁观学习。直到2000年我为张静娴创作《班昭》，才算渐渐感觉到了古典昆曲的神韵。这么说是要表白我的一种创作态度，假如我要参与某一剧种的创作，那么一定是我自以为得到了那个剧种的精神。与此同时，我也一定是对这个剧种有了自己的想法，想好了要为这个剧种提炼一点什么，否则仅仿照前人有过的方式方法再重复一回，那么这个力气我是不愿意用的。事实上我们参与某一剧种，总要寄托一点对这个剧种传统和创新可能的认识，而这个认识肯定的是和以往不一样的，这样你也许才算是真正地参与过，真正对那个剧种作出过自己的思考。

昆曲之后，我还参与了黄梅戏和甬剧的创作。黄梅戏不必多说，因为她的流行区域广泛，剧团之多，剧目之多，著名演员和流行唱段之多，已经到了耳熟

能详的地步。但是我在与安徽省黄梅戏剧院合作《长恨歌》和与安庆市黄梅戏剧院合作《孔雀东南飞》的过程中，仍然能够感受到同一剧种在不同地域中的艺术神采与风貌特征，所以同样是安徽的黄梅戏，一个依托在省会合肥，一个依托在古城安庆，《长恨歌》与《孔雀东南飞》还是要呈现出不同地域的精神风貌，这才有可能使黄梅戏剧种本身显得丰沛多姿。再说甬剧，宁波这个地方和我的缘分较深，他们每年召开创作会，都会约我去作讲座，我也经常参与他们的剧本讨论，凡有新剧目我也必看，这样前后有七八年了。所以当宁波约请我为他们创作一部甬剧时，情感上我不能拒绝。可是宁波话我一直就听不懂，听不懂宁波方言又如何创作甬剧呢？最后，我还是选择了宁波籍作家柔石的小说《奴隶的母亲》来改编，这就是现在的甬剧《典妻》。借助柔石的语言和感觉，也借助柔石讲故事的节律，或许能够靠近一些宁波或甬剧的神韵。记得曹其敬导演的工作也是从“找感觉”开始的，她率领着所有的创作人员到宁波的深山居户中去寻找东西。她说她在深山的一个破旧的老宅里，看到了一位老太太，老太太尽管家徒四壁，甚至没有一件现代的用品，可是这位老太太的身上照样是一尘不染，头发梳理得整整齐齐，双手也是白白嫩嫩，和她在北方农村见到的老太太完全不同，竟然那么讲究，那么白净，完全不是蓬头垢面的样子。有不少看过《典妻》的朋友批评我，说我不该在剧中让老秀才形容那个穷妻“手如柔荑，肤如凝脂”，说一个下层的劳动妇女怎么可能有双漂亮的手？我不好反过来批评他们没有“下生活”，不知道浙东山区的女人就是养在家里，再穷也不会“下地干活”，但我必须坚持对生活和艺术的忠诚。《典妻》的舞美设计也是真实的浙东画卷，导演和舞美设计在宁波的古老乡镇发现，那里再贫穷的乡镇，都要用细碎的石头镶嵌地面，而

且还要排列出图案。碎石的隙缝中托出一叶叶青嫩的小草，犹如一种人为的细心栽植，很美。而每一户人家门前都有清泉流过，是从山顶上槽引下来。于是，青石路面，细嫩小草，水槽雨幕，浙东的风情画卷在大幕开启后扑面而来，这就是宁波地域的无字神韵。她既是现代的，又是古典的，她是属于宁波这个地域、这个题材、这个剧种所不可替代的风俗神情。

“地方戏曲城市化”，不是要消解地方剧种的个性和地域的风情，更不是为了迎合城市观众的猎奇，而是一种自我保护和自我提升，目的是为了在新的现代城市环境中继续求得生存和发展。上海的淮剧和宁波的甬剧正是作了这样的选择。

前些时候有一种声音，说是除了少量的艺术团体和品种由国家提供保护，其余大量的剧团都要推向市场，自生自灭。我认为此举断不可为。中国文化的大系是由各个民族各个地域的文化集体构成的，她们之间没有主次之分、贵贱之别。设若，河北省没有河北梆子、评剧，安徽省没有黄梅戏、徽剧，福建省没有高甲戏、梨园戏，那还是河北、安徽、福建吗？至少应该建立分层分级的保护机制，即国家可以保护国家级的，地方则必须要保护自己的地方戏。这样，中国戏剧的大根基才不会动摇。而我们当下所要做的，就是在清醒看到地方戏与时代确实存在着落差的同时，时不我待，与时俱进，尽快促使她的“现代化”和“城市化”的艺术转型。

四、一种实践：“经典重读”与“传统再生”

近三五年，我的创作主要是来自于对古典名著或传统名剧的改编。创作两部时并无察觉，可是创作多了就引起了自己的思考。算将起来有京剧《宝莲灯》，越剧《梅龙镇》《蛇恋》，黄梅戏《长恨歌》《孔雀东南飞》，甬剧《典妻》以及

刚完成的昆剧《钟无艳》等。许多关注我创作的朋友都提醒我,说你的原创力下降了。

是的,前些年我的创作大都是原创的历史剧,差不多积累了十部之多,而且全部为悲剧。这样执着地创作悲剧、历史剧是为了证明什么呢?就“悲剧”来说,好象是要证明“悲剧”与“苦戏”是不同的。我以为中国的传统悲剧大都是苦戏,而苦戏就是有责任的不幸,是可以找到责任人的,有了责任人就可以避免不幸的发生;苦戏又是作用于观众感官的,它唤起观众的是比剧中人要侥幸得多的居高临下的同情,因此观众看戏时尽管很悲伤,但看完也就完了,不会留下什么思索。悲剧则不然,悲剧是无责任的不幸,它是寻找不到责任人的,找不到责任人的不幸也就是无法避免的不幸;悲剧作用于观众的不仅是感官的刺激和煽情,它更重视作用观众的心灵和理智,重视唤醒观众的同步思索,让观众仰视剧中人,产生肃然起敬的感觉。观众看真正的悲剧演出,通常并不一定流泪,但心灵会颤抖,会震撼。如我们看曹禺的悲剧,看古希腊或莎士比亚的悲剧,你都会产生一种崇高感、静穆感,是在仰视着剧中人的受难而无能为力。这种感受,使你离开剧场许久以后都不能释怀,它也有可能让你在一夜之间产生一种新的认识,比如对某种习以为常熟视无睹的日常道理或现象忽然有了一种“顿悟”的明瞭。这就是悲剧的力量。

比如传说中的四大美人之一西施,其实只要西施出了越国,就已经注定了她的悲剧性结局。试想,一个与敌国君主度过几年夫妻生活的女人,还有可能再回到她从前的生活环境和伦理气氛中去吗?实在说,两千多年的道德观念解决不了这个棘手的问题。我写京剧《西施归越》,写西施的怀孕,写西施怀着遗腹子重归越国,写西施与故国和亲人的不能兼容,不是因为我比以前的

文人作家更聪明,而是今天我们的伦理观能够面对这个难题了。也只有到了今天,我们才会承认在神圣的君国利益之上还有更为神圣的人权和人性。淮剧《金龙与蜉蝣》也是如此,一位帝王需要延续他的血统,这在中国古代社会是至高无上的,因而他为此所做的一切既合情又合理,可是他不幸走向了自己意志的反面,误阉了唯一的传人蜉蝣,于是一切合理都被推翻、被粉碎。这也是把绝对的家族血统置于族群的普遍生存权利之上所导致的必然的悲剧性结局,是一条不归之路。因此,悲剧就不仅仅是对剧中人道德责任和历史责任的追究,更是对人权与人性的审美拷问。

今天想来我的历史剧和悲剧的创作,也与 80 年代以后的民族大反思有关,是这种集体反思的延续。而今天,如此沉重的悲剧或历史剧创作似乎已经集体退潮了,我们似乎已经走过了颠覆与批判,而在走向建设和重塑,这是时代的发展演进。

总结我近几年改编的几出剧目,体会下来就是八个字,即“经典重读,传统再生”。同样的一部历史名著,同样的一个传奇故事,在不同的时代和不同的观念中可以有不同的解读。但是所有的解读,又不能完全背弃原有的精神,而应该是原著或传奇故事里原本就潜藏着包含着的,我们不过是从一个更现在时的角度去重新解读她、挖掘她、演绎她,目的也无非是为了适应今天的人并适应今天的演出,借此不断地复活经典,延伸传统。经典之所以称为经典,就在于它的发现与表达的不可穷尽。换句话说,经典就是可以不断“与时俱进”的优秀创作。当然,“重读”也需要有时间的积累,尤其当观念更新、艺术转型的时节,经典才是重读的最佳时机。此时的“重读”,也才最有可能发掘出新的含义,最有可能成为新一轮的积累。当下,中国古典名著或者传统戏曲名剧似乎又到了重读的时机。这个时机,就是现

代化、城市化提供的当代背景;这轮重读,就是向更久远更真实的传统再发现、再回归。

宁波越剧团刚刚首演的实验青春越剧《蛇恋》,是我对《白蛇传》经典“重读”的尝试。这个题材在建国后几乎全国所有的戏曲剧种都有演出,除川剧、婺剧等为数极少的几个剧种仍保有自己的特色外,其余大都以田汉先生的剧本和京剧的表演为蓝本。可以说,田汉先生的《白蛇传》自演出以来的差不多半个世纪里,不知影响了多少代戏曲人。当然田汉先生也不是白蛇故事和白蛇戏曲的原创者,早在明清时期就已经有了白蛇故事的话本和传奇,随后花部的许多剧种也有演出。但是戏曲步入新中国以后,田汉先生重新阐释了这个故事,他赋予了《白蛇传》崭新的内涵和崭新的意境,成为这个题材当时最进步也最成功的演出版本。因此,京剧的《白蛇传》在很长的历史时段里是作为“新戏曲”创作和表演的典范的。

今天来读田汉先生的京剧本《白蛇传》,剧本淡化了原本很“妖魔化”的白蛇和青蛇,令这一对女性蛇妖在京剧舞台上完全地理想化、人格化和时代化。她们爱憎分明,追求恋爱自由与人格平等,反抗压迫势力,成为五六十年代中国进步青年的典型化身,具有那个时代的鲜明印记。与此同时,舞台演出和表演的各个方面也达到了京剧在那个时期所能达到的最好境界。时隔半个世纪,京剧《白蛇传》在表演方面的创造依然堪称典范,剧中许多经典的唱段和精彩的折子戏片段依然脍炙人口,常演不衰;但是她的剧情却不如以前那样感动人了,人物也愈来愈显得简单、平面,作为全本的《白蛇传》演出更失去了她原来的整体魅力。不久前的中国戏剧梅花奖 20 周年庆典,几位梅花奖的梅派弟子联袂演出了全本京剧《白蛇传》,剧场里虽然也时有为演员技艺的鼓掌,但却少见普通观众和台上人物的共鸣,整个

重点关注

演出也显得相对冷清。为什么集中了当代最优秀京剧名角演出的京剧经典剧目，竟没有出现预期中的感动与火爆？这个现象很值得深思。即便如田汉先生这样的新文艺大师，他的作品也会在经历了半个世纪的岁月之后，显出了与当下时代的距离，当年的由衷感动竟也会化作今日的无动于衷。这也许证明，经典只有在不断的重读过程中才可能不断流传，不断创新；否则便可能渐渐式微，甚至失传；而继续前人志愿，承接先辈遗产，因时而宜，不断创新，则既是对经典的尊重与积累，也是对经典的继承与发挥，这是当代戏曲人义不容辞的责任。

今天，我们能够从田汉先生重读过的《白蛇传》中重读出什么新的含义呢？同时，今天的《白蛇传》演出又能够创造出什么新的舞台样式呢？我想，我们至少可以试着换一种视角来看白蛇的故事，试着用白蛇自己的异类眼光来看人类，看人生，看人间的亲情爱情以及人与人之间的是是非非。白蛇因为受过人类的救助，她要报答人类，所以去了峨眉山修炼，修炼出了人类最娇美的女儿之身。她想亲近人类，学着做人，因而她发现了异性的许仙，想与他结成寻常的人间夫妻。但是她也遭受了许多挫折，遭受了包括许仙在内的无数正常人的猜忌与打击。她当然也有怨忿，也有后悔，她也会彷徨犹豫，但她最终坚持住了，终于获得了人间最宝贵的情感与真诚，她也最终成长为一个真正的人，一位母亲与妻子。很显然，我现在想要表达的主题是：“白蛇要不要做人？人究竟值不值得做？人性究竟是善还是恶？”而作为白蛇眼里人的代表和化身的许仙，他也有一个贯穿的思考，即“异类究竟是可怕的？我们究竟能否与友善的异类共存？”许仙这个人就是这样，一方面他要享受白蛇的爱，一方面却又防范着这个

“人”，左右摇摆，患得患失，时刻表白着自我，又时刻保留着后路，集中表现出人性的许多弱点和缺陷。所以，白蛇做人的悲剧更多的不在法海，而在许仙，在于他对真情真爱的不敢面对。于是，一是白蛇的“另类视角”，二是许仙的“人性缺憾”，这就是我对白蛇故事的重新解读。在这两点上，田汉先生的京剧本也都有触及，也都对我富有启示，但可能限于当时的文艺风气，舞台上表现“妖魔鬼怪”和文学中描写“中间人物”都被辟为禁区，这也使得田汉先生的京剧本至少在这些地方不得不有所顾虑和回避。《蛇恋》在舞台表演上当然也要避开京剧《白蛇传》的路数，而更多地回归越剧的本体。像《水漫金山》《盗仙草》等京剧擅长的武打戏，对女子越剧来说，则必须扬长避短，另辟蹊径，强调女子越剧在唱腔和情感方面的委婉动人。比如“战金山”，《蛇恋》是把打斗场面推向背景，而用许仙的眼睛在看，让许仙连唱带做地把一场战斗描绘出来，成为了小生演员的一场独角戏。

另外一部与人合作的黄梅戏《孔雀东南飞》，也是最近刚刚首演。她是我们对汉乐府长诗《孔雀东南飞》的重新解读，这出戏我们没有参照任何一个戏曲版本，而完全取自于原诗的内容，甚至穿过原诗向这个故事的发生地搜寻更早期的原始形式，如民间传说，地域风俗，以期发现原诗作者没有发现或者弃用的素材。从时间概念上，是要向原诗表现的历史氛围回归；从空间概念上，是要体味到原诗还没有体味到的人性的深度和广度；这样，才是公元2003年对它的重读。这个刘兰芝，不再只是个受婆婆奴役的苦命媳妇，同时她也是那个时代的一位具有灵性，具有情感，具有自由人格追求的可爱的女青年。刘兰芝和焦母的矛盾是两种不同性格、不同心性和对人生与爱情有着不同理解的精神分歧。也许剧中刘兰芝所追

求的一切在今天的青年人看来都是天经地义和理所当然的，可在当时的道德氛围与家庭环境里，就是“自专由”，就是叛逆，所以她的命运就演变成了悲剧。这和以前《孔雀东南飞》戏曲着力表现封建家长对子女爱情生活的干涉与压迫是完全不同的。

记得中国电影在80年代掀起过一次重拍的热潮，而那次的重拍又是非常糟糕的。为什么重新拍摄的《渡江侦察记》《南征北战》全部失败？原因就是对战争和对战争中的人的艺术观念没有发展，仅仅是依赖了彩色胶片的新的技术。好莱坞对泰坦尼克号沉没事件的重拍则是成功的，因为他们不仅运用了电影工业发展的新技术，同时也融入了今天的人对人性和爱情的新的理解，这才是对经典的完整重读。而目前充斥于戏曲舞台的所谓“豪华戏曲”，也大都是在表层技术上做足了华丽文章，而所表现的内容则大都苍白陈旧。没有时代的内涵，何言现代的创新？没有真诚的投入，何谈感动于今人？这也是戏曲在向“现代化”和“城市化”演进中所要自觉防止的形式诱惑。

艺术需要清白的创作与纯正的鉴赏，可是我们也要经常面对一些干扰，包括时下的批评与评奖。这些干扰可能对我们的创作前和创作后产生一点影响，但是我们至少应该明白我们在干什么？干了什么？如果我们不能做一名勇士或斗士，那么也要争取做一位高士或雅士。不虚美，不隐恶，尽可能冷静平和，冷静看待自己，平和看待别人，诚实地对待自己所生存的周边环境，并且关注着环境的不断变化，以此保持对艺术的纯正风度，而这种风度是要靠自觉培养和培护的。

（注：本文系作者于2003年9月7日在“河北省戏剧创作”会议上所作的专题发言，整理后经作者审阅定稿。）

责任编辑/兴会