

也谈戏曲现代戏创作问题

● 李祥林

现代戏是梨园创作攻关已久的“瓶颈”，对此戏曲界是久有共识的。有人在谈及京剧为何难以走出低谷时写道：“京剧要振兴，要真正成为与时代相关和与生活同步而受到观众青睐的艺术，我们的剧作家们就必须继续坚持“三并举”的方针，大胆直面社会现实，直接反映现实生活。然而，令人深感遗憾的是，进入新时期之后特别是中央提出“振兴京剧”以来，现代戏的创作似乎被编剧们遗忘了。”有资料表明，从提出“振兴京剧”以来，总共编演的150多个新剧目中，整理、改编的传统戏和新编古装戏有140余出，占全部演出剧目的90%以上，而新编现代戏仅15个，不足10%。由此可见，“从‘振兴京剧’一开始，我们的剧作家们就背离了我们党制定的‘三并举’方针，忽视了编写现代戏是振兴京剧的关键这一本不应该忽视的问题，老是停留在对古装戏的‘振兴’上……现代戏的被遗忘，是京剧编剧错位的突出表现。”⁽¹⁾当今中国，尽管剧目创作“三并举”的方针在政府倡导下已实施半个多世纪，但不足10%这个比例确实让人触目惊心。

倘若放宽眼光，把上述现象纳入更大背景下来审视，就会发现，其跟当今戏曲创作在题材选择上某种不乏普遍性的“向后看”倾向正相映照，以当今国内戏曲界叱咤风云的人物而言，郑怀兴、王仁杰、郭启宏、魏明伦等，尽管各自所处地域有别，却莫不是主要以整理改编传统剧目蜚声剧坛。诚然，郑、魏、王、郭等人也曾有《四姑娘》、《鸭子丑小传》等现代戏作品，但真正在新时期以来戏曲界播名更响的还是《新亭泪》、《节妇吟》、《天鹅宴》、《潘金莲》、《巴山秀才》、《西施归越》、《晋宫寒月》、《南唐遗事》、《夕照祁山》、《造桥记》等新编历史剧。新、旧世纪之交的魏明伦，虽然在碑赋等方面花去不少精力，但写戏的劲头依然未减，除了自布莱希特脱胎的《好女人，坏女人》，相继有《中国公主杜兰多》和《变脸》两部剧作引来观众如潮，此二者在选材上依然同当今现实拉开了距离，一取材于古代传说，一聚焦在清末民初。另一位人称“蜀中才女”的徐棻，上个世纪80年代有三部川剧作品以“探索”旗帜张目，除了自奥尼尔改编

的《欲海狂潮》是取材异邦外，其余两部《红楼惊梦》、《田姐与庄周》皆是古题今做。步入90年代乃至新千年之初的她，除了话剧《辛亥潮》、京剧《千古一人》外，又相继推出川剧《死水微澜》、《目连之母》、《激流之家》、《都督夫人董竹君》等等，六部剧作中或写先秦人物，或说民间故事，时代最近的也是把目光投向近百年前。也许，你可以说这跟作家的地域身份和文化视野有关。那么，我们再来看看世纪之交地处华东向有领风气之先传统的大上海：具里程碑意义的京剧《曹操与杨修》自不待言，他如京剧《盘丝洞》、《宝莲灯》、《贞观盛事》、《狸猫换太子》和淮剧《金龙与蜈蚣》、《西楚霸王》乃至昆剧《牡丹亭》、越剧《红楼梦》等等接踵而来，尽管策划者和制作者为吸引当今观众而苦心张贴出什么“新编”、“新版”、“新都市”标签，终究还是掩盖不住梨园舞台上“古风一派”。惟其如此，有人谈到20世纪末举办的以戏剧为主打项目的首届中国上海艺术节时，对名著改编热潮下原创作品贫乏的“悖论”便不无困惑⁽²⁾。即使是在2004年9月刚刚举办于浙江的第七届中国艺术节上，看看戏曲方面的《典妻》、《人影》、《蔡文姬》、《凤阳情》、《江上行》、《春秋霸主》、《程婴救孤》、《真假悟空》、《娘娘千岁》、《凤氏彝兰》、《巾帼红玉》、《三寸金莲》、《藏书之家》、《卓瓦桑姆》、《图兰朵公主》、《吕布与貂蝉》、《宦门子弟错立身》等剧目，这种题材选择选上不约而同的“向后看”趋向仍不能说不明显。不可否认，“信而好古”作为个人趣味不可强制也无可厚非，何况，以上剧作家们绝非那种头脑古董、只知“就古说古”、翻版旧货的嗜古派，“老题新作”乃是作为现代作者的他们孜孜不倦的追求⁽³⁾。不过，在题材选择上“避今就古”的现象终归存在于当今戏曲领域，如果撇开创作者个人喜好不论，对这种并非个体而实属群体的行为，我们该怎样进行客观分析和评论呢？换言之，现代戏究竟是被当代戏曲编剧们“遗忘了”还是“回避了”或者别有其他原因呢？究竟是什么因素从深层上推动着当今戏曲（不仅仅是京剧）创作领

域中的这种倾向呢?在我看来,至少有下列几个方面值得注意,试陈管见以供同仁参考。

从艺术现状看,是对以当今生活为对象的戏曲现代戏创作多年来不如意状况的失望而非“遗忘”所致。多年以来,尽管政府在剧目生产上历来都倡导“三并举”,但是由于戏曲现代戏的先天不足和后天不力,也就势必从客观上把戏曲创作推向它所历来擅长表现的古代题材。毋庸讳言,“以歌舞演故事”的戏曲是高度程式化的传统艺术,而戏曲所固有的完美得几乎无以复加的程式化符号体系,恰恰是在古代本土农耕文化土壤上滋生的古典化产物。先天的遗传基因使然,无论表现手法还是题材选择,不管人物塑造还是情节提炼,戏曲在叙述往古故事的能力上都比展示现代生活更胜一筹,拥有更为厚实艺术基础和更加明显的技巧优势。过去有人说,中国老百姓头脑中的历史知识并非得自书本,大多是从评书艺人口中和戏曲舞台上得来的,这不无缘故。建国以后,走过了50多年风风雨雨的里程,尽管有政府主管部门大力倡导,也有梨园全体同仁不懈努力,但不带成见乃至偏见地说,戏曲这门古典艺术究竟应当以什么形式、什么手段来表现现代生活的问题迄今犹在“摸着石头过河”,远远还谈不上已得到彻底、完美的解决。毋庸置疑,文化积淀深厚又传统包袱沉重的戏曲艺术如何由古向今转型,仍是摆在当代实践者和研究者面前的迫切又尖锐的艰难课题。半个多世纪以来,被推上舞台以及刊物发表的现代题材戏曲作品时见有之,数量上可谓多多,可是,扪心自问,真正从艺术上留得下来传得下去的又有多少呢?以至前不久有人在反思这段历史时不无遗憾地喻之为“创造的废墟”,说这是“一群虔诚、热情、勤奋的创造者倾其心力,注其心血,竭其心智,苦苦经营,孜孜以求,然而创造的却是一片废墟,一片艺术的废墟”(4)。把“废墟”跟“创造”并提,出语固然太激烈甚至过头,使人感情上难以接受,但言说者决意要提醒大家重视这个问题的“问题意识”,则不能不说是出自善意的。数十个春秋奋斗下来,当戏曲究竟该以怎样形式和手段去血肉交融地表现跟现代人贴近的生活这大课题依然悬而未决时(头脑清醒者自然明白,这当中有太多太多的问题需要解决,而且无法在某一有限时间段内一蹴而就),曾经努力并且仍在努力的世纪末剧作者们把创作目光投向对戏曲艺术本是轻车熟路的古代和过去题材,似乎也就顺理成章,自然而然。一个令人玩味的事实是,有的作家搞了大半辈子戏曲现代戏却影响甚

微,后来转向古代题材创作竟声名大振,一发不可收,这方面,以《汉宫怨》、《五女拜寿》、《陆游与唐婉》饮誉当代剧坛的浙江剧作家顾锡东就是个著名的例子。也许,在当今京剧乃至戏曲创作领域,有的作者是出于无奈,有的作者是出于偷懒,有的作者是出于其他什么原由,反正是不约而同地这么做了且还在做着。既然如此,既然以上创作现象乃受制于某种客观条件,对于当今戏曲创作者我觉得还应多几分谅解才是。若是仅仅单方面怪罪他们只知向过去讨生活而回避当今现实,似乎不太公平。客观地讲,要从根本上扭转当今戏曲舞台上这种“厚古薄今”式局面,还有待不小的努力。

从作者心态看,又是社会和经济体制转型背景下,对多年来强势渗透其躯体甚至主宰其命运的权力话语的潜意识抵制所致。历史经验告诉我们,逃向过去和避开现在往往是一枚硬币的两面。也就是说,当今戏曲创作者是群体趋同地选择过去话题为自己构筑血肉之躯,是不是从某种程度上暴露出其对当下现实或主流话语的某种自觉不自觉的回避心态呢?看看今天,“古装戏”、“神话戏”、“宫廷戏”、“武侠戏”、“才子佳人戏”充斥荧屏及舞台,固然跟上个世纪末弥漫的怀旧情绪有关,跟当今社会物质和精神消费领域中市场化浪潮日高和商品化意识日浓有关,但也多多少少表现出改革开放后政治宽松环境下艺术对官方意志权力话语的或明或暗拒斥。且让我们回顾戏曲事业所走过的半个多世纪的道路。新中国建立使自生自灭的戏班子从此过上衣食不愁的日子,50年代政府主持下的戏曲改革轰轰烈烈,随所有制改造而来的剧团体制国有化和剧目生产正统化,在把戏曲事业纳入国家化轨道和计划性目标的同时也把它推向意识形态领域的中心地带。随着计划经济原则的全面推进,戏曲在其长期发展过程中形成的自律性演出方式渐渐消失而吃惯了“皇粮”,从而也就难免在权力阶层的特别青睐中一枝独秀,成为主流意识形态权力话语的直接“传声筒”。十年动乱中,“样板戏”以其他任何艺术门类不能比肩的雄势主宰天下,便是极端化例证。诚然,改革开放后,随着市场经济崛起和整个社会转型,“以经济建设为中心”的口号深入人心,连戏曲在内的文化艺术的边缘化命运也不容置疑地被铸定了。但这仅仅是大而言之。事实上,即便在今天,较之其他兄弟艺术如个人化因素更强的文学、美术和市场化色彩更浓的电视、电影,历史惯性使然,原本就国家化程度很高的戏曲并未因国家对之的拨款方式变化而不再受宠,它仍是官方最

看好的艺术门类,计划性思维模式留在其躯体上的烙印依然甚深。“戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导”(5),上个世纪50年代定下的这政策基调迄今仍有强大统摄力,戏曲团体依然还是政府部门的下属单位,一出戏从案头创作到搬上舞台直到参演、评奖都步步处在上级的层层把关下(严格点说是“审查”,温柔点说是“关心”)。更别从京城到各省市得政府资助年年举办的各种声势不小的调演、比赛、评奖。身处这般氛围中,戏曲创作要完全不受官本位权力意志的摆布和影响,似乎也就难了。再说,回首半个世纪历史可知,戏曲领域多年来官方力倡现代戏创作总是伴随着要其紧跟形势响应号召,如此思维定势不是轻易就能彻底消解。加之昔日那种“高大全”阴影在文艺领域中并未褪尽,以致今天政府倡导的“主旋律”到了中下层往往被水平有限的执行者片面理解成对现实重大事件避重就轻地去寻求旧时故事往古题材。说到底,回避行为的背后掩藏着某种不满心态,而要消除这种不满,有待文艺尤其是戏曲体制的进一步改革。

从文化传统看,则是由于“述而不作”的思维定势仍在冥冥中发生作用,而近世以来形成的“名角中心制”(轻文学创作重演员表演)又客观上助长了戏曲厚古薄今、好改编轻原创的创作惯性。以农耕文化为基石、以血缘家庭为纽带的中国,是一个格外尊奉祖先和膜拜传统的国家,因而其文化形态上表现出明显的“向后看”特征。自古以来,“口不离三代,言必称尧舜”成为文人正统;即使想改革现实弊端,也总是要打着“复古”旗号以求名正言顺。突出代表有儒门的“述而不作”,倡导的是祖述先王而不另起炉灶,这口号自先秦提出以后,随着儒学的步步官方化,便成为数千年统摄文人、学者的一种思维定势和治学范式,其影响迄今犹深。顾名思义,“作”是指今人新创,“述”是指复述前人。只“述”不“作”,客气些说是后人自视不及前人高明而甘拜下风,刻薄点说是后人正好以此为借口而不思创造。有此文化土壤,加之戏曲向以演员为主体(格外看重的是对故事的“演”而不是“说”)而后者限于文化水平往往以口述“条纲”划定框架的方法来创作剧目(文人介入实系晚出之事),其形成长于借现成题材加工改编而短于原创的编剧传统也就不足为怪(譬如川剧界中,向来不就有称剧作者为“改师”的么?一顶“改”冠,道尽个中三昧)。古往今来,诸多梨园名作都来自改编而有其或诗歌或小说或神话传说或民间故事的母本,自非偶然。这种轻原创重改编的现象,到了近世随着戏曲舞台上

以名角为核心体制的确立,更是趋者若鹜、蔚然成风。且以被今人尊为“国剧”的京剧为例,花、雅争胜之后,京剧取代昆曲而雄踞剧坛霸主地位。从此,一方面是京剧的唱腔和表演在一辈又一辈艺术家的精雕细刻中大大发展,无论在技术性还是在观赏性上都成就极高;一方面是日益稳固的名角挂牌的演员中心制挤压下剧作者地位的渐渐失重,剧本文学相应呈萎缩状态。于是,也就难怪有人说,在京剧不算太短的历史上,可以出大牌演员可以出各种表演流派,但就是出不了像《窦娥冤》、《牡丹亭》、《桃花扇》这样堪称经典的戏曲文学名著。京剧如此,众多地方剧种又何尝不是这样!既然戏曲以登台的大牌明星为主而扮演才是戏曲的灵魂所在,既然幕后写本子搞文学的剧作家不过是台前亮相的“二度创作”捧眼的次要角色,那么,也就难怪后者宁可轻松便捷地满足于“拿来”式改编而不愿淘神费力地“下深水”搞原创式剧本。此乃历史的惯性,也是传统的情性,不以个人意志为转移。步入今天的戏曲尽管经历了时代洗礼,剧本文学性愈发强化而剧作家地位日见提高,但要彻底清除前述惯性和情性,尚难一蹴而就。直到今天,在“梅花奖”(授予表演)之外又有了“曹禺奖”(授予剧本)的今天,不是仍有“搞不了表演的搞编剧,搞不了编剧的搞评论”之类说法时不来自梨园内部吗?冰冻三尺,非一日之寒也。

明白上述情况之后,我想,把现代戏成为京剧乃至戏曲创作“瓶颈”的原因仅仅归结于当代剧作者们的“遗忘”未免有些言重了,因为他们也有很无奈的时候。当然,导致现代戏成为包括京剧在内的戏曲创作“瓶颈”的原因应不止这些,但以上所述,则是我们没理由视而不见的,也是我们应当在新千年继续检讨、反思并迫切需要拿出有效对策的。

注释:

(1)鲁白:《编剧错位是京剧“难以走出低谷”之源》,载《中国京剧》,2004年第2期。

(2)李君:《艺术节的悖论》,载《国光艺讯》第20期,转见《戏剧艺术》2000年第1期第128页。

(3)关于戏曲改编中“老题新作”的正面价值和积极意义,笔者数年前就曾撰文分析并给予肯定,请参阅拙作《论戏剧改编中的“误读”》,载《艺术百家》1994年第4期。

(4)陆军:《创造的废墟——现代题材戏曲创作检讨之一》,载《戏曲艺术》1999年第4期。

(5)1951年5月5日《政务院关于加强戏曲改革工作的指示》。

责任编辑 王庆斌