

分类号 I207.3

密级 公开

UDC

硕士学位论文

陈亚先戏剧创作主体意识论

朱 芳 芳

学科专业 文艺学

指导老师 杨智 副教授

论文答辩日期 2015.5.17 学位授予日期 2015.6

答辩委员会主席 冯仲平 教授

广西大学学位论文原创性和使用授权声明

本人声明所呈交的论文,是本人在导师的指导下独立进行研究所取得的研究成果。除已特别加以标注和致谢的地方外,论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写的研究成果,也不包含本人或他人为获得广西大学或其它单位的学位而使用过的材料。与我一同工作的同事对本论文的研究工作所做的贡献均已在论文中作了明确说明。

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关的职务作品,知识产权归属广西大学。本人授权广西大学拥有学位论文的部分使用权,即:学校有权保存并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版,允许论文被查阅和借阅,可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索和传播,可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

本学位论文属于:

☐ 保密,在 年解密后适用授权。

☒ 不保密。

(请在以上相应方框内打“√”)

论文作者签名: 朱芳芳

日期: 2015.6.15

指导教师签名: 杨之昂

日期: 2015.6.15

作者联系电话: 18376763869

电子邮箱: qingchunzhige3103@126.com

陈亚先戏剧创作主体意识论

摘 要

戏剧创作主体意识肩负着表达戏剧精神内质的使命，在创作题材选择、艺术构思和舞台制作上的体现尤为重要。本课题以陈亚先在新时期的戏剧创作为基点，在考察其创作意识的人性价值观和人格冲突论上对戏剧的主体精神作尝试性总结。选取京剧《曹操与杨修》作为主要研究对象，不仅因为它丰富深刻的文学性和人性主题，也因为该剧在舞台实践和艺术实践上的独特魅力。从该剧自身特质上来看，其承载的对京剧的继承和开拓、对传统戏剧精髓的保留和对国际戏剧理论的尝试借鉴都体现了其深厚的以人文精神和人道主义为具体表征的主体意识表达。《无限江山》和《阎罗梦》的文本创作在戏剧创作主体意识的表达上相比《曹操与杨修》更具有现实人生的悲剧内涵和强烈的人文主义观照。通过对当下戏剧创作和发展概况的总览，本课题将“五四”戏剧启蒙精神作为当下戏剧精神重构的标榜。在当代戏剧启蒙精神的重构问题上，陈亚先戏剧创作的主体意识为其提供了可供参考的途径和方式，这对于戏剧在新世纪的发展具有强烈的示范效果和启示意义。

本课题以陈亚先的戏剧创作作为切入点，第一章总览戏剧创作主体意识和陈亚先戏剧创作概况。第二章以《曹操与杨修》的文本创作为例，论析陈亚先戏剧创作的新风貌，从该剧对戏曲元素的运用、

“海派”京剧的特点，以及在“剧”的特征上探讨其对传统戏曲的沿承、衍生和裂变。第三章以《曹操与杨修》的舞台实践为例，阐述陈亚先戏剧主体意识表达对现代理论和技巧的运用。第四章分别以《曹操与杨修》、《无限江山》和《阎罗梦》三部风格迥异的戏剧创作为例，探讨陈亚先戏剧的人文主义情怀和戏剧的“现代性”启蒙精神。第五章作为本课题的尝试性结论，以当代戏剧的创作现状为考察对象，对当下戏剧精神的重塑提出设想和展望。

关键词：主体意识 陈亚先 精神重塑

THE SUBJECTIVITY CONSCIOUSNESS IN CHEN YAXIAN'S DRAMATIC CREATION

ABSTRACT

The subjectivity consciousness of dramatic creation bearing the responsibility in expressing drama spiritual nature plays a crucial role in the selection of subject matter, artistic conception and stage production. This thesis on the basis of Chen Yaxian's dramatic creation in the new era draws a tentative conclusion on subjectivity consciousness of drama by analyzing humanity value and personality conflict in creative consciousness. This thesis chooses Beijing opera *Cao Cao and Yang Xiu* as object of study since that it includes not only ample literariness and humanity theme but also unique charm in stage practice and artistic practice. From the aspect of special specialty in this play, it bears the weight of the inheritance and development of Beijing Opera, retains advantages of traditional drama and attempts international dramatic theory. This drama reflects expression of subjectivity consciousness in profound humanistic spirit and humanitarianism. Compared with *Cao Cao and Yang Xiu* in the aspect of subjectivity consciousness of dramatic

creation, text creation of *Boundless Landscape* and *Yama Dream* are equipped with more tragic meaning in real life and humanitarianism. This thesis takes dramatic enlightenment of the May Fourth Movement as the model for the reconstruction of current drama spirit by introducing general layout of dramatic creation and general situation of current drama. Regarding to reconstruction of contemporary drama enlightenment, the subjectivity consciousness in Chen Yaxian's dramatic creation offers ways and methods for reference, which will have a great influence on the development of drama in the new century.

This thesis regards Chen Yaxian's drama creations as the point cut. In chapter one, it gives an overview on subjectivity consciousness of drama creation and introduces Chen Yaxian's drama creation. In chapter two, it analyzes new look of Chen Yaxian's drama creation by taking *Cao Cao and Yang Xiu* as example and explores inheritance, derivation and fission on the basis of tradition drama from the aspect of elements of Chinese operas, characteristics of Shanghai-style Beijing opera and drama property. In chapter three, it elaborates that the expression of subjectivity consciousness of Chen Yaxian's drama applies modern theory and technique by taking stage practice of *Cao Cao and Yang Xiu* as example. In chapter four, it explores humanism of Chen Yaxian's drama and modernity enlightenment of drama by taking three different styles of dramas as examples, such as *Cao Cao and Yang Xiu*, *Boundless Landscape*

and *Yama Dream*. In chapter five, it puts forward assumption and prospect about spirit reconstruction of current drama by using creation phenomena of contemporary drama as the example.

KEY WORDS: Chen Yaxian; Subjectivity Consciousness; Spirit Reconstruction

目 录

摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
目 录.....	VI
绪 论.....	1
一、选题意义.....	1
二、本课题研究现状和研究方法.....	2
三、本课题的创新之处.....	6
第一章 陈亚先戏剧的主体意识表达.....	7
第一节 戏剧创作与戏剧主体意识.....	7
第二节 陈亚先戏剧创作概况与主体意识抒发.....	9
第三节 《曹操与杨修》的剧目创作.....	12
第二章 陈亚先戏剧创作的新风貌——以《曹操与杨修》的文本创作为例.....	16
第一节 沿承：建国后至改革开放新时期的戏曲新面貌.....	16
第二节 衍生：《曹操与杨修》的“海派”京剧作风.....	19
一、主题内容：社会现实与内心真实的写照.....	21
二、戏剧结构：矛盾冲突的设置与诙谐形式的嵌套.....	23
三、舞台技巧：剧情与舞美意蕴的匹配.....	25
第三节 裂变：开拓“剧领主阵”的戏剧设计.....	27
一、内在戏剧性.....	29
二、外在戏剧性.....	30
第三章 戏剧主体意识的表达技巧——以《曹操与杨修》的舞台实践为例.....	32
第一节 《曹操与杨修》与西方戏剧的交流.....	33
第二节 《曹操与杨修》的现代化创作体系.....	35
一、中体西用：台前幕后的表导演制.....	35
二、意象符号：舞台道具的深层话语机制.....	38

三、表现技巧：“戏曲+话剧+电影”的舞台创新.....	43
第四章 陈亚先戏剧的人文精神观照.....	47
第一节 “二度西潮”与中国戏剧的“现代性”	47
第二节 《曹操与杨修》：悲壮的主体意识情怀.....	50
一、艺术的人性观照：心灵真实的释放.....	50
二、美的无功利本质：悲壮的灵魂交响.....	52
第三节 《无限江山》：崇高的人本主义情怀.....	54
一、王权的消解与人性的舒张.....	55
二、崇高的美学意味.....	57
第四节 《阎罗梦》：人世命运的苦难意识.....	59
一、善恶公平与冤冤相报.....	60
二、苦难的人生体验.....	62
第五章 锐意开拓——戏剧精神在当下的重塑.....	64
第一节 当下戏剧的创作风貌.....	64
一、戏剧创作的主体意识与商业化制作.....	65
二、戏剧艺术性探索与现代化技术制作的运用.....	68
第二节 戏剧启蒙精神的重塑.....	69
一、当下戏剧精神的缺失.....	69
二、戏剧启蒙精神的重塑.....	71
参考文献.....	74
致 谢.....	80
攻读硕士期间发表论文.....	81

绪论

一、选题意义

中国戏剧进入新时期以来,各剧种的发展一方面逐渐复归二十世纪五六十年代的繁荣状态,另一方面也开启了传统与现代相结合的路径。中国的传统戏剧形式由于极强的地域性和独特的演出形式,总体来看,进步性主要体现在两个方面:一是现代技术在舞台上的应用,扩大了戏剧的形式美;二是戏剧文本本身的现代性意识,主要通过创作者的主体意识发挥出来,在戏剧精神品格的彰显和弘扬上开展积极的探索和实践。

陈亚先成长于新中国,完整经历了建国以来的各项政治运动,这在其戏剧创作主题的选择上有较为清晰的显示。例如他擅长对历史人物“权”、“才”关系的制衡进行论析,对曹操与杨修、曹操与蔡文姬、曹操与陈宫、武则天与骆宾王、唐太宗与魏征等政治人际关系的历史编演具有明显的来自创作主体的感情倾向。1979年陈亚先开始从事戏剧创作,1987年发表的新编历史京剧《曹操与杨修》令他一夜成名。他的创作主要是新编历史剧,如《曹操与杨修》、《胡笳》、《曹操与陈宫》、《武则天》、《阎罗梦》、《关圣》、《唐太宗与魏征》等剧作;值得一提的是,陈亚先创作的现代戏《市长夫人》虽不是编演历史,但其创作主题仍然是围绕不同人格的辩论,从而歌颂人性的真实。他的成名作《曹操与杨修》的经典之处主要在于戏剧的人性观照和人道主义情怀,对政治权势与文人智能既对立又统一的矛盾性格展开深层开掘,使得戏剧的主题延伸具有辩证性哲学思维和崇高的悲剧美感。

综观陈亚先的剧本创作,他在不同时期创作的戏剧具有相似的主题视角和创作主体意识。他的戏剧都着重在人文问题上作文章,在不同性格的人之间设置相同的理想追求,又为他们设置人格特征上不可调和的对立面,从而让不同人格的人在真矛盾和真统一中,时而真心坦诚,时而僵持疏离,最终在一次次人格碰撞中走向决裂。《曹操与杨修》、《胡笳》、《曹操与陈宫》和《武则天》等都是这样的创作模式。在矛盾冲突中辩证地揭示戏剧的主题精神,引起人们不同角度的反思,是陈亚先戏剧的一大特点,也是其主体意识通过戏剧呈现,最终传达给观众的心灵启示。创作主体意识在戏剧中的附加,为戏剧内容和形式的编排提供

了有据可依的精神内质。

新编历史剧《曹操与杨修》、《无限江山》、《阎罗梦》……等剧的创作，不仅代表陈亚先戏剧主体意识的凸现，也是新时期以来传统戏曲艺术的突破性成果。《曹操与杨修》在当代戏剧史上既传承了传统京剧的精髓，又开拓了戏剧的现代性意义。其价值无论在艺术审美上还是哲理意蕴上，都位居戏剧殿堂的高台。这也是它常演不衰，为人深究不止的内在特质所在。《曹操与杨修》是新时期戏剧的经典之作，以古典戏剧舞台的样式，展现具有时代意义和终极人文关怀的内容，这在戏剧史上无疑是开山之作。上海京剧院马科导演联合陈亚先对戏剧的编排制作，以及京剧著名表演艺术家尚长荣等人在舞台上对作品的三度创作，优秀剧本加上精美制作，在原本的主体意识阐发上同时塑造了其在舞台上的经典品格，成功打造出这部不朽的剧作。以《曹操与杨修》为例对陈亚先戏剧创作主体意识进行观照，不仅因为这部戏的剧本和舞台演出屡获国家大奖，更因为其对人性观照的全面、深刻性。《无限江山》从李煜个体情感角度离析、消解君权和践行人道主义；《阎罗梦》通过时空串联从阴阳两个世界展现人生的两难选择和命运苦难历程。陈亚先戏剧典型的现代性启蒙意识不仅能够代表新时期历史剧创作在理论上和艺术上实践，对于当代戏剧精神的重塑也具有启示和开拓意义。

二、本课题研究现状和研究方法

由于戏曲形式在当今文化传播中的影响力不是很大，受众范围相对较小，其创作在当今时代并不十分盛行，加之新创剧目往往很难超越已有剧目的特性，因此戏曲理论的研究较少对一般性新创剧目展开深入研究。新编历史剧《曹操与杨修》上演以来，学界对它的研究成果颇丰，该剧的经典性和深厚的艺术性也由此可见一斑。陈亚先的戏剧创作数量不多，每部剧作的影响力都比较大，但《曹操与杨修》的巨大成就使得陈亚先的其它剧作稍显失色。

陈亚先戏剧创作主体意识的研究目前成果尚少，为数不多的文字资料中，几乎全部是对陈亚先的采访报道和介绍。陈健秋 1993 年发表于《中国戏剧》的文章《读来不费功夫——看陈亚先的〈唐太宗与魏征〉》，从剧本创作上对《唐太宗与魏征》进行品读。郝荫柏、王晓雯 2008 年发表在《戏曲研究》上的《今日陈亚先》撰写的是他们与陈亚先的交谈内容，陈亚先回顾了《曹操与杨修》的创

作,对戏剧创作发表了自己的看法和态度。王安祈与陈亚先戏剧的感情较为深厚,陈亚先的《阎罗梦》一剧即是从台湾开始登台的。1993年12月,王安祈在《中国京剧》上发表《走进戏剧史——陈亚先剧作读后感》,主要写对《曹操与杨修》和《唐太宗与魏征》剧作的读后感;2004年10月王安祈在《中国戏剧》上发表《陈西汀与陈亚先——写在台湾国光剧团赴京沪演出之前》对陈亚先的《天地一秀才》(《阎罗梦》)与陈西汀的《王熙凤》进行评析。

创作主体意识上的研究,主要集中在对文学作品创作的探讨上,戏剧创作的主体意识研究成果目前也处于极少量状态。1988年毛广魁发表在《当代戏剧》上的《人,艺术天地的太阳——戏剧创作与主体意识的思考》一文,感情充沛地论述了人作为戏剧创作者和戏剧内容承载者的重要地位,强调主体意识的发挥关键在于“人”的意识的觉醒。邓齐平发表于《湘潭大学学报(哲学社会科学版)》2007年第1期上的文章《现代史剧创作主体论》从“戏剧历史化”和“历史戏剧化”的主体意识区分中,提出“中国现代史剧现代性核心是创作主体思想意识的现代性”。

《曹操与杨修》上演20余年以来,舞台上的魅力经久不衰,其经典性被一代又一代人所认可,并屡屡获得赞誉。该剧不仅代表陈亚先戏剧创作的巅峰水平,也是新时期戏剧创作的典范。它深刻的人性观照是陈亚先戏剧主体意识的集中表达,现代化的舞台创作同剧本的结合,更生动、丰富地呈现了戏剧的主题内容。该剧从剧本创作获得全国优秀剧本一等奖至今屡获大奖。学界对于这部戏剧的研究,从各个方面揭示其伟大和经典之处。陈亚先戏剧最瞩目也是被研究得最为广泛、深刻的非《曹操与杨修》莫属。与《曹操与杨修》相关的代表性研究资料归纳如下:

1. 当代戏剧史对《曹操与杨修》的评介

董健、胡星亮主编的《中国当代戏曲史稿》一书,将“陈亚先的《曹操与杨修》”作为单节介绍。该书对这部戏的评价颇高,将它和话剧《狗儿爷涅槃》合称为新时期戏剧创作的“双璧”;认为这部戏剧以“情节整一”的文体形式和“对‘人’的发现与解放”而具有超越古典戏曲的现代特征。该书锐意指出,《曹操与杨修》这部戏剧虽被冠以“新编历史剧”,实质上已超越正统史剧观,回归到戏剧艺术的本体,描写人性中的困惑,具备人性关怀的高度。

何玉人的《新时期中国戏曲创作概论》，设立“陈亚先的戏曲创作”专节，对《曹操与杨修》予以高度的评价，认为这部剧作标志着新时期新编历史剧的创作走上了健康、成熟的发展轨迹。

王新民的著作《中国当代戏剧史纲》，在“新时期戏曲的‘现代化’和‘戏曲化’”一章中，以数行文字表达了对《曹操与杨修》的高度评价，认为该剧在客观上具备了对中华民族兴衰成败的历史反思的典型深度。该书指出传统戏“现代化”的首要任务是现代意识和时代精神的贯注与体现，《曹操与杨修》正是由于其自身强烈的现代意识和时代精神的张扬而受到专家好评和观众欢迎的。

胡晓军、苏毅谨的著作《戏出海上——海派戏剧的前世今生》，在海派京剧的“自我超越”一节中对《曹操与杨修》作了简短的评价性介绍，称赞其为“海派京剧发展史上具有划时代意义的新编历史剧”、“新时期京剧的一场革命”和“京剧艺术探索的划时代开端”。

2. 学术论文对《曹操与杨修》的研究

①关于《曹操与杨修》的人物塑造和舞台审美研究

这类研究主要从舞台实践的角度对剧作进行分析，研究焦点集中于舞台人物形象的塑造和舞台效果的视觉美上。较有代表性的研究成果例如：

马也的《〈曹操与杨修〉再认识》，指出《曹操与杨修》带给当代戏剧史的巨大启示意义，主要是来自于它的剧作和表演。并指出陈亚先在该剧中的文学成就和尚长荣的表演给危机中的京剧带来光明。

吴彬的《京剧〈曹操与杨修〉的舞台艺术》和《论京剧〈曹操与杨修〉演出中的间离效果》，写于2008年在南京举办的第31届世界戏剧节之后，论文从舞台审美的角度考察此次《曹操与杨修》的演出特点。他认为该剧作是在“制造幻觉”和“破坏幻觉”之间借助“间离”效果，激发观众进行理性的思考。论文指出，谢幕的方式显得突兀，与全剧基调格格不入，未免是画蛇添足之举。依笔者看来，吴彬本人对戏中“谢幕”方式的推断和分析未免牵强缺少理据。

徐坤的论文《试论京剧〈曹操与杨修〉的雕塑美》，分析该剧中运用现代技术对雕塑美的多角度表现，以及雕塑美在剧中所起到的推动剧情发展、升华人物形象、深化矛盾冲突等作用，从美学角度上探讨该戏在舞台表演上的创新意义和独特的艺术价值。

尹晓东《吹尽狂沙始到金——再看京剧〈曹操与杨修〉》着意指出该剧在文学、演剧形态、音乐创新上的成就，尤其是从京剧音乐创新的角度对该剧的音乐美进行赏析。

王可愚的《谈〈曹操与杨修〉中的人物形象及细节处理》从舞台设置上对剧作进行细节性分析。高一鸣的《谈谈〈曹操与杨修〉的唱腔设计》，韩健的《既是历史的 又是现代的——马科谈〈曹操与杨修〉的舞美》和庄清华的《从“历史人物”到“历史中的人”——从〈蔡文姬〉、〈曹操与杨修〉和〈捉刀人〉看曹操》等一系列的研究成果对剧作的舞台美作出鉴赏和分析。

②关于《曹操与杨修》的悲剧主题意蕴和现代性研究

吴剑的硕士论文《从京剧〈曹操与杨修〉看历史剧艺术形象的人性深度》，从哲学体系上对该戏剧的“人性”特征作深入的研究。论文依次从史书记载的曹操与杨修形象、社会学视角下的人性内容、情境中的人性内容和京剧《曹操与杨修》中人性深度开掘的现实意义几个方面展开探究。论文着力在人性思想的张力上体现该戏剧主题意蕴的深度，这是第一篇也是至今唯一一篇专门探讨京剧《曹操与杨修》的大篇幅文章。

吕效平的《依然是一座峰巅——再论现代京剧〈曹操与杨修〉》，指出该剧超越了“历史剧”的范畴，因此不能称为“历史剧”。论文从黑格尔的悲剧美学出发，剖析人物悲剧性格的矛盾所展示出的人的精神自由世界。

谢柏梁的《危机型结构与人格化冲突——〈曹操与杨修〉的审美特征》和江正楚的《贯通历史的人格心理悲剧——京剧〈曹操与杨修〉赏析》等论文是从悲剧主题意蕴对《曹操与杨修》进行研究的。这类研究，视点相对贫乏，新的成果仍不多见。

学界对“戏剧现代性”的研究很多，但对《曹操与杨修》进行现代性研究的成果并不多见。杨智的《游弋于“传统”与“现代”之间——新时期以来戏曲发展走向管窥》，着重从文本分析入手，就现代戏曲内容、形式及艺术本体发展问题作了具体的探讨。吕效平的两篇学术文章《论“现代戏曲”》和《再论“现代戏曲”》从戏曲的现代性上对《曹操与杨修》的舞台成功经验进行了深入的分析，从《曹操与杨修》等一系列新编戏剧的革新特点上，对戏曲现代性问题以及新剧作所生发出的审美创造力的问题进行探讨归纳。

③关于《曹操与杨修》演员表演艺术的研究

《曹操与杨修》这部戏剧,由著名京剧艺术家表演,戏剧的艺术性和演员的精湛演出相互衬托,该戏上演以来,对其的研究不少是从演员的技艺上着手的。例如:龚和德的《尚长荣及其“三部曲”的意义》和《全能化性格演员——谈尚长荣》;王文章的《由尚长荣京剧“三部曲”所想到的》;李伟的《从怀疑到教化:怀疑主义美学视野下的“尚长荣三部曲”研究》;范华群的《尚长荣成功塑造“新”曹操》;王蕴明的《由京剧生命历程的坐标看尚长荣的表演艺术》;翁思再的《别开生面的“活曹操”——评尚长荣在〈曹操与杨修〉中的表演》;汪人元的《成大器者,常为第一——从〈曹操与杨修〉看尚长荣艺术价值》等等。

综上所述,学界对《曹操与杨修》这部戏剧的研究比较多,但对于陈亚先创作主体意识的研究尚处贫乏状态。而观当代历史剧的创作情况,陈亚先戏剧创作主体意识对于当代戏剧的创作和精神重构具有前瞻性的启示意义。

三、本课题的创新之处

本课题拟以陈亚先的新编历史京剧《曹操与杨修》、新编历史剧《无限江山》和新编历史神话剧《阎罗梦》作为研究陈亚先戏剧创作主体意识的主要分析案例,特别是通过对《曹操与杨修》的戏剧传承流派、舞台实践和艺术实践的分析,揭示该剧所承载的创作主体意识。该剧的“海派”表演形式在展现人物内心、设置矛盾冲突和以舞美渲染情感的特点在创作主体意识的表达上起到组织舞台语汇的功能;该剧以斯坦尼斯拉夫斯基体系为表、导、演理论支撑,舞台道具的意象化符号和“戏曲+电影+话剧”的呈现方式成为协助戏剧创作的有力元素。三部戏剧的现代性和人性观照的启蒙精神作为该剧创作主体意识的具体精神体现,强烈表达了创作者的精神价值取向和以人为本的戏剧创作原则。本课题对陈亚先戏剧创作主体意识的论述,旨在以此探究戏剧创作主体意识在当代戏剧创作中的意义和价值,希望通过陈亚先的戏剧和新时期以来,特别是新世纪以来的戏剧创作现状窥探当代戏剧精神的走向和得失,从而考察“五四”戏剧启蒙精神在当代戏剧创作中的适用性和重塑的可能性。

第一章 陈亚先戏剧的主体意识表达

第一节 戏剧创作与戏剧主体意识

作家的艺术构思既是对客观世界的反映,也是作家自身作为创作主体发挥主观能动性将其深化、艺术化的过程。剧作家创作上的态度既是自身戏剧素养的体现,也是文化时代背景催生的形态。“在审美反映中,主体在其自身的感受与感情的激荡之中,整体地观照现实生活,描绘生活的各个方面……它在把握现实生活的过程中,把始终激荡中的主体感受、感情,它的认识,融合在一起,从而赋予了这一反映及其对象以浓烈的主观色彩;同时通过这一方式来显示出事物的客观性特征”^[1]。戏剧的主体意识,呈现为戏剧的内在精神品格,包含创作者对题材样式的选择和内容情感的表达,也体现创作者对于时代、空间等社会现象的关注和把握,以及戏剧自身在艺术性和美学品格上的表达。主体意识集中体现在创作者的创作选材和艺术构思上,通过创作主体、作品和接受主体的交流来表现,以实现戏剧的精神品格,对人生、现实具有现代性解读和指引意义为最高指要。主体创作和价值呈现作为文艺作品的两极属性,均是其艺术内质的具体化体现。

“1980年代以来,历史剧中的主体意识首先表现出来的是时代潮流撞击出来的作家的灵感和激情,是时代精神和作家睿智的融聚”^[2]。历史剧的创作,是在以历史为素材的基础上发挥创作者的主观能动性,使得剧作本身超越历史的绝对真实,而承载其之所以被创作的主客观意义。邓齐平就现代史剧创作问题认为,“中国现代史剧创作中,由于意识形态的政治化,政治实用主义盛行,戏剧历史化的史剧创作思维方式被定于一尊,‘历史主义’和‘古为今用’被确定为史剧创作的基本原则”^[3]。他提出“历史戏剧化”和“戏剧历史化”的思维方式。他提出,戏剧历史化“强调的是剧作家的主体意识,要求在创作中弘扬主体精神和现代意识,对历史题材进行既符合主体精神、现代意识,也符合历史真实性的戏剧化处理”^[4]。

^[1] 童庆炳:《新理性精神文学论》,华中师范大学出版社2000年版,第162页。

^[2] 邓齐平:《论新时期历史剧的启蒙精神》,《理论与创作》2004年第5期,第49页。

^[3] 邓齐平:《现代史剧创作主体论》,《湘潭大学学报》(哲学社会科学版)2007年第1期,第101页。

^[4] 邓齐平:《现代史剧创作主体论》,《湘潭大学学报》(哲学社会科学版)2007年第1期,第101页。

1980年代的戏剧创作一改“文革”时期的“样板戏”^[1]模式,从严重的政治掌控中解放出来,重新回归其活泼、多样的繁荣景象。大胆表现生活真实和现代人文的戏剧创作无论在话剧还是戏曲上都有新的突破,戏剧继五六十年代的现代性成果,重拾二十世纪初“五四”新文化运动的启蒙探索,在戏剧创作上进行思想和艺术的横向拓展和纵深挖掘。这一时期文艺作品的反思思潮、伤痕思潮等创作的显著特点是对人文情怀、人道主义的疾声呼吁。创作者主体意识的表达既是自身创作使命所须,也是观众对主体情怀的诉求和时代对于主体意识缺乏的呼唤。对现代文学研究深刻的朱德发老先生对文学的主体性与现代人本文化思潮曾有这样的解说,“不管表现或描写的主体是谁,只要创作主体以现代人的姿态和现代人的意识去观照和营造,那都应该属于现代‘人的文学’的范畴”^[2]。“人本文化思潮在唤醒了作家个体意识自觉的同时也唤醒了文学审美意识的自觉,人的自觉与文的自觉同源於现代人文主义文化思潮”^[3]。戏剧主体化创作与人文关怀的合并是以同样的姿态登上舞台进入观众视野的。戏剧的“现代性”问题同文学“现代性”一样随着时代的工业文明与物质的现代化发展而日趋体系化和规模化,其时代新象带来的社会真实和对人文姿态的探讨使得文学和戏剧获得了当下社会根基和普识性思考意义。“现代性”作为戏剧精神的具体形态始于晚清,在“西方”与“中国”的一系列碰撞中萌芽并逐步壮大发展。“现代性”因素融入的戏剧创作要注重创作主体意识的发挥,在创作主体的时代经历、审美情操、信息敏感度以及对文学和戏剧创作的水准上进行创作,需要创作主体在编演时代、体察社会及关注个体问题上进行挖掘和延伸。戏剧主体意识的加强,对于戏剧内容的扩大和意义的深化具有强有力的支撑作用,重点体现在戏剧思想性和艺术性上的成就。

[1] “样板戏”是中国二十世纪六七十年代“文化大革命”时期创作的“革命样板戏”,1967年第一批获得命名“样板戏”的有现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》,现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》和交响乐《沙家浜》等八部作品。第二批作品创作于1968年以后,包括现代京剧《龙江颂》、《杜鹃山》、《红色娘子军》、《平原作战》、《磐石湾》,现代舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》,以及钢琴伴唱《红灯记》,交响音乐《智取威虎山》等。(董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》,中国戏剧出版社2008年版,第224、234页。)

[2] 朱德发:《“人的文学”:现代文学史核心理念重构》,《烟台大学学报》(哲学社会科学版)2002年第2期,第186-187页。

[3] 朱德发:《论现代中国文学流派营造的主体性》,《山东师范大学学报》(人文社会科学版)2002年第2期,第6页。

第二节 陈亚先戏剧创作概况与主体意识抒发

陈亚先作为新时期以后的戏剧作家,从事戏剧创作之前曾有散文、小说等文学创作,但其代表性成就主要是在戏剧方面的建树。他1979年开始从事戏剧创作,先后发表的主要有新编历史京剧《曹操与杨修》(1987年)、新编历史神话剧《阎罗梦》(1991年)、新编历史剧《无限江山》(1992年)、京剧《胡笳》(1994年)、京剧《曹操与陈宫》(1995年)、湖南花鼓戏《市长夫人》(1997年)^[1]、京剧《关圣》(2011年)^[2]、京剧《武则天》(2007年)^[3]等剧作。

陈亚先的戏剧创作,非常注重对立人格的表现,通过不同性格或不同价值观的人物反映客观事实。他曾这样解释戏剧的人文关怀:“无论是写历史人物、现代人物,还是传奇人物,首先一点明确的是你写的是个人,无论你笔下的这个人千百年来被冠以什么样的称谓,他都是一个人,这也是我创作《曹操与杨修》的基本理念,如果咱们文言一些,学术一些的话,这就是人文关怀”^[4]。他的剧本创作中,《曹操与杨修》、《胡笳》、《曹操与陈宫》是典型的“曹操戏”,以曹操和与其对立的人物为主角描述戏剧内容。在这三部戏中,杨修、蔡文姬和陈宫是一类人,即坚持真理、重视人道的智能文人,他们三人的清高、耿直在与曹操权势谋略的较量中显露出明显的力不从心和郁郁不得志。他们站在曹操的对立面,在曹操用人、杀人的问题上一致举起反对旗帜:曹操杀孔闻岱和倩娘引起杨修的疏离,曹操对曹植的疏远引起蔡文姬的心灰意冷,曹操对吕伯奢一家的无辜残杀更使得陈宫与其断然绝交。陈亚先在这三部戏中对主要人物的塑造主要围绕曹操的“以权压才”和其对手的“怀才不遇”主题进行展开。另外,人性道德在剧中也是不可轻视的戏剧主题。杨修在孔闻岱和倩娘枉死的态度上不仅是对曹操轻率举动的抗议,更是其生命至上观念的体现,包括他对诸葛亮字谜的解读和执意劝谏退兵,以及擅自主张下令退兵都首先源于杨修的人性道德。杨修认为生命最大,所以对曹操的价值观念缺乏揣测,理所当然地认为曹操不会因为他的善举而迁怒于他。蔡文姬和杨修属于同一类人,她像杨修一样将曹操视为知己,相信可以在匡扶大业上助曹操一臂之力,然而她的真理至上的价值观同样将自己推到

^[1] 以上剧目收录在陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版。

^[2] 刊载于《剧本》,2011年第3期,第4-18页。

^[3] 2007年上演于北京京剧院,主演王蓉蓉。

^[4] 郝荫柏、王晓雯:《今日陈亚先》,《戏曲研究》2008年第2期,第361页。

“无用”之地。陈宫相比前两者，他们的相同之处在于都怀着对曹操的钦佩而投其麾下，希望能跟随曹操成就大业；不同点在于陈宫不是作为曹操某一时段的见证者，而是伴随曹操的一生征战，二人的恩怨纠葛从曹操刺杀董卓起兵直到曹操死去，曹操杀害吕伯奢一家之后，陈宫采取坚决不与之合作的做法，一生都不愿与之同伍。

“曹操戏”之外，陈亚先的其他几部历史戏剧如《无限江山》、《阎罗梦》、《武则天》、《唐太宗与魏征》、《宰相刘罗锅》也均是人物矛盾性格直接碰撞的结构样式，包括现代花鼓戏《市长夫人》亦是这样的结构。较有代表性的如《武则天》、《无限江山》和《阎罗梦》，细致分析三部戏各有偏倚。《武则天》的剧情与《曹操与杨修》有着极为相似之处，武则天一方面欣赏骆宾王的才能，另一方面又在自己称帝上与骆宾王存在严重的对立。武则天在权势上的优越和渴望得到骆宾王认可的心理与骆宾王政途上的落魄和对女人称帝的反对为二人的关系增添了许多可以化解又不可调和的错综纠葛。武则天和骆宾王对彼此才能的欣赏是二人惺惺相惜的原因，但彼此对于对方的不妥协是导致他们疏离的根本。《无限江山》对李煜亡国的故事进行细致的主观想象和贴合历史真实的心理分析，详细而生动地刻画了李煜这一感情充沛、心系黎民、诚心友好对敌的君主形象。这部戏的构思和以上“曹操戏”比较接近，但在性格矛盾上使用的笔墨大大减少，而是集中笔力对李煜的“民本”观念做心理和行动上的解说。《阎罗梦》是剧作家改编于历史神话剧的新编戏剧，主人公是一位名叫司马貌的老秀才，他因受迫于卖官鬻爵的社会现实而掌灯质问苍天，后被玉帝安排到阎罗殿做半天的阎罗王。司马貌不满前阎罗王对世上善人和恶人的生死判决，然而按照自己的辨别做出的裁判却仍然滋生了不够公允、不能服众的结果，真理和现实的矛盾颠倒来颠倒去终究哪个都不能让对方真正拜服。

陈亚先在戏剧情节的设置上，改变对事件的简单陈述，而是将心理刻画、性格冲突作为情节推进的主力。权力处理问题的“能不能”和文人讲究的“该不该”本是他们各自领域的本质，但是掌权者代表的“执行力”对于权术的应用能力和知识分子代表的“真理”对于事件是非正误的判断跨界交叉行使时，则不可避免地会出现不适用，甚至造成局面的混乱。试图用权术征服和掌控真理，或者真理试图让权术遵照一切是非标准都是难以行得通的。不同地位和不同利益代表的

人,他们的价值追求和观念是不同的,即便是同一个目标,不同的利益代表会有不同的利益取舍。陈亚先的戏剧以不同的利益代表为戏剧主线,为他们设置同一个奋斗目标,而在不同的奋斗方式中剖析他们的性格,表现深刻的人性维度上的观照和思考,体现戏剧的人本思想和人际间的仁善情怀。陈亚先戏剧塑造的心理、性格情节对于观众普遍具有强烈的吸引力;而矛盾深处的人文关怀和人道主义则能引起观众更深入的反省和思考。戏剧的深处意蕴既扩大了戏剧内容的容量和情节的纷繁,也为戏剧注入了永恒的人文哲思命题。

陈亚先的戏剧除去上述主题内容设置上的偏重,在情节布局上也具有揭示主体意识的安排。他的戏剧绝大多数是类似于“合-分-合”的结构布局,如“曹操戏”中曹操与杨修、蔡文姬和陈宫三人都是以推心置腹聚首,而后由于对待事情的态度不同而产生分歧,曹操一再退让而对方一再坚持原则,直到杨修、蔡文姬和陈宫于曹操政见下的大业无用而导致双方分道扬镳。这三部戏都是剧末呼应剧首,双方以同唱和对唱方式上演一出表露肺腑真心的感情戏,这也是剧作家想要表现的思想主旨。陈亚先的其他几部戏也大致是这样的结构,戏剧冲突的设置根据剧情的实际强弱各有不同。仍以《武则天》、《无限江山》和《阎罗梦》为例,它们虽然剧首没有或较少有“曹操戏”开场吐露真情式的人物情感铺垫,但剧末无一例外都由戏剧人物代替剧作家抒发本剧的主旨含义和思考要点,也是剧作家希望通过主体意识引起观众的思考和启示。

本课题对陈亚先戏剧创作主体意识的研究,将重点聚焦在陈亚先戏剧的文本创作和舞台实践探索上。首先是文本创作上的主体意识表达,由于主体意识的表达并非在其所有戏剧中都充分表现,且因其不同剧目的戏剧主体意识具有相似性,甚至是复制性的特点,因此本课题研究将戏剧文本的主体意识探究集中于对陈亚先的成名作《曹操与杨修》这部戏的研究之上。《无限江山》和《阎罗梦》虽未被设置在第二章,未能被列为文本创作的例证,但这两部戏在第四章对陈亚先戏剧人文精神进行的探讨中,其文本创作的艺术性和思想性作为对陈亚先戏剧主体意识的具体呈现形态进行深究。陈亚先戏剧的文本主体意识表达主要通过以上三部题材风格迥异的剧目进行剖析,着重从新时期戏剧发展线索上探究陈亚先突破传统的主体意识创作模式。

再者是舞台实践上的主体意识。舞台实践主要是戏剧导演在文学剧本被制作

成舞台剧时所致力于打造的舞台艺术效果,使之成为具有视、听觉美感的直观显现。本课题列举的陈亚先戏剧舞台实践设置在第三章。由于戏剧演出的现场性和即时性,笔者未能搜集到陈亚先戏剧舞台演出的大量资料,又由于《曹操与杨修》舞台创作的巨大成功,因此本课题在陈亚先戏剧主体意识的探究上,仍以《曹操与杨修》为例。在戏剧的舞台实践与陈亚先的关系上,二者虽不是直接相关,但具有重要的和必然的联系。马科导演虽是舞台作品的直接制作者,但其对戏剧舞台结构的设置,戏剧矛盾在各场中的分布,以及最直观的音乐、美术等的制作,这些舞台元素都是以陈亚先的文学剧本为核心,为文学剧本中思想精神的彰显而通力合作完成。比如,《曹操与杨修》这部剧整场以深蓝色被背景,深蓝色的冷峻、肃穆是为戏剧的悲剧主题服务的,不仅烘托整场戏剧的氛围和格调,也是对杨修命运的一方面写照,从侧面作为陪衬与杨修孤傲、冷色调的性格相暗合。戏剧的舞台实践是文本创作的左膀右臂,是实现戏剧主体精神显现的一个手段,而不是独立的戏剧品格。反言之,如要分析导演的导演风格和技巧,也肯定不可避免首先要调查分析他所选择的剧目在已具备怎样的主体情怀,进而在此基础上探讨导演是怎样表达戏剧文学剧本中原有的精神情怀的。因此,本课题将陈亚先戏剧的舞台制作过程和成果与其文学创作共同作为其主体意识表达的重要组成部分。

第三节 《曹操与杨修》的剧目创作

《曹操与杨修》这部新编历史京剧创作在1980年代这一思想大解放的时代,“文革”时期政治对文艺的压迫消除之后,文艺界的创作发展重新接续五、六十年代的繁荣态势,对“五四”新文化运动倡导践行的“现代性”进行追寻探索。“历史剧主体意识的觉醒的标志是剧作家用现代意识观照历史,在审视历史、烛照历史中反观自身”^[1]。

《曹操与杨修》的创作开启了新时期新编历史剧的新局面,首先冲出文艺创作的思想束缚,表达戏剧的启蒙先声。首先,这部戏创作的主体意识首先来源于当时的时代背景,“文革”期间政治权威对文人知识分子的错误估计和打压与《曹

^[1] 邓齐平:《论新时期历史剧的启蒙精神》,《理论与创作》2004年第5期,第49页。

操与杨修》中政治掌权者和文人知识分子的矛盾有着异曲同工的相似。其次,陈亚先承认他的个人体验也是该剧创作的源泉,他曾向翁再思坦言:“我就是杨修,我有过一段怀才不遇的坎坷经历”^[1]。

曹操和杨修都是历史上三国时期的人物。前者是成就一番历史事业的风云人物,也是戏剧和影视里常被塑造演绎的重要角色;杨修在历史上的名气不大,相比政治影响,他在文学造诣上的成就略大一些。历史人物和故事是戏剧创作的重要素材。京剧对于历史故事的编演,是自身的一大强项。

京剧《曹操与杨修》的创作,主要塑造了曹操和杨修这两个是知己却不能互容的人物形象。剧作对这两个人物性格的塑造突破了古典戏剧塑造人物形象的传统,一改二元对立的传统性格特征,将人物形象立体地展示出来,更接近人性的真实。剧中曹操与杨修有着共同的抱负和志向,二人都为对方慕名循迹而来,一见如故的初识为剧终的决裂奠定更多的悲凉气氛,更让人为之扼腕叹息。

这部戏剧超越了传统古典剧目重声腔唱词,轻戏剧主题意蕴的一贯特质,从文本创作开始已设置了不同寻常的特质。传统戏曲重“曲”,唱、念、做、打的功力都是在台上表演出来被观众直观地以耳目欣赏,而情节紧张的戏剧冲突和能引发观众对戏里深层的人、物、事的思考则较少表现在舞台上,尤其是带有鲜明人格特质的戏剧内容,在以往的戏曲演唱里很少呈现。京剧《曹操与杨修》这部戏之所以从上演之初至今常演不衰,且屡获殊荣的一个很重要原因即是该剧丰富的戏剧情节和耐人寻味的人性之思。不仅如此,该剧在戏词编排、演员唱腔、舞台设置等方面也堪称精美绝伦的佳作。

全剧共七场,每一场的情节设置都层层逼近主题,最终在高潮戛然而止,给读者强烈的心灵震撼。第一场:曹操赤壁兵败、华容道奔走之后,下令招贤纳士。曹操热忱纳士,杨修赤诚来投,二人在中秋之夜于郭嘉墓前共吟曹操旧时诗作,相见恨晚。曹、杨二人一见如故,杨修请职做曹操的仓曹主簿,立下军令状承诺半年内为曹营置备充足的粮草战马,并举荐孔融之子孔闻岱协助。第二场:曹操轻信公孙涵的进言,相信孔闻岱半年来与东吴、西蜀和匈奴通敌,便诱骗孔闻岱到书房叙话,曹操趁孔闻岱举杯饮酒时,一剑将其刺死。曹操多疑、狠心的面目在这一场初次显露。第三场:孔闻岱领来的米商、马商到杨修的府邸,曹操封杨

^[1] 转引自郝荫柏、王晓雯:《今日陈亚先》,《戏曲研究》2008年第76辑,第359页。

修为丞相主簿，杨修论起孔闻岱的主功时，曹操先是赏赐杨修锦袍，为杨修披在身上，再以夜梦杀人之疾为由，告知杨修自己夜梦失手杀了孔闻岱。杨修顿时悲痛至极，抛开锦袍，曹操再次为其披上。第四场：在孔闻岱的灵堂上，杨修句句紧逼曹操，曹操看出杨修对自己“夜梦失手杀人”的猜疑，提出为孔闻岱守灵一夜，并邀杨修陪同夜话。杨修尖锐地说怕曹操再犯夜梦杀人之疾，留曹操独自在灵堂。杨修知道曹操“夜梦杀人”是谎，为让曹操自己承认杀人之过，请来曹操的爱妾倩娘来为曹操加衣。曹操得知倩娘是杨修请来的，便以天下事当先为由请倩娘以死来继续掩盖自己错杀孔闻岱的事实，从而消除杨修的猜疑。倩娘拔剑自刎后，曹操立即提剑做出失手杀人的现场，并传人进来。杨修为曹操此举大为震惊，但仍旧不相信“夜梦杀人之疾”的说法。曹操为进一步笼络杨修，将养女鹿鸣女许配予杨修。第五场：以进驻斜谷为背景，曹操踏雪回营，途中收到诸葛亮的回信，是一首小诗。众人都不解诗中何意，唯有杨修猜出了；曹操自愿与杨修打赌，如果十里之内还猜不出，就为杨修牵马坠蹬。过了二十余里，杨修要求曹操兑现方才许下的话，曹操既生气又不得不作出大度量兑现自己打的赌。曹操踏雪牵马行了三十里，在属下的解围中说自己其实早就猜出诗的含义了，自己感叹道“老夫之才，不及杨修三十里！”^[1]曹、杨二人为出兵斜谷之事争执不下，曹操为此对杨修很不满。在这一场里，曹、杨矛盾已急剧上升：一是出兵斜谷的事，杨修反对曹操出兵，而曹操对杨修卖弄才学、自恃甚高的种种行为感到不悦和不满；二是杨修当着众将士的面，让自己的领导加岳父为自己踏雪牵马三十里，这让曹操大为愤怒也甚是羞愧。第六场是“鸡肋”事件，与史实略有出入。杨修猜出“鸡肋”二字为退兵之意，并吩咐将士可稍减防备，这是有史料可载的；剧作里增加了杨修因此获死罪的情节。剧中曹操本意是要退兵，但还未向将士公布这一决定；当曹操在军营中亲耳听到两个士兵正在讨论退兵之事，并且对杨修的才干赞不绝口时，不免大为震怒，便将杨修以擅自调兵、扰乱军心的罪名定了死刑。而杨修则是出于好意，他料定曹操断然不会在人前说出“退兵”二字，所以他便擅自去传退兵令，早日让将士作退兵的准备。杨修料定曹操在成就大业前，断然不会杀他，但他的种种“自以为”激怒了本就多疑妒才的曹操。第七场可谓是本剧的高潮，两个惺惺相惜的人一个成了杀人者，一个成了死刑犯。曹操问刑场

[1] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第30页。

众人时，众人都跪下为杨修求情，这顿时更激起了曹操的妒意，他自言，“平日里一片颂扬对曹操，却原来众望所归是杨修”^[1]。杨修也直言“列位，你们帮了倒忙了！”^[2]曹操遣散所有人，要和杨修谈谈心，他说“实实再三不想杀”^[3]，杨修却举了曹操“实实再三想杀”^[4]他的理由。本场戏，情节最为动人心魄，曹、杨二人一问一答，一答一驳，从最初相识时的真心表露到如今刀剑相逼，二人最后的谈心对话有真挚的情意，更有悲凉的叹息。

zkq 20160323

[1] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第39页。

[2] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第39页。

[3] 摘引自：上海京剧院演出《曹操与杨修》念白，陈亚先编剧，马科导演，尚长荣、何湊主演。

[4] 摘引自：上海京剧院演出《曹操与杨修》念白，陈亚先编剧，马科导演，尚长荣、何湊主演。

第二章 陈亚先戏剧创作的新风貌

——以《曹操与杨修》的文本创作为例

《曹操与杨修》这部剧作，在改革开放新时期文化发展的大背景下，随着新编历史剧的浪潮应运而生。对以往戏剧传统的沿承和变革，使得这一时期的戏剧呈现出崭新的面貌。上海京剧院对这部新作的成功编演，融入了浓厚的“海派”作风，为京剧的发展注入了新鲜的血液。相比我国传统戏以“曲”取胜的特点，《曹操与杨修》打破了这一传统，开拓了“剧领主阵”的模式，从而赋予传统戏曲真正意义上的“剧”的体系。

第一节 沿承：建国后至改革开放新时期的戏曲新面貌

改革开放新时期的文艺工作逐渐摆脱“十七年”和“文革”的发展样式，戏曲的深化改革在这一时期得到大力倡行。

“十七年”戏剧的发展较多地体现在话剧上面。话剧的盛行得益于“五四”精神的启蒙，中西文化的合流在话剧里体现得较为完整，戏剧的反思精神作为戏剧的灵魂被应用到话剧中。我国的本土戏剧形式则被统称为“戏曲”，源于传统戏以“曲”立戏的特点。

建国后的传统戏曲较之于解放前，在形式上的变化不大，仍然是旧戏台、老程式演唱代代传承的剧目，新编剧目较少。五六十年代创作的一批“新编历史剧”虽在思想内容上无明显突破，但繁荣创作的局面在形式上为戏曲的创作打开了新局面。这类剧目题材取自历史或历史演义，但相对于以往的历史剧有了思想内容上的大变革。有的剧作有意识地注重反思，关注人的普遍状态和现实的真实，将历史和现实融合在一部戏中综合体现。例如，越剧《红楼梦》^[1]和高甲戏《连升三级》^[2]等剧目，重视普遍的人性关怀和具有平民生活气息的戏剧作品。

我国戏曲和现代文明的接触，与现代文学、话剧在中国的成长是同时代的，都在“五四”大潮中进行。但是，戏曲的现代化进程比文学和话剧要慢得多。一方面由于戏曲是中国根深蒂固的本土文化，其创作题材大多源于封建社会，舞台

[1] 徐进改编自曹雪芹同名小说《红楼梦》，上海越剧院1957年首演，共12场。

[2] 王冬青1962年创作，取材于闽南传统布袋戏故事和同名连环画，共7场。

形式和唱念做打上的传统和程式也均是在各个时代的经验积累中传承下来的,对于新时代思想观念的接受上有很多不相兼容的模式;另一方面由于戏曲从业者的表演、说唱技艺来源于紧密的师承关系,戏曲的表演靠流派的线型继承,讲究对祖师爷“学得像”,因此相对不易渗入现代模式的戏剧元素。

我国传统戏剧文化环境从一系列外敌侵略时期开始遭到破坏,但虽然经历了艰难的发展,新中国成立之前,戏剧的表演形式、剧目都得到较为完整的保留。新中国成立之后,戏剧进入社会主义文艺时期,“戏剧为人民”的方针渐渐得到大力贯彻。传统剧目的审核、精简,以及戏剧形式、内容的调整在“十七年时期”和“文革”时期经过了大范围修整。1949年7月召开的“第一次文代会”,将长期游离于新文艺的戏曲纳入新文艺的轨道,明确提出“改造旧剧”的任务^[1]。梅兰芳对传统戏曲提出“移步必然换形”^[2]的要求。“1952年第一届全国戏曲观摩演出大会上,整理改编的传统剧目63个,新编古代戏11个,现代戏8个”^[3]。“1960年,文化部在现代题材戏曲观摩演出会上,增加‘新编历史剧’的内容,将其与现代戏、传统戏并举”^[4]。1963年和1964年,毛泽东分别发表关于文艺问题的批示,对戏曲界进行了严厉的批评。这两次批示,也预示着“文革”将要到来。这一时期的戏曲发展,在主客观方面都极力改革,有意识地在戏剧题材、主题上进行甄别。50年代前期,对传统剧目的整理,是战后新中国成立初期恢复传统戏曲的主要工作。1956年前后,传统剧目的改编是“戏改”以来戏曲创作的重头戏,如昆曲《十五贯》,被誉为“一出戏救活了一个剧种”^[5]。1958年掀起的戏剧“大跃进”热潮,古代题材的戏剧创作得到重视,例如京剧《海瑞上疏》^[6]、《海瑞罢官》^[7]、吕剧《姊妹易嫁》^[8]、越剧《胭脂》^[9]等作品的创作,在内容上着力刻画符合当时人民审美需要的人物形象和故事情节,“在历史的语境中,发掘历史的精神,探寻生活的意义,思考人生的价值,达到了较好的艺术

[1] 董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》,中国戏剧出版社2008年版,第5页。

[2] 转引自董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》中国戏剧出版社2008年版,第5页。

[3] 董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》中国戏剧出版社2008年版,第8页。

[4] 董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》中国戏剧出版社2008年版,第16页。

[5] 陈静等改编,1956年4月由浙江昆苏剧团进京演出,好评如潮。“一出戏救活了一个剧种”出自周恩来:《关于昆曲〈十五贯〉的两次讲话》,《文艺研究》1980年第1期,第4页。

[6] 上海京剧院集体创作,许思言执笔,1959年9月上演,周信芳主演。

[7] 吴晗创作,1961年正式公演。

[8] 王慎斋、段成佑根据蒲松龄同名小说改编,1961年由山东吕剧团创作演出。1979年参加国庆30周年献礼,获得创作一等奖。

[9] 魏峨、双戈根据《聊斋志异》经典篇目改编,共11场,由浙江省越剧团演出。1979年参加国庆30周年献礼,获得创作一等奖。

高度”^[1]。

“十七年”和“文革”时期的文艺发展新风，对戏剧界进行内外兼顾的改革。新编历史剧在这段时期，尤其是“十七年”时期，得到空前的调整 and 空间拓展。

“十七年”时期“社会主义文艺”、“工农兵文艺”的创作导向，“文革”时期“样板戏”等革命戏剧的“一花独放”现象，在戏剧史上的贡献应一分为二地看待。一方面，建国后的戏剧不再仅是戏剧界自身的事，而是被提到政治领域，自中央文化部至各层相关部门统筹调度，戏剧受到空前的重视，其社会主义价值被大大发挥；另一方面，这一时期戏剧的现实题材创作被规定在无产阶级斗争和生产生活的题材上，“造成题材和戏剧类型的单一化，英雄化的正剧成为主导性的戏剧类型”。^[2]

在继承传统戏曲形式的基础上，《曹操与杨修》的创作成功更多的是融入了现代化的主题成分，新时期的戏曲编演模式更符合人性真实的思辨性逻辑。相对于传统戏曲“帝王将相”、“才子佳人”的主题内容，这部戏的题材取于“帝王将相”主题，但其在情节方面锐利拓展，一改戏台上曹操的“奸佞”形象，而为之加入了丰富的情感变化轨迹，使得曹操的形象具有平民化的特点，而剔除了以往戏剧中为说教而设立的夸张化性格特征，这在“曹操戏”的思想立意上是一次大胆的尝试和革新。这部戏剧的成功植根于编剧陈亚先现代化的戏剧创作和导演及演员扎实的京剧素养。一方面，编剧在该剧的创作中融入了超越戏剧情节的意义指向，“招贤”、“求主”和“抱负”在戏剧当中以突破其本身的涵义，化身为普遍现实生活中的困境和人际之间的障碍。观众在欣赏这部戏剧时，多多少少都能从舞台角色的身上得到心灵的共鸣，而不只是将思路跟随剧中的故事情节。不同境遇的人，看到曹操和杨修，鹿鸣女和倩娘的命运，会不自觉地引起关于自身的一些联想，因为剧中情节的象征义能涵盖现实生活中多种人际关系的交涉，情节的所指远远超越了其能指的涵义，因此能够获得普遍的现实意义。

[1] 董健、胡星亮：《中国当代戏剧史稿（1949-2000）》，中国戏剧出版社2008年版，第24页。

[2] 董健、胡星亮：《中国当代戏剧史稿（1949-2000）》，中国戏剧出版社2008年版，第29、30页。

第二节 衍生：《曹操与杨修》的“海派”京剧作风

《曹操与杨修》这部剧作诞生在上海京剧院的舞台上，由在上海京剧院担任40余年的导演马科执导。京剧自十九世纪末从北京渐传入沪，由于上海社会面貌和文化环境有别于皇城特征，京剧在上海的形态逐渐偏离京都京剧的轨道。统观上海的文化样貌，文学、戏剧、建筑等等都明显具有上海的地域属性，具有脱离本土即无法彰显的“海派”特性。《清稗类钞·戏剧类》“海派”条云：“京伶呼外省之剧曰海派”^[1]，随着京剧在上海的发展渐趋体系化，自成有别于京剧体系的独到特点，渐渐发展成为“海派”京剧。

京剧《曹操与杨修》上演于1988年，不仅是海派京剧的经典剧作，也是戏剧史上一颗璀璨的明星，自上演以来屡获嘉奖。它的成功不仅体现在编剧优秀的创作，也与舞台的二度创作分不开关系。该剧的剧本创作对演出派别并无特别要求，而是优秀剧本与精美的舞台制作使得该戏在人文精神、场景设置和技巧运用上都具备了明显的“海派”特质。

“海派京剧”并非上海土生土长的京剧，而是京剧在北京发展成熟和兴盛之后南下入沪逐渐形成的，是一种有别于京朝京剧的京剧新形式。京剧不仅在上海广为传播，在全国其它地区也得到蓬勃发展，但像“海派”京剧这样规模化形成的地域性京剧在其它地区都是没有的。究其原因，首先要引起人们注意的是上海在中国近现代史上所处的地位。

上海和北京最大的不同体现在两个城市的社会形态上，北京是封建等级制度森严的政治、经济和文化中心，政治性是其最显著也是最基本的性质；上海则最早开埠通商，是众多西方国家的租界，政治性相对薄弱，而高度杂糅的经济、文化氛围对上海本土社会生态的冲击较多地体现在文化的转变上。上海的戏剧，包括徽剧、沪剧、昆曲、京剧等等先后在上海流行的戏剧形式都在一定程度上为了取悦观众而顺应生存环境，不断改革。这样的文化生存状况便要求京剧改变在北京的面貌，而做出入乡随俗的努力和尝试。例如，连台本戏在上海的大批量出现，一改京剧擅演折子戏的特征，折子戏长于一板一眼的精工雕琢，观众重在“听”腔韵、“看”身段，而对剧目情节内容的编演不甚重视；连台本戏则故事性更强，更强调从情节内容上抓牢观众的心思和注意力，集中表现在“看”故事，“想”

^[1] 转引自钱久元：《海派京剧的奥秘》，合肥工业大学出版社2006年版，第6页。

情节。为了吸引观众,提高剧院的竞争力,上海的剧院普遍注重对演员和舞台的华丽打造,机关布景在戏剧舞台上的运用也成了“海派”京剧的一大特色。另外,上海发达的传媒,如海报和报刊剧评也为京剧在上海的成长起到推动作用。^[1]

京剧在被引进上海之初就较为关注社会现实,尤其是对时事的搬演,因此时事京剧的上演促使着上海京剧舞台上现实主义精神的萌芽和壮大;而京都京剧的剧目较多的是依靠演员以“唱、念、做、打”功夫上的精湛技艺来取得舞台下观众的青睐,力求通过形式美的塑造在舞台上展示演员的卓越功力。京剧首次入驻上海是1867年京剧剧院“满庭芳”的开业,“海派”京剧正式形成始自十九世纪末以《铁公鸡》、《左公平西》、《湘军平逆传》等一批“真刀真枪”上场,武打凶狠“清装戏”的上演。^[2]“海派”京剧擅长编演连台本戏,其故事性强、情节集中的特点较多发源于上海观众的审美需要;机关布景等舞台技术在上海舞台上的着力打造也是与观众审美心理相迎合的。由于上海最早开埠通商,长期以来受到西方国家的文化影响,从而也引进西方声、光、化、电等先进技术,这些新的科技文明渗透到戏剧舞台上,戏剧在剧场设置、舞美造型等方面都得到极大的变革,从而增强了戏剧的舞台表现力和感染力。京剧在上海的传播发展,恰逢上海作为世界之窗沟通中国古典与世界现代的文明进程。

《曹操与杨修》的故事由湖南剧作家陈亚先先生创作,1987年发表在月刊《剧本》上,剧本发表后获得全国优秀剧本奖。剧本在文学性和思想性上的水准都比较高,从而首先奠定了其舞台实践成功的基础。这部剧的上演经过上海京剧院马科导演的二度创作,导演对剧本进行的结构上的调整和编排,使之融入浓厚的演出特征,更具有情节的戏剧性、技术的可操作性和强大的舞台表现能力。“海派”京剧在机关布景方面的造诣为中国戏剧舞台的革新做了里程碑式的贡献,这一特征起源于上海引进京剧时的社会环境。19世纪后半期,外国势力在上海驻扎,为西方文化向中国的渗透提供了天时地利之便,随之而入的近现代科技文明和戏剧演出形式都在上海戏剧舞台上得到融贯中西的民族化移植和再生。上海作为国际性经济贸易集散地之一,其资本化倾向使得戏剧艺术不得不一改京朝京剧的观赏性价值取向而向商业化发展。京剧在上海的创作和传播首先需要有强大的

^[1] 参考姚小欧、陈波:《〈申报〉的戏曲广告与早期海派京剧》,《现代传播》2014年第1期,第53-56页;赵维国、陈佳:《〈申报〉与晚清海派京剧的传播》,《戏剧艺术》2009年第4期,第77-85页。

^[2] 钱久元:《海派京剧的奥秘》,合肥工业大学出版社2006年版,第15页。

财团和观众群体,这就无形中将京剧置于自力更生求市场的竞争局面中。京剧在上海,经历了从“名角中心制”向“班园合一制”的转变,舞台秩序由线向面的转变,舞台较少是一两个演员的天下,而是生旦净末丑角百花争艳。在视觉表现上,上海的京剧比较重视舞台布景的设计,打破了京朝京剧“一桌一椅”的简单陈设,假定性、程式化和虚拟化戏剧特征在“海派”京剧里增添了新的内容和表演探索。

《曹操与杨修》这部历史京剧的演出,在主题内容的表现和戏剧结构的设计以及舞台运作技巧上都体现出强烈的“海派”特征,为本剧创作主体意识的表达注入更有效的表现方式。

一、主题内容: 社会现实与内心真实的写照

《曹操与杨修》这部戏,在改革开放初期的文艺舞台上可谓是“先声夺人”的一道春雷,具有开启民智的思想意义。首先从陈亚先编剧创作此剧的初衷来看:

这个戏创作于1986年,选择这一题材,与我的生活经历有关。我高中毕业时正值“文化大革命”开始,于是我这个家乡五六万人中仅有的考上高中的三人之一,回到湖南岳阳偏僻山村务农,觉得有些怀才不遇。1973年起我在县文化馆作临时工,开始写小说和散文,后来又为县里的花鼓戏剧团写剧本。1985年调入岳阳市戏剧创作室,这才成了真正意义上的文化人。拨乱反正后,“尊重知识尊重人才”的口号提了出来,很多文艺作品开始涉及这一题材,我想写一个既有文学追求又有思想深度的新戏,于是,就有了《曹操与杨修》。

[1]

由上可知,该剧的故事虽取自历史演义,但剧情的编排却融入了作者的自身生活体验,戏剧主旨意蕴和情感基调的表达,较多地建立在现代生活背景之上。“海派”京剧对于现实的关注伴随其形成的整个过程,确切地说,是“海派”京剧形成的一个关键性要素。例如,早期的话剧和京剧艺人经常在舞台上抒发时评,引来观众的围观和鼓掌,在此文艺环境下,京剧艺人创作了许多与现实社会相关的戏剧,如京剧《宋教仁遇害》、《失足恨》等剧目的创作一方面表现出戏剧对社会现实的关心,另一方面能够向市民传递时事,鼓舞民族热情。不得不提的是,

[1] 陈亚先:《〈曹操与杨修〉创作前后》,《光明日报》2008年11月3日。

周信芳的京剧创作和演出,借戏剧舞台这一强大的传播媒介,以激情澎湃的热情表达了艺人对民族存亡的忧心和希望,如他在上海“孤岛”时期编排的《明末遗恨》、《徽钦二帝》和由于形势格禁未能上演的《文天祥》、《史可法》都是紧贴现实并具有启迪民智意义的现实性剧目。^[1]此时的京剧,历史故事不占主要的位置,而是作为背景,为时事的编排提供时空上的机缘,戏剧的主体是现实社会中的时事,借以阐发剧作者对于该事物或现象的观点,引出观众的情感和看法,扩大戏剧主旨的传播。

“海派”京剧在形成之初,由于其萌芽和成长的背景出自战乱时的上海,那么其思想性和革命性可谓是与生俱来的品格。新中国初期,文艺事业改革如火如荼地进行,上海京剧在新的时期也做出了巨大的尝试并取得成功,上海京剧团排演的《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》和《磐石湾》获得了热烈的好评,被定性为“革命样板戏”,尤其是《智取威虎山》这一历经五十余年经典不衰的剧目,其价值仍在艺术领域被深度挖掘,2014年12月上演的电影《智取威虎山》由香港著名导演徐克执导,在京剧的基础上进行电影改编。上海京剧院在“文革”时期能够迅速抓住文艺改革的方向,实现新的突破,这与“海派”京剧一贯善于从现实取材、灵活表现主题思想内容的特点紧密相关,因此能够在“戏改”伊始,迅速调整发展路线,为“海派”京剧寻找新的生长点。

《曹操与杨修》在主题内容上秉承“海派”京剧的传统,以现实性表现为根基,以“文人”与“政客”的普遍矛盾为戏剧冲突的主要线索,对政治术和个人才华进行高低对比。曹操与杨修的知己之交,曹操与孔闻岱的杀父之仇,杨修与孔闻岱的朋友之义,剧中这三对关系表面上看似是经“公孙涵挑唆是非”这一催化剂的作用而变得派系分明。矛盾深处实际上是权智与才智的力量对比导致了悲剧旋律的逐步激进。曹操因与孔闻岱有杀父之仇便对其更加敏感,“复仇子还”的观念深深束缚着曹操,更在戏中作为曹、杨二人心理隔阂的导火索,将二人的矛盾以此为始日渐升级。戏中的君之仁、臣之忠、友之义是任何时代都不能脱离的人际关系,但它们在现实中却都败给了权力。

该剧对社会现实性问题的“戏说”,传承了“海派”京剧一贯的现实性作风。对人物内心真实的写照,是该剧之所以能一炮打响并经久不衰的关键性因素,故

[1] 参考胡晓军、苏毅谨:《戏出海上——海派京剧的前世今生》,文汇出版社2007年版,第57-58页。

事不偏不倚地刻画了曹操和杨修两个人物形象,虽然该剧仍以“白脸”为曹操装扮,但故事却超越了传统戏剧中曹操奸诈至极的极端形象。曹操杀死了孔闻岱的父亲孔北海,这样的前提作为曹操和孔闻岱的关系背景,曹操对孔闻岱“通敌”的猜忌和置信便具有了可依据的理由,他害怕甚至是坚信孔闻岱会记恨前仇而通敌报复,而不是单单因为曹操生性多疑,这就为曹操加入了平民化性格;曹操将自己杀死孔闻岱的事情告诉杨修时,他的反应传达出复杂的心理,曹操两次将袍子披在杨修身上的动作使得其内疚的心理跃然台上,曹操将鹿鸣女许配给杨修也是为了抚慰和笼络杨修,甚至是有为错杀孔闻岱向杨修道歉的含义。这样的情节处理,曹操的谨慎猜疑和对孔闻岱的刺杀便能获得观众心理上一定程度的理解和体谅,甚至引起观众对舞台人物进行自我身份的置换。曹操奸诈、阴险、多疑的平面性格特征便具有立体性的阐释,观众对曹操性格特征的多元解读使得舞台上的这部戏剧发生了第三次创作,而不只是剧本和舞台的创作所呈现出来的意义。

二、戏剧结构: 矛盾冲突的设置与诙谐形式的嵌套

剧作者陈亚先和导演马科在深厚的主题内容的基础上,亦对故事情节设置了丰富的矛盾冲突。曹操、杨修二人“权智与才智”的矛盾是该剧的核心矛盾,这一矛盾最终将人物的命运推向不可回转的悲剧时空,杨修即便才高八斗,但在曹操面前毫无收敛的表现必然会因不给丞相留言面而激怒曹操。剧作通过表面事物不协调引起的人物内心的分歧来表现冲突。这样的冲突设置,回避将冲突明摆在舞台上展现给观众看,而是通过所引起的观众思考获得更强烈的冲击力。如“牵马事件”:杨修看到诸葛亮的战表随即解出诸葛亮之意,并大怒道,“诸葛亮好欺人也!”^[1]但周围众人尽不知为何,曹操于是许诺若是十里之内仍不解战表之意,便为杨修牵马坠蹬。二十里之后,杨修提醒曹操该说出战表的内容了,这时候,曹操自觉地说“好,老夫与杨主簿牵马就是!”^[2]众人说道,“丞相带马,哪个敢骑!”^[3]戏剧将矛盾冲突的设置重点放在人物性格的必然性上,对二人言语行动冲突的可然性因素进行削减,这样的设置有两方面的作用:一方面,降低言语行为的夸张化、尖锐化表现,贴近人们普遍心理真实的表演更能够获得故事

[1] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第28页。

[2] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第29页。

[3] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第29页。

的真实性,引起观众对故事进行自觉的体验和思考;另一方面,剧作削弱主题矛盾的两极化表现,那么分支矛盾会相应地突出起来,分支矛盾的凸显对于主题矛盾的烘托和推进作用,使原有的曹、杨对立更具有冲撞力和破坏力,从而使得这部戏剧最终的走向具有客观和必然的悲剧性。

剧作中的分支矛盾同样不可小觑,在支撑曹、杨“权与才”的冲突中起着强大的助力作用。首先,曹操、孔闻岱之间“家仇与国运”的矛盾,造成曹操因猜疑孔闻岱的不忠而误杀良才;而孔闻岱在国难当头放下与曹操杀父之仇的气节和肚量,与曹操因猜忌多疑而轻信谗言的狭窄心胸形成强烈的对比。孔闻岱的死,曹操尽管向杨修道歉,并以“夜梦杀人”之疾谎称是误杀,但是杨修并不相信。在这件事上,曹操自知内心有愧,加之杨修并没有轻易相信曹操,二人心中各有芥蒂,杨修认为看错了曹操,心中不免失望,而曹操越来越因杨修的不通事务对其心生隔阂。“孔闻岱之死”是曹、杨二人矛盾的起始点。这第一桩冲突中,曹操的多疑、凶狠和权至上的心理特征可见一斑,而杨修的耿直、不畏权贵的形象也跃然台上。第二,曹操在与倩娘进行“功名与夫妻情”的抉择时,对倩娘唱道:

“我在灵堂方如梦,你不该把我的好梦惊。我梦中杀了孔闻岱,文官武将尽知情。倘若留你一条命,枉杀无辜担罪名。怕的是识破真情人心冷,也只得借你的头颅服众人!……有朝一日乾坤靖,我为你造一座烈女碑”。^[1]

倩娘为了曹操的名声和匡正大业的抱负而自刎,而其死是为了圆曹操“夜梦杀人”的幌子,之所以要将“夜梦杀人”之疾演得逼真不过是曹操为服杨修的心而已。

“倩娘之死”成了曹操和杨修矛盾加深的第二桩过节,因为杨修以倩娘试探即暴露出其对曹操夜梦杀人之疾的怀疑并将曹操推上了下不来台面的尴尬处境,而曹操要么承认孔闻岱之死不是误杀,要么就将杀人之疾表演到底。“夜梦杀人”这件事情上引起的矛盾冲突是以公孙涵的谗言和倩娘的舍生就义为导火索,“家仇与国运”和“功名与夫妻情”这两对分支矛盾的深层指向是促使曹操与杨修冲突的发起和激变的具体事由。第三个分支矛盾设置在该剧的后半部分,鹿鸣女担任了曹操与杨修矛盾的叙述者,鹿鸣女、曹操的“父女恩”与鹿鸣女、杨修的“夫妻情”作为分支矛盾为“权与才”的主题提供具体事件,以他们在具体事件中的

^[1] 陈亚先:《曹操与杨修》,《剧本》1987年第1期,第69页。

行为表述戏剧人物的性格特征和人际关系的演变。

该剧共七场，其中第三场为马粮商与杨修的交易。通观全剧，该场诙谐的演出形式与其它几场明显不同，幽默诙谐的戏剧氛围通过马粮商人各执不同地域的方言以及不同地域的人交流所产生的趣味性和轻快感来营造。杨修与商人们的对话不仅体现出自身的机智和才干，也使得故事情节张弛有度，烘托杨修筹备到战马军粮的喜庆气氛，并与上一场末尾孔闻岱之死和杨修即将知晓这一噩耗时的悲痛形成对比。

《曹操与杨修》这部戏，七场之间环环相扣，情节线索交错并置，人物之间不同的矛盾相互交叉影响，但最终都归于曹操与杨修“权与才”的较量上。诙谐、幽默的戏剧元素，一改京朝京剧严肃的舞台场面和内容。相比之下，“海派”京剧少了许多京剧的政治化色彩，而更多的是市场调配下衍生的娱乐化戏剧形式。戏剧的看点和笑点由演员市民化的语言、动作呈现出来，这样设置的戏剧情节更有趣味性，也更能贴合观众的审美趣味和心理体验。在戏剧矛盾冲突的表现方面和舞台娱乐化的特点上，京朝京剧保持着惯有的庄严性，对于戏剧的主题内容和舞台形式都有着严肃的考究，致力于营造官府化、文人化的文化氛围，与市场消费的关系不是特别紧密。“海派”京剧虽在本质的唱腔、做派、演出形式上是北京京剧的做派，但因受到上海地理文化和社会环境的栽培，在戏剧内容的选材、情节结构的设置和舞台形式的构造等方面都具有因地制宜的变革。

三、舞台技巧：剧情与舞美意蕴的匹配

“海派”京剧由于其市场化的需求，演出对舞台的视、听觉打造格外注重。引自西方先进的声、光、电技术在上海舞台上的运用，使得“海派”京剧走上“现代化的演出模式，产生与京朝京剧迥然相异的表现模式。布景在戏剧舞台上的兴起，对传统京剧的程式化和虚拟化特征有所消解，灯光照明和乐器伴奏逐渐被重视，参与舞台话语的表达。追求布景视觉的逼真效果使得“写实主义”倾向成为海派京剧区别于其他戏剧形式的一大特点。二十世纪初，上海剧院对于西方美术的运用成为热潮，出现专门为戏剧作画的绘画师。一部戏运用的布景中，甚至许多都是与剧情无关的布景变换。这种现象一方面是为了迎合大众审美趣味和消费心理，另一方面也造成了戏剧华而不实，内容与形式脱节的浮泛现象。如周筱卿

在处理戏剧剧情和机关布景时,就属于这种情况,陈嘉祥编写的《西游记》在进行舞台编排时,每一场戏都一定要符合周筱卿对机关布景的设想才能定稿^[1]。“海派京剧经过一番实践尝试……把中华‘尚虚’的民族精神与西方‘尚实’文化结合起来,这就是顺应了上海市民观众审美心理的结果”^[2]。

《曹操与杨修》在舞美上的建构,既继承“海派”京剧注重视觉华美的设计,又避免落入形式大于内容的套路。这部剧整体的舞台美术设计与剧情的配合非常恰当得体。无论是视觉上的灯光、色彩、演员动作,还是听觉上的唱腔、念白、奏乐,各方面之间都能够协调匀称、相得益彰。值得一提的是,招贤兵在这部剧中起到画龙点睛的作用。招贤兵在每场之初出现,不仅是场次区分的标志,也在每场开始之前承上启下地概括剧情,甚至直接参与剧情发起议论。如第三场开场,招贤兵与粮商的对话,第五场末尾招贤兵托许褚、张辽劝劝杨修不要那么讨厌之类。招贤兵的存在,使得整部剧各场次之间的结构更加紧密,并成为舞台的“前言”性叙述。

布景也是本剧的一大亮点。全剧以深蓝色为主色调,与故事冷清、悲壮的气氛相呼应;而第三场“招兵买马”的翠绿色场景烘托本场轻盈、欢快的情感基调。戏剧的每一场,都是以“二龙戏珠”的幕布为起始,这幅具有中华民族传统情怀的布景,在该部剧中一方面有社稷山河的隐喻,另一方面是对曹、杨争斗的暗指。各场布景与剧情的搭配上,如第一场曹、杨二人初次会面与第七场二人的诀别,这两个场景都是以皓蓝色灯光充斥舞台,人物之外被深色灯光笼罩,而演员在高台上并列而坐,在灯光聚焦下,曹、杨二人的形象在舞台上格外高大和醒目,前一个场景尽显知己之交相见恨晚的喜悦,而后一个场景则是怨恨满腹积重难返的悲壮。两个场景的布景都是圆月、枯枝的意境背景,这在戏剧结构上起到首尾呼应的效果,同样的地方同样的景观,一喜一悲的对比,更可见戏剧的悲剧情怀。“月圆人圆”与“月圆人散”的意指既与戏剧的主题暗合,也起到引起观众回味无穷的作用。

该剧分七场,除了第三场中的“招兵买马”和第五场中的“牵马坠镫”的场景有可能是白天外,其余场景的时间均是在晚上。这样的场景设置将故事的气氛

^[1] 参考钱久元:《海派京剧的奥秘》,合肥工业大学出版社2006年版第111页。(资料原载于《机关布景大王周筱卿和更新舞台的<西游记>》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃》(第3集)1987年4月29日版,第65页。)

^[2] 钱久元:《海派京剧的奥秘》,合肥工业大学出版社2006年版,第110页。

控制在紧张、秘密之中，加剧了戏剧的严肃性，也成为悲剧性故事主题的静态舞台语言。这一点在第六场表现得最为典型，第六场是故事的高潮部分，曹、杨二人的矛盾终于激化到白炽阶段。该场紧张、对立的矛盾先是由上一场末招贤兵的“暗语”作伏笔：“杨修这号人，是有点讨厌。不过话又说回来，要事没有这种讨厌的，那才讨厌呢！”^①作为提示。幕布拉开，本场以一片黑麻麻的场景为起点，隐约可分辨出雪压松枝状的布景和场上的战马及战车轮子上的雪，这是本场杨修出场前的环境交代，杨修出现时，舞台上陈列出的场景尽显凋敝，与上一场曹操为其牵马坠镫时的欢快热烈场面形成强烈的对比。同样的，曹操在本场的出现也是相似的场景，杨修外出传军令之后，场上人等散尽，舞台上恢复黑夜的样貌，曹操在幕墙下出现，身影昏暗，他在两个窃窃碎语的兵卒身后悄悄出现，其出现带着一股阴暗、狡黠的气氛，不免会令观众预感到不好的事情将要发生。

第三节 裂变：开拓“剧领主阵”的戏剧设计

话剧在我国产生之后，与本土戏统称为“戏剧”，而本土戏被广泛的称之为“戏曲”。本土戏在“曲”与“剧”的形态上是交叉表现的，但其较为显著的特征是“曲”，表现为歌唱和舞蹈；而话剧则没有或极少有“曲”的表演元素，是重在剧情演绎的表演艺术形式。

新中国成立前的传统戏曲，在主题选材和舞台呈现上都是对以往成果的继承，完全通过演员的表演展示一部戏的内容，演员以精湛的身段动作和唱念声腔获得观众的青睐，虚拟化和程式化的程度要求非常高。剧目主题通过演员向观众的展示得以彰显，演员的舞台动作和戏词是最主要的传播媒介。建国后的“戏曲改革”，从中央到地方政府戏剧部门的建设，使旧戏发生很大的改观。这一时期的戏剧尽管呈现出严重的发展失衡态势，但就戏剧在此时的成就而言，社会主义题材剧和“样板戏”的创作，使得戏曲“独钟于曲”的面貌发生了大的改观。在舞台呈现方面，戏曲的创作和编演出现专门的编导演体系，对于以往的“演员中心制”体系有很大的改进和补益。从戏剧发展的内部变化上看，“曲”向“剧”的显性转换始于新中国成立后，二十世纪50年代创作的一系列思想内容丰富的

^① 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第31页。

作品,如《十五贯》、《红楼梦》等在主题意蕴上都体现了强烈的时代性和革命性,60年代“海瑞戏”^[1]的热潮也代表了我国古代戏曲在新时期改革的卓越成效。

“文革”时期“样板戏”,其严格的制作机制和表现的革命现实内容,表明了戏剧为无产阶级服务的主体情怀。总体来看,戏曲在这一时期的创作生成,较多的是受政治和诸多社会因素的影响而开启探索。

“改革开放”后的新时代背景下,文艺界思想解冻的风气鼓舞了大批剧作者,话剧的创作仍然站在文艺浪潮的前端,而戏曲的前进稍显缓慢。《曹操与杨修》这部戏创作于80年代末期,相比于80年代初期的戏曲作品,其在各方面的编排和调度都已相当成熟和稳重,既能摆脱“文革”结束之初文艺创作上的普遍徘徊和迷茫状态,又能适时抓住引领新潮的先机,开拓新时代的戏曲方向。

首先要辨明的是《曹操与杨修》这部戏的“曲”、“剧”归属问题。相比京剧的“幕表制”编演体系,该作品完整、严格的“编导演”创作机制,使得作品在情节、舞美的设计上更加具有表现力,其艺术性和思想性的生发和表达更能统筹兼顾。该剧的亮点不仅表现为尚长荣、言兴朋(何澍)等演员高超的唱、念、做、打功夫,其主要而关键的开拓性在于其完善的“剧”的体系。该作品对于故事的演绎,并非像传统戏曲依靠“曲”完成,而更多是由整个舞台集体运作完成。在京剧的创作和表演中,往往是演员占主要地位,《曹操与杨修》在创作和编演的过程中则对此现象作了很大的改进,非常符合叶长海先生提出的戏剧的“三个圆圈说”:

所谓“三个圆圈”就是指构成完整的戏剧艺术活动的里、中、外三个空间领域。里圈由剧作者、演员、观众“三位一体”的核心要素所构成。这个圆圈存在于另一个圆圈——剧场之中,剧场包括剧场建筑、舞台效果(美术、灯光、音响等)、剧场经营及演剧评论等多种部门。剧场却又与外围圈子即政治、教育、宗教、其他艺术、娱乐等社会各种社会体系紧密相联,这个外围圈子就是戏剧的第三个圆圈。^[2]

陈亚先1987年发表在《剧本》的剧本^[3]和之后为了舞台演出需要而修改的

[1] “1960年前后的写‘海瑞戏’之风,起因是毛泽东1959年初提倡干部学习明代著名清官海瑞敢讲真话,‘舍得一身剐,敢把皇帝拉下马’的精神。”当时出现的几十部海瑞戏中,“1959年上海京剧院首演的十一场京剧《海瑞上疏》最为出色,《海瑞罢官》揭开了‘文革’序幕。”(引自董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》,中国戏剧出版社2008年版,第151-153页。)

[2] 叶长海:《曲学与戏剧学》,学林出版社1999年版,第129-130页。

[3] 陈亚先:《曹操与杨修》,《剧本》1987年第1期,第59-79页。

剧作^[1]有着很大的更改,陈亚先的创作在文学上的成就很高,注重刻画曹操的奸险、狡黠,杨修的桀骜不驯、清高狂妄。修改后的剧本在保留剧本文学和人文思想的基础上,进行了适于舞台演出的因素调整。曹、杨二人性格的对立较少由直接冲突产生,而是以孔闻岱、倩娘、鹿鸣女以及战表、鸡肋为导火索碰撞出一系列矛盾,并层层激化直至矛盾达到最高峰。《曹操与杨修》在情节设置上的高妙之处在于剧作将自内而外的矛盾设置成由外而内爆发。内在戏剧性和外在戏剧性在这部剧中得到充分的配合和展现。“外在戏剧性重在表现外部行动,较多直接、直观的冲突,以史诗(叙事)因素居主导地位……内在戏剧性重在刻画内心活动,较少直接的、直观的冲突,以抒情因素居主导地位”^[2]。“内在戏剧性”和“外在戏剧性”在陈世雄的《戏剧思维》里得到详细的论析,他从西方戏剧理论,尤其是车尔尼雪夫斯基和卢卡契的戏剧理论中总结,“内在戏剧性包含于内心活动之中,由感情上的转折造成,而外在戏剧性包含于外部冲突中,由事件(行动)的转折造成”^[3]。对于戏剧性的此种分法是针对西方戏剧而言的,对于中国戏剧则要适当区别对照。《曹操与杨修》这部作品,在戏剧性的建构上也可从内、外两方面加以分析。

一、内在戏剧性

内在戏剧性的内容在本剧中是剧作者要表达的主旨,通过剧中主要人物曹操与杨修的性格特征表现。曹操的“权”与杨修的“才”是构成戏剧冲突的本质因素,“权本位”与“官本位”是政治仕途的关键。曹操是封建官僚的典型代表,仗恃重权便滋生“唯我独尊”的观念;杨修代表的则是文才通达却不曲于权贵的隐士形象,在国家有难时能挺身而出,但却清高、孤傲的性情不改,并由此遭致祸患。在招贤才成就大业和维护自己的威严尊贵上,曹操显然将后者置于第一位,他之所以不能包容杨修的聪明才智,在于杨修将自己才智的展露建立在屡屡触犯曹操颜面的基础上,在“权”与“才”的选择上,政治人曹操果断坚守对权贵威严的维护。杨修则一向恃才傲物,他自认为是不可多得的智囊,自己不看重权势,便认为曹操平日里表现出的谦恭是无底线的,殊不知自己的才华最终会成为政治

[1] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集:陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版。

[2] 叶长海:《曲学与戏剧学》,学林出版社1999年版,第131页。

[3] 陈世雄:《戏剧思维》,厦门大学出版社2012年版,第74页。

人眼里“丢掉可惜，食之无味”^[1]的鸡肋。二人以相见恨晚的知己结识，却由于彼此的性格都过于偏执而不能相容。这部剧中，曹操对待“权”与“才”的态度尽量维持宽和，他重视的权势威仪频频因杨修的不留情而处境尴尬，作为万人之上的曹操确实很难为情；而杨修的一片忠心满满都是为丞相为大汉效力，只是其处事方法和言行方式太欠稳妥。曹操虽发布求贤令广招人才，但他强烈的自尊心和为我独尊的心态必然迁容不下比他优秀的人；杨修虽有一腔报国之志，投靠曹操一心效主，但却不通事务，对于曹操的权术手段更是不屑和藐视。二人性格如此，必然会导致政见上的分歧，在才智与权智的斗争中，杨修必然会被拥有裁决权的曹操所压制。

康德美学中的“合目的性”美学概念在这部剧的内在戏剧性中得到充分的体现，其所谓的“目的”可以理解为一种自然状态的“内在目的性，意指在一事物的概念（本质）中包含着它自己的内在可能性的根据”^[2]。《曹操与杨修》将人物的性格矛盾作为戏剧性建构的内在因素，将性格悲剧主题作为戏剧的内在根据，这在以往的戏剧中是鲜有存在的，也正是这一创造性突破使得这部剧一问世便发出非凡的光耀。

二、外在戏剧性

在内在戏剧性的建构之外，陈亚先在《曹操与杨修》的外围巧妙地设置了内在戏剧性的一系列生发环境和条件，为性格悲剧的发生创造合乎“内在目的”的故事背景，即外在戏剧性对戏剧的建构。

在故事背景上，曹操与吴、魏在江山社稷上的冲突是故事的历史环境。赤壁兵败作为曹操求贤的动机，成为曹、杨二人推心置腹的契机；曹操和孔闻岱的杀父之仇、通敌之忌则作为曹、杨分离的导火索；曹操为杨修牵马坠蹬三十里，使得曹操颜面大跌，这一情节加剧了二人性格矛盾的交锋，二人的性格特征在这场事件中得到正面展露；“斜坡之围”一场中杨修因自信和轻率擅自传令，曹操因此恼羞成怒含恨欲杀杨修，众人为杨修求情本可以成为二人矛盾消除的契机，但曹操强权为大的性格将矛盾推向最高峰，注定杨修非死不可的结局。

前面已经论述的曹操与孔闻岱之间“家仇与国运”的矛盾，曹操在倩娘生死

^[1] 摘引自上海京剧院演出《曹操与杨修》念白，陈亚先编剧，马科导演，尚长荣、何湊主演。

^[2] 张贤根：《论康德的合目的性原理》，《理论月刊》2001年第1期，第21页。

问题上所做对的“功名与夫妻情”的抉择，以及鹿鸣女在曹操与杨修之间对“父女恩”和“夫妻情”的保全等分支矛盾在戏剧中的贯穿，也都是该剧外在戏剧性的重要构成，为曹操与杨修性格的揭示提供多角度的冲突线索，层层递进组成悲剧的外部场面。

在戏剧形式上，招贤兵作为贯穿全剧的“叙事体”，在剧中很难明确地区分他是“剧中人”还是“剧外人”，他的存在与剧情无关，但又起着分场次、交代故事缘由、提示剧情、随时出来叙述情节或发表议论和评价的作用。招贤兵起到的“间离效果”一方面能够唤起观众回到剧情之外，以客观、冷静的姿态旁观舞台；另一方面也能够拓展戏剧内容，提示观众对戏剧进行思考，达到戏剧内容上的意义延伸。

第三章 戏剧主体意识的表达技巧

——以《曹操与杨修》的舞台实践为例

新时期以来的社会主义文化建设事业,“在整个文坛的文化‘寻根’思潮中,剧作家站在更高的历史层次去审视民族历史与现实,出现了一批在精神挖掘上更深入一步的作品”^[1],展现出“百花齐放”的戏剧艺术创作态势。1977年以后各地戏曲剧团相继恢复演出,1983年中国戏剧家协会组织的首届中国戏剧梅花奖设立,1980年代中期戏曲研究达到高潮阶段,宽松的文艺政策和蓬勃的戏剧创作态势在新时期推动戏剧的复兴。无论是话剧还是传统形式的戏曲都在剧本创作、舞台艺术上对导演、表演、舞美等方面提出了新的挑战内容。尤其是舞台在戏剧中的运用,由戏剧的表演场所逐渐发展为能够承载戏剧内容的时空和情感的传达器,灯光、音效、色彩、布景等舞台元素都成为协助戏剧主题呈现的重要元素,承担演员外的舞台话语。随着文艺形式和影视新媒体的发展,戏剧也吸收了新的创作和传播方式,在舞台呈现上表达出对时代新生物的追求和探索。新成规模的影视传媒一方面对戏剧造成大的冲击,另一方面也催促着戏剧在新的生存背景下及时借鉴与融合新的表现元素以更新自身。这一时期创作、上演的优秀剧作,话剧如《绝对信号》^[2]、《狗儿爷涅槃》^[3]、《桑树坪纪事》^[4]、《生死场》^[5],传统戏剧如新编历史京剧《曹操与杨修》、《徐九经升官记》^[6]、昆曲《南唐遗事》^[7]、淮剧《金龙与浮游》^[8]、川剧《山杠爷》^[9]等作品展示出的丰富的舞台艺术为演员的表演增彩添翼,赋予剧作多元化的表达空间和立体多维的透视效果。

《曹操与杨修》这部新编历史京剧,能否突破传统模式的拘囿,表现新的内容和情操,是其能否取得成功的关键。首先,由于已有众多曹操的形象在戏曲舞台上呈现,新剧作对于曹操形象的塑造更需编剧创作上的新颖立意、导演的仔细调度和演员的准确拿捏;再者,新的创作能否担当得起承载时代涵义的使命,用

[1] 董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》,中国戏剧出版社2008年版,第285页。

[2] 高行健、刘会远于1982年创作的无场次话剧,林兆华导演,北京人民艺术剧院首演。

[3] 刘锦云于1986年创作的多场次话剧,同年由北京人民艺术剧院首演。

[4] 陈子度、杨健和朱晓平于1988年根据朱晓平的小说改编而成,同年由徐晓钟导演,中央戏剧学院首演。

[5] 改编于萧红同名小说,田沁鑫编剧、导演,1999年由中央实验话剧院公演。

[6] 1980年由湖北省京剧院创作演出,余笑予导演。

[7] 郭启宏创作于1986年,由北方昆曲剧院演出。

[8] 罗怀臻创作于1993年,由上海淮剧团首演。

[9] 谭德、谭昕根据同名小说改编于1995年,成都市川剧院保留剧目。

历史旧事抒发当下困惑同样是一部新作品必须接受的题目；在戏剧内容的呈现上，保留原有优秀的操作经验与尝试和引进时代新生物有必要交流和衔接，以完成戏剧主题和戏剧精神的完整表达；在戏剧主题和戏剧精神的表达上，凭借怎样的理论依据和传递渠道设计布局，也是戏剧制作不可绕道的问题。

第一节 《曹操与杨修》与西方戏剧的交流

1980年代的戏剧创作从一系列“左”的思潮和“文革”枷锁中解放出来，呈现出繁荣发展的态势。戏剧界和戏剧理论界都迫不及待地“睁眼看世界”，为新时期戏剧事业的复兴和昌盛作了一系列的探求和实践。建国后的戏剧创作一方面主要是对国内实际的贴合，文艺以政治为向导和服务对象，创作社会主义革命戏剧；另一方面苏联的戏剧模式在中国得到广泛而重点的宣传，无论是“苏联批判‘无冲突论’、呼唤‘苏维埃的果戈里和谢德林’而开展的讽刺剧讨论与创作”，还是“苏联文艺界重新讨论‘社会主义现实主义’而重申‘写真实’、‘积极干预生活’、‘文学是人学’、‘人道主义’等观念，都在中国引起了普遍而强烈的共鸣”^[1]。

斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧体系在建国后的“十七年”时期传播到中国，并成为在中国戏剧舞台上得到广泛应用的戏剧理论指导，全面而详细地制定了戏剧舞台的塑造规则。斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧实践与中国传统戏剧在追求展现真情实感，追求戏剧逼真方面有着相似的地方，这也就成为斯氏体系能与中国戏剧艺术相融合的契机。中国传统戏剧艺术中的假定性情境、虚拟性道具和程式化动作，一方面是为了构造戏剧的完整性，演员和舞台代替故事的人物和场所，在表演的范围内还原故事本身；另一方面演员通过“扮相”进入角色，戏剧世界和真实世界有意存在着“真”和“假”的区别，而不是像斯氏提出的力求演员和角色、舞台和真实合二为一的真实再现。斯氏体系对舞台最高任务和串连动作的训练恰是中国传统戏剧舞台上对“规定情境”的要求，其对导演、演员等戏剧各要素的要求和安排都是为了戏剧再现生活的真实效果服务。拿斯坦尼斯拉夫斯基对演员的要求来说，他认为“如果他在角色里没有找到自我或失掉自我，那就会扼杀角色，

^[1] 董健、胡星亮：《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》，中国戏剧出版社2008年版，第13页。

使它失去活生生的情感”^[1]。中国戏剧“做”和“打”的功夫,虽然不能将生活中真实的事和物搬到舞台上,但演员在表演上要力求做到模仿的逼真性。在这方面,斯氏体系对演员通过动作、“假使”、“规定情境”、“想象”、“真实感”等等技巧的训练也进行了相似的“无实物动作”训练,^[2]要求演员在舞台上要极尽真实地进入角色的情境,流畅地表达出角色的逻辑和动作以及语言顺序。斯氏针对演员的自我修养方面提出“先创造规定情境,真诚地相信这种情境,那么,‘热情的真实’就会自然而然地产生”^[3]。演员进入“规定情境”,从而令“假使”成为有根据的想象,这是和创作与艺术的活动和动作的原则相关的。

《曹操与杨修》的导演马科,少年时期在陕西参加京剧科班教学的夏声剧校,学过7年的京剧科班。1955年他第一次作为导演出现在排演场上,担任剧作《文天祥》的导演,由于其出色的导演才能,便被党组织送到上海戏剧学院表演师资进修班,师从苏联专家列普柯夫斯卡娅学习斯坦尼斯拉夫斯基体系,演莎士比亚戏剧,脱产学习两年。学习结束后的马科,导演的第一部戏是《红色风暴》,这部戏的导演过程完全是马科对斯氏导演体系的充分实践,他说:“这不是我的学问,而是我用斯氏体系和中国戏曲一结合,就捅了这么个‘大娄子’”^[4]。他认为导演应该具备一项素质,即“必须最深刻地、最正确地理解剧本,对剧本的主题思想、人物性格、规定情境、贯串动作进行最充分、最完满地解释,并把它形象化地竖立在舞台上”^[5]。这部剧作既熟练地继承了中国传统戏剧的形式结构,也在戏剧的编排制作上践行了斯氏体系的“最高任务”^[6]法,每场戏都有一个任务,即小的主题提示,所有小主题贯穿起来,推向最终的主题揭示,即最高任务的完成。演员对于角色的塑造不仅体现了京剧演员深厚老练的“做”派功夫,也在人物性格上体现了斯氏体系对演员的严格要求。在《曹操与杨修》的角色创造上,斯氏体系与中国传统戏剧得以流畅衔接,在情感表达上消融了中国戏剧中演员演戏与亲临角色之间的分离,演员动作与心理的贯穿表达力求对角色的真实化

^[1] 斯坦尼斯拉夫斯基著,郑雪来译:《斯坦尼斯拉夫斯基全集·演员创造角色》,中央编译出版社2012年版,第264、265页。

^[2] 参考斯坦尼斯拉夫斯基著,郑雪来译:《斯坦尼斯拉夫斯基全集·演员自我修养》,中央编译出版社2012年版。

^[3] 斯坦尼斯拉夫斯基著,郑雪来译:《斯坦尼斯拉夫斯基全集·演员自我修养》,中央编译出版社2012年版,第65页。

^[4] 阿潘:《“马科现象”叙说》,《文化交流》2004年第3期,第15页。

^[5] 陶雄:《青年导演马科》,《上海戏剧》1959年第3期,第8页。

^[6] 斯坦尼斯拉夫斯基著,郑雪来译:《斯坦尼斯拉夫斯基全集·演员自我修养》,中央编译出版社2012年版,第365-372页。

模仿,从而将人物的性格淋漓尽致地展示出来。马科在接受采访时坦言:“我排的《曹操与杨修》,没有什么洋枪洋炮,都是传统武器,有力地运用了民族传统的艺术手法。可是这个戏和其它传统剧目相比,很大的不同之处是在于它的人物有内心生活、心理技巧。这些是话剧的本事。人家有这本事,咱就向人家学。斯坦尼以及其它等等戏剧学派,只要有利于发展壮大我们民族的传统艺术,我们都可以拿来为我所用”^[1]。“我拍戏塑造人物,之所以强调规定情境、人物关系、心里节奏,是立足于以生活为师,师法生活,符合生活规律这样一个最基本的观念”^[2]。

《曹操与杨修》的大获成功,在海内外都获得不同寻常的反响,1990年10月,《曹操与杨修》剧组到列宁格勒、塔林和莫斯科进行高达13场的访问演出,马科在其回忆录里谈到国际同行的评语,“我们在西方长久以来憧憬着东西方两大戏剧体系有点和长处的汇合,把人类的戏剧文化推到一个更高的境界。在《曹操与杨修》的演出中我们看到了这个曙光”^[3]。

第二节 《曹操与杨修》的现代化创作体系

《曹操与杨修》的文本创作秉承中国传统戏曲的风貌,但在现代化舞台制作和精神内涵上已有突破性开掘。该戏剧诞生于1980年代末期,中国的戏剧艺术整体呈现出欣欣向荣的探索姿态,无论是传统戏、现代戏还是话剧,都在舞台作品的主旨内容和外在呈现上积极探索出新。《曹操与杨修》这部作品的成功,除了戏剧本身深刻的主题精神之外,也离不开创作者精心设计的戏剧呈现结构和成熟的导演、表演技巧。

一、中体西用：台前幕后的表导演制

中国的戏剧,长久以来依靠演员在台上的表演而得到传承和发展,主要作为娱乐的方式,戏剧演员的地位亦十分低下。与西方戏剧相比,中国古老的戏剧文

[1] 陈昆峰:《花甲之年再拼搏——〈曹操与杨修〉导演马科采访记》,《当代戏剧》1990年第4期,第31页。

[2] 陈昆峰:《花甲之年再拼搏——〈曹操与杨修〉导演马科采访记》,《当代戏剧》1990年第4期,第33页。

[3] 马科:《马科回忆》,上海文艺出版社2000年版,第350页。

化虽然很丰富,但却没有得到足够的理论关注,更谈不上与之相匹配的艺术研究。在戏剧的制作上,中国戏剧的文本创作绝大多数出自文学从事者,这与西方戏剧的剧本形成过程大致相同。

中国戏剧的演员们依靠师承关系对剧目进行排演和改编,没有西方戏剧专门的导演体制和一系列幕后制作,这与中西戏剧的表现形式相关。中国戏剧的写意舞台不像西方写实舞台那样,不需要模拟真实的设计和布置,因此戏班的演员们即可代替西方戏剧的场务人员布置舞台,且中国传统戏台无论上演什么戏,大体上都是同一套道具。戏剧制作体系的简洁和场上舞台形式的概念化,是中国传统戏剧缺乏理论思辨的一方面原因。

二十世纪以后,随着西方文化来华的深入影响,异邦戏剧艺术逐渐引起中国传统戏曲的关注,并在传统戏曲的更新改革上被借鉴运用。例如梅兰芳、程砚秋等顶级京剧演员,他们之所以能够获得如此大的成功,除了优美独特的唱腔和深厚精湛的表演技巧外,齐如山、宋春舫等对西方戏剧有着颇多了解的戏曲爱好者在幕后的支持和指导也是不可轻视的因素。他们立足于戏曲的传统,并将现代化戏剧艺术应用在舞台上,使戏曲向时代和世界的普遍审美趋近,因此能够获得时代性、世界性的普遍意义。欧阳予倩、焦菊隐这样能够贯通戏曲和话剧,对中外戏剧都比较熟悉,并擅长理论实践的戏剧兼戏剧理论家,他们为中国戏剧事业注入的新的生命力,也使得二十世纪以来我国的传统戏剧与以往相比,有了显著的区别和进步。

《曹操与杨修》这部戏,首先经过陈亚先的剧本创作一炮打响,在戏剧面临重重困惑之时做了成功的示范。该剧最醒目的启示是明确地将不同人格作为戏剧所要刻画的对象,这样的心理戏剧在中国舞台上罕见的。西方自古希腊时就有这样关注“人”本身的戏剧,《俄狄浦斯王》即是这样的作品,16世纪剧作家莎士比亚的《哈姆雷特》也反映了同样的主题,注重戏剧中人物的命运、心理和性格。《曹操与杨修》的出现,首先打破了中国传统戏剧的一贯面貌,令观众耳目一新;更为关键的是,它的出现为当时戏剧观的确立提供了有说服力的实例,令整个戏剧界为之振奋。

《曹操与杨修》中外融合的因素主要体现在舞台剧作的制作上。导演马科对京剧和斯坦尼斯拉夫斯基体系都接受过专门的训练和学习,该剧的导演制作即是

他对中国戏剧和西方戏剧理论结合实践的成功作品。马科导演在接到该剧剧本时,剧本已获得了全国优秀剧本一等奖。该剧由剧本登上舞台,经过编剧和导演的精心修整,最终使之具备文本戏剧性和舞台戏剧性统一协调的艺术效果。

马科导演在接受采访时曾说起排演《曹操与杨修》时的情景,“我们在排练中,该做小品就做小品,该作心理分析就作心理分析。官教兵、兵教官,然后通过一次次广泛征求各界意见,达到了今天这样一个水平。但是它仍然存在这样那样的不足以及主、客观不够统一的地方”^[1]。

戏剧排练时进行戏剧小品训练是斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧导演经验,为了让演员充分进入角色,他常常在演员将要排练时,利用其它情景帮助演员找到戏中的情感,以使戏剧的情节和情感贯通流畅。

马科明确指出戏剧导演所欠缺的导演素养,“我认为当前中国戏曲导演存在的最大困难不在于帮助演员搞出好的形体动作、设计出漂亮的舞台调度,而是帮助戏曲演员正确地认识自己,正视自己的长处和短处。传统的训练演员塑造人物的方法是把形体和思想割裂开来进行的”^[2]。导演要求演员在舞台上要全身心地投入戏剧的创作之中,把自己当作角色本身,反对以往戏剧演员的“表演”,而力求原型的“再现”。

编剧、导演、演员的配合,形成戏剧的二次创造,这在新时期以来的戏剧中越来越被戏剧制作所主张和注重。编剧和导演分别从文本和舞台两个层面对戏剧的内容蕴涵和表现形式进行创作,继而双向交流形成舞台剧本作;演员也不再是单纯的“模仿者”,甚至不是仅作为戏剧剧情的叙述者出现,而是成为戏剧的创作者,承担戏剧主题和精神最终公布的任务。这样一套创作机制和表演体系,建立在现代化审美基础上,戏剧对演员和舞台等的严格要求,目的是凸现现代化的主题。戏剧的现代化,首先要立足于时代背景,在观众普遍欣赏视野的范围内,在已有资源累积的基础上配合探索新的资源优势,以人们可接受的主题内容和展现姿态呈现在舞台上;其次,上述台前的准备都要以实现符合现代化的愿望为目标,以结构和形式为戏剧主旨开路,以此帮助戏剧启发人、教育人,最大化地彰显作品的美学张力与合理的哲学思辨意义。

[1] 陈昆峰:《花甲之年再拼搏——〈曹操与杨修〉导演马科采访记》,《当代戏剧》1990年第4期,第31页。

[2] 陈昆峰:《花甲之年再拼搏——〈曹操与杨修〉导演马科采访记》,《当代戏剧》1990年第4期,第33页。

二、意象符号：舞台道具的深层话语机制

《曹操与杨修》这部戏虽然在创作意图和主题思辨上具有超前而浓厚的现代意识，但其本质里贯穿着典型的中国传统戏剧的血脉。该剧在剧目结构、程式化表演、唱腔设计、场次制作等方面都遵照京剧的传统技艺。京剧最为显著的标志是脸谱，脸谱的勾画设计是戏剧人物性格的外观表述。该剧在人物扮相上仍沿袭以往京剧对曹操的刻画，仍以“水白脸”^[1]装扮曹操。较之曹操的老扮相脸谱，该剧较为贴近的是《捉放曹》一戏郝寿臣的画法^[2]，曹操脸上的表情纹只有眼下的一道横纹，眉心纹较之从前减少许多，眉毛的造型相比以往也有变化，改枣核眉和细长眉为水平剑眉。脸谱的勾画，首先作为舞台提示呈现在观众面前。这样的脸谱勾画作为舞台的细微语汇，预示该剧中曹操的性格少了些其他戏剧一贯表现的凶狠奸诈，而多了一些英武的形象和眉宇开扩的气概。

剧中除了净角的脸谱作为约定成俗的意象符号具有舞台话语功能外，曹操刺杀孔闻岱的剑和赠给杨修的锦袍，也作为本剧的意象符号具有特定情境的话语功能。剧首郭嘉的墓台和剧末杨修的刑台，这样一组对照性场景，作为曹、杨二人相见和决裂的场合，同样在舞台氛围上渲染、强化了主体意识创作下的戏剧情感。其中，剑和锦袍在1987年陈亚先最初发表的剧本中是不存在意象特征的，而是陈亚先在舞台剧本中着力塑造的意象符号。从这两个意象的设置上可以看出该剧舞台话语的细致化和丰富性。

（一）剑

剧中的剑出现在第二场和第四场，作为曹操猜忌多疑和刚愎自用性格的象征物，直接引发曹、杨二人的矛盾。

曹操两次使用这把剑，第一次是因为轻信佞言而不明是非将孔闻岱杀死。从事情原委而言，曹操从自己与孔北海的恩怨出发，加之孔闻岱半年以来神秘地在曹操敌军的管辖区内游走，曹操对孔闻岱通敌动机的判定是符合情理的。曹操性格的第一次展示也是在这次合情理的判定中，戏剧设置的巧妙之处即在于将曹操合情理的猜忌寓于一桩错杀案之中。其“错”在于，曹操虽然有足够的理由断定

[1] “水白脸”：“京剧脸谱的一种，属整脸类型亦称粉白脸、大白脸、白抹脸。满脸抹水白粉，以水黑笔勾画眉、眼、鼻的肌肉纹理，用朱红色在眉攒处加饰圆点或简单图形，既传神又增加色彩美。水白脸用来刻画阴险、狡诈的奸相权臣，如曹操、严嵩、董卓、赵高、秦桧等，是专用谱式。”（吴同宾、周亚勋：《京剧知识词典》（增订版），天津人民出版社2007年版，第68页。）

[2] 参照：仿传统京剧《捉放曹》中郝寿臣笔法曹操脸谱图例。（傅学斌：《京剧脸谱》，百花文艺出版社2009年版，第27页。）

孔闻岱通敌,却没有通过开诚布公的方式定孔闻岱的罪名,而是将剑藏在袖子里,在了解事情真相前以赐酒为名,趁机杀害孔闻岱。虽然曹操有相对合情的杀人动机,但其所作所为却不合常理,这在反映曹操狭隘偏激心理的基础上,有意减弱了曹操过于强烈的猜忌多疑的性格特征,而为其性格添设了复杂化、人情化的因素。曹操杀孔闻岱的前提性原因首先是二人之间存在着“杀父之仇”,而这一情节在陈亚先1987年发表的剧本中是不存在的。舞台剧本设置被曹操错杀的“孔北海”和作为“孔北海后来人”的孔闻岱,其用意即是淡化、消解曹操扁平式、脸谱化的尖锐性格,而为“错杀”安插上近似合乎情理的杀人依据,从而将人物性格大众化,并以此观照普遍的人性特征,使之具有日常生活化的人格特征。

剑的第二次出场是倩娘的死。曹操杀害孔闻岱之后,为掩盖自己的过失而谎称自己有“夜梦杀人”之疾,曹操为孔闻岱守灵,却不料倩娘受杨修之托前来为曹操送锦袍。既是有“夜梦杀人”之疾,又是杨修托倩娘来,曹操认定只有倩娘的死才足以瞒过杨修。于是,曹操恳求倩娘为了社稷大业能慷慨就义,挽救夫君在人前的威仪。倩娘自刎后,曹操边唤人进来,边捡起地上的剑,做出刚杀过人的样子。这一段情节在赋予曹操丰富的心理活动之上,生动地刻画了曹操的心狠。剧本对曹操一角的唱功和做工都做出了严格的要求,尚长荣以架子花脸^[1]应工,兼备铜锤花脸^[2]的唱功,将曹操千般不舍万般无奈的心理通过丰富的表演和浑厚的声腔使得深情婉约中更增许多伤感和悲凉。杨修看到倩娘死后的场景,震惊之情通过“抖髯”^[3]表现得惟妙惟肖,舞台表演对人物情感和性格的表达做了合乎人情味的描摹和刻画。

综观曹操的两次“亮剑”,孔闻岱死于曹操的多疑和不信任,而倩娘则是死于曹操的专断和虚伪。第一剑杀孔闻岱既暴露了曹操的性格,也引起了杨修的不满和怀疑;而第二剑杀倩娘,迅猛地暴露了曹操冷酷绝情、刚愎自用的伪君子形象,也使得曹、杨二人产生了实质性的摩擦和隔阂,为其后二人的疏远埋下了伏

[1] “架子花脸”:属京剧副净行当,包括架子花脸和二花脸。架子花脸以工架、念白、表演为主,也需唱功基础。水白脸以曹操最为典型,凡勾水白脸的,就一定是坏人,这已成为戏曲舞台上的审美模式。勾水白脸的角色都由架子花应工。(吴同宾、周亚勋:《京剧知识词典》(增订版),天津人民出版社2007年版,第5-6页。)

[2] “铜锤花脸”:属京剧正净行当,又名“大花脸”、“大花面”,简称“大面”,以唱功为主,故又称唱功花脸。《二进宫》中徐彦昭是典型唱功花脸,因他手持铜锤,所以“铜锤花脸”成为唱功花脸的代名词。(吴同宾、周亚勋:《京剧知识词典》(增订版),天津人民出版社2007年版,第5页。)

[3] “抖髯”:“髯口功”,京剧表演特技之一,借助舞弄髯口的动作来展示人物的心情,俗称耍髯口。髯口功要与舞蹈身段密切配合,才能表达人物的特定思想情绪。”“抖髯多表现惊怕、畏惧、气恼或病弱。(吴同宾、周亚勋:《京剧知识词典》(增订版),天津人民出版社2007年版,第68页。)

笔。戏剧第二场孔闻岱的死,已引发杨修的怀疑和愤怒;第四场倩娘死后,戏剧进入矛盾的白炽阶段,二人彼此都对对方心怀芥蒂,甚至是怨恨。两次剑杀无辜,作为戏剧矛盾升级的凭借物,刺伤的皆为曹操和杨修的知己情义,且一次更比一次深。

(二) 锦袍

锦袍出现在第三、四、五、六场,总共有四个不同的象征。第一个象征出现在第三场,也是锦袍作为舞台话语在剧中的第一次登场,曹操得知杨修筹备了大量战马军粮,将其赠予杨修。第二个象征即第二次出场,也是在第三场,杨修接受曹操的馈赠后,听说孔闻岱已被曹操杀害,锦袍在其震惊中掉在了地上,曹操捡起锦袍亲自为其披上的场面作为该场的收尾。锦袍的前两次出现,在1987年陈亚先最初的剧本中没有设置,但陈亚先后来着意设置这一意象符号,其在舞台上的话语功能便昭然可见。第一个象征是曹操对杨修的嘉奖,曹操赠锦袍的意义在于表示对杨修的赞赏和犒劳,锦袍作为曹、杨二人情义的见证;锦袍掉在地上,曹操亲自捡起来披在杨修身上时,锦袍的意义即成为曹操对杨修的愧疚和宽慰,锦袍成为重修曹、杨关系的黏合物。

锦袍的第三次出场设置在第四场,倩娘受杨修之托后,带着锦袍去灵堂为曹操添加衣物。锦袍在这时成了曹、杨二人情义发生质变的象征,代表杨修对曹操的质问和抗议。1987的剧本中虽然有倩娘送锦袍的情节,但是锦袍在此时的出场没有舞台提示,它的存在不参与戏剧故事的演绎,而只是作为普通的道具出现,没有承载舞台话语的功能。陈亚在修改后的舞台剧本着意赋予锦袍意义指示的功能,使之成为舞台上人物话语、行动外的静态语言,具有特定情境的话语含义。

第五场和第六场是曹操和杨修的正面矛盾冲突,二人在孔闻岱和倩娘之死两件事结下心结的基础上,在作战事宜上发生直接交锋。这两场戏中杨修都身着曹操嘉奖的锦袍,这一舞台意象实际上是对戏剧主题内容的反向观照。锦袍作为二人情义的见证和黏合物,象征着彼此之间的认可和信任。二人的关系发展到这里,杨修身着锦袍至少可以表明他对曹操的忠诚和信任,这在人物的语言里也得到了明确的显示。“汝来受死”战表和“鸡肋”口令的含义都被杨修道破,他之所以直言相谏,甚至私自调遣兵力,是因为他满腹忠勇,一心系挂社稷大业。而在曹操一方,杨修的忠勇只是目无尊长的狂傲。锦袍在这两场戏中一直存在,然而含

义已发生了变化。二人的情义只在表面，曹操对杨修所持的提防、警惕之心，基本上是对杨修可能颠覆自己权力的恐惧，而远远超出仅对杨修才智的妒忌。锦袍只是“貌合”的象征，“神离”才是这两场戏的主题，而且二人的冲突渐次升级，直指人物的最终命运。

（三）墓台和刑台

剧首郭嘉的墓台和剧末杨修的刑台在剧本和舞台上都是关键。曹、杨二人在郭嘉的墓前相见，墓台是“人才”的象征符号。曹操来郭嘉墓前有两个目的：第一，祭拜死去的良才；第二，等杨修来扫墓并招揽这位贤才。杨修来此地也有两个目的：第一，祭扫郭嘉的墓地；第二，希望遇见曹操并投其麾下。二人的第二个目的都是舞台剧本新设置的情节^[1]，双方互为有意的相逢，为中秋月夜的郭嘉墓台增添了深刻的话语动机。

郭嘉的墓台作为二人结识的地方，而杨修的刑台则是他们的决裂之地。相见和诀别在结构上起到首尾呼应的作用，使得故事起落匀称，内容完满。戏剧对这两个意象符号的设置，在舞台效果上采用了相同的画面渲染，深蓝色作为布景色调，一方面描绘月夜的自然景观，另一方面渲染戏剧的情感氛围。曹、杨墓前相会是在中秋月圆之夜，郭嘉之墓在舞台的正中央，映在圆月中间，人才主题昭然台上；曹、杨二人互诉衷肠之后共登高台，高台的位置即是郭嘉墓碑的位置，舞台上隐去了郭嘉的墓碑，二人的身躯共立于圆月的正中央，这样的舞台设置在主题意图上为二人共事掀开篇章。剧末杨修的行刑，设置在三年后的中秋月圆夜，布景与第一场的深蓝色相同。舞台正中央的高台上，从明月的阴影里仅能分辨出刽子手持长斧直立在刑台一侧，舞台的静态话语描述了本场的主题，杨修的命运被舞台上清冷、肃穆的氛围烘托出来。首尾明月中嵌入的曹、杨结识的画面和刽子手举长斧凜然独立的画面形成鲜明的对比，两幅静态的倒影画面承载了丰富舞台语言和主体情怀。

综上戏剧舞台上的意象符号分析，《曹操与杨修》的戏剧性在文学和舞台上各有不同的表述。陈亚先 1987 年发表的剧本对于意象符号的设置不是十分注重，重点在于表现曹操性格的偏执。由于文学剧本设置的戏剧线索过于丰富，对于曹操性格的解读式分析不够注重，对于杨修的性格特征也缺乏全面的塑造。首先，

^[1] 参见剧本台词：“曹操：怎么，先生早知是孟德到此么？杨修：丞相不是也早知杨修到此么？”（陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社 1999 年版，第 7 页。）

在孔闻岱身世的处理上,剧本设计他为鹿鸣女青梅竹马且自小有婚约的未婚夫,曹操杀害孔闻岱注重的是曹操多疑、奸诈、毒辣的性格表露;鹿鸣女先是失去情投意合的未婚夫,后又失去夫君杨修,爱情的悲剧在文本中也成了整部戏剧悲剧性的组成部分。剧本在文学意蕴上表现了对不同人世情态的关注,力求戏剧内容的丰富和意义的最大化生发。但剧本搬上舞台,则要将矛盾冲突集中凸显,因为戏剧舞台的容量是有限的,舞台剧本对原作的情节删减并不意味着原作的主题不鲜明,而是突出主要矛盾的需要。因此该剧搬上舞台时即对剧本进行了二次创作,使之更具有舞台戏剧性的伸展空间。

其次,在曹操与杨修相识的机缘上,1987年剧本设计为偶然相遇,以故去的良才郭嘉为中心,曹操和杨修在郭嘉墓前不期而遇。这样的叙述方式,暗含着二人共同的心境,都以人才为重,也都心系天下。杨修在第一场之初,便表露出高傲的性格特征和对曹操的轻视。这样开门见山式的推出主题,在戏剧性的设计上确实有欠曲折。再者,剧本对于曹操告知杨修孔闻岱死讯上的情节设计,也是偏重于文学性上的直接表达,仍是以揭露曹操的性格为任。

曹操 杨主簿请上,受老夫一礼!

杨修 因何施礼?

曹操 老夫有大事相托。

杨修 丞相明示。

曹操 要请你代我主祭。

杨修 祭奠哪一个?

曹操 祭奠孔闻岱!

杨修 (大惊)孔闻岱他……

曹操 杨主簿啊,昨夜三更,孔闻岱忽然闯入老夫的卧房,是我在梦中,把他当成刺客杀死了!

杨修 (失色)你……你梦中竟将孔闻岱杀死了么?

曹操 唉.老夫有梦中杀人之疾……

杨修 梦中杀人之疾么?!(思索瞬间,轻视一笑)

曹操 (佯装悔愧地)身不由己,奈何,奈何……

杨修 孔贤弟——!(拗哭)〔灯暗。^[1]〕

若将原剧本设计定性为线性发展脉络,那么舞台剧本则是环形戏剧结构。舞台版的《曹操与杨修》着重在戏剧冲突上设置关键性的情节和意象符号,使得剧作在舞台戏剧性上具有更高的探索价值和表达水平。

首场和末场布景设置上的呼应和戏剧情景内容上的呼应促成结构上的完满和情感上的回环,首场曹操和杨修的相见恨晚与末场二人的不可共容形成强烈的反差,从而引起戏剧情感上的冲撞和观众对人物命运的扼腕叹息与对人生价值的进一步反思。“剑”和“锦袍”这两个意象,作为曹操和杨修情感关系的传递物,前者将二人越推越远,后者则尽力维系二人的情义。剑作为曹操和杨修关系疏离的直接导火索,孔闻岱和倩娘的先后离去,直接激起了杨修的警惕,同时也使得曹操对杨修产生两次杀意。随着剧情的层层推进和曹、杨二人矛盾的升级质变,锦袍的表述功能从第二场的情感黏合剂到第四场作为杨修质问曹操的工具,直到第五场和第六场逐渐增强其语言功能,成为舞台上曹操和杨修“貌合”的象征,反衬二人实已“神离”的共存状态。

三、表现技巧:“戏曲+话剧+电影”的舞台创新

新时期戏剧创作在文学上表现为深刻的现代性主题,突出人文观照和人本诉求,这在“文革”结束后的文坛表现极为热烈。戏剧作为舞台上直接呈现的艺术形式,从案头文学向动态舞台转化的过程中,对现代媒介的利用和对现代话语模式的表达都集中反映在舞台作品的呈现上。《曹操与杨修》这部戏剧在主题内容的呈现上,以戏曲形式为主要创作模式,并取话剧和电影等多种手段的制作方式于一体,多侧面多角度打造新的舞台叙述结构。

(一) 戏曲舞台结构

《曹操与杨修》这一新编历史剧采用传统京剧的表演形式,演员的唱、念、做、打都遵守传统、规范的京剧制作和演出体系。在舞台设置上,该剧恪守京剧的写意传统,“一桌一椅”的空间布置要求演员具备训练有素的舞台演出水平。主要演员曹操的扮演者尚长荣和杨修的扮演者何澍、言兴朋等都是著名的京剧表演艺术家,他们的加盟在很大程度上拓展了该剧的发展空间,为该剧的成功贡献

^[1] 陈亚先:《曹操与杨修》,《剧本》1987年第1期,第67页。

了精湛的艺术表演。该剧中的演员不但在脸谱、装扮上严格遵照京剧样式,在唱、念、做、打功夫上也展现了京剧各流派精彩纷呈的表演。以尚长荣扮演的曹操为例,曹操的做派和唱功兼备架子花脸和铜锤花脸两个流派的表演体系,这一艺术水平的体现得益于尚长荣精湛的演唱和表演才华,在多角度展现曹操人物个性的同时更增添了戏剧的视听觉美学意蕴。如戏剧第五场,曹操为杨修牵马坠蹬的情节,集中体现了京剧的假定性、虚拟性和程式化表演特点,演员在舞台上踏着乐器节奏跑圆场^[1]和趟马^[2]的动作无不表演得惟妙惟肖。这场戏的表演技巧最多,演员在舞台上丰富的做功表演在表达戏剧主题上同样最具有冲击性,将曹、杨二人的正面冲突最大、最尖锐化表现。外在戏剧性为内在戏剧性的展露设计了形式美和节奏美的艺术特征,丰富的戏剧性实质和内蕴隐藏在流动的视听觉审美中,思想内容的呈现主要靠观众的接受程度,这就使戏剧具有多种解读可能的广角。

该剧在念白、唱词的设计上表现了编剧陈亚先深厚的文学功底和历史文化底蕴。这部戏的唱词既雄浑、深沉,又不失清亮、明快的格调,对于不同情节意境的营造极具抒情性和感染力。剧首曹操赋诗和曹、杨二人对诗,以及剧末二人重忆当年誓言和再次朗诵曹操的诗,在剧情上起到渲染感情的效果,也是对曹操人心和文心不一的诘问。陈亚先1987年剧本,倩娘临死前吟唱的与杨修将死时鹿鸣女吟诵的唱段“螳螂捕蝉黄雀在后”^[3]在情感上增加了戏剧悲凉、凄美的气氛,在结构上起到前后照应的作用,也是剧中曹、杨关系对比的隐喻。

(二) 话剧元素在剧中的运用

该剧对话剧模式的引用首先体现在导演技巧和演员表演的素质训练上(这一内容在本节第一部分已做单独的具体分析),除此之外,剧本和舞台二度创作对戏剧冲突的设置和情节的安排,以及在戏剧内容连贯性上的增设和删减都是为了突出舞台戏剧性,使之具备更强烈的舞台效果。戏曲在整个二十世纪的发展总体而言保持着传统的老腔调旧模式,将主要的功夫用在对传统声腔和舞台动作的沿袭发展上,对于主题内容则不甚重视,很少强调戏剧情节结构的精进对故事主题

^[1] “圆场”:京剧表演动作程式。角色在舞台上所走的路线呈周而复始的圆弧形,成为圆场。圆场的速度多为由慢到快,因此又称跑圆场。(吴同宾、周亚勋:《京剧知识词典》(增订版),天津人民出版社2007年版,第112页。)

^[2] “趟马”:京剧马趟子的表演程式。主要由圆场、转身、挥鞭、勒马、三打马、高低亮相等动作组成。(吴同宾、周亚勋:《京剧知识词典》(增订版),天津人民出版社2007年版,第112页。)

^[3] 陈亚先:《曹操与杨修》,《剧本》1987年第1期,第69、78页。

意蕴表达的作用。以“十七年”时期的新编古代戏曲为例,虽有《海瑞上疏》^[1]、《奢香夫人》^[2]等许多优秀剧作创作上演,它们在戏剧主题上的表达突破虽是重大的,但整体而言,该时期的戏曲发展尚未有舞台制作技巧的革新表现,而仍然依靠传统的制作和表演方式打造登台。

相比而言,新时期以来话剧的舞台艺术在主题意蕴、导演、表演各方面都有了新的探索和发展。新时期的探索戏剧“注重对人物内在精神和客观世界本质的把握,运用象征、意识流、隐喻、荒诞、幻觉、回忆、内心独白等手法揭示人物心灵和现实内涵”^[3];斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系在话剧界的号召力正在被消减,其消减并非是将其淡出,而是要在其基础上探索新的发展路径。

该剧在陈亚先创作之初便大胆实践了话剧的创作方式,改变戏曲偏重舞台形式的传统,而将戏剧重心放置在深层的人文关怀之上。这一创作意图,是与当时的话剧创作主题同步的,这一具有超前性创作思维的戏曲创作,在文学创作本身也是先进的、革新的。马科导演《曹操与杨修》这部戏,充分运用了斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的制作模式,不仅如此,舞台剧本在陈亚先原剧本的基础上安插一系列矛盾冲突的暗线和回环式照应结构在该剧的内部戏剧性上也达到了追溯人本位和对人性进行拷问的思想高度。

然而,话剧的导演、表演体制对于中国古老的戏曲形式能否适用还是一个新鲜的问题。《曹操与杨修》这部戏对斯坦尼斯拉夫斯基体系的认同和实践正是戏曲创新对话剧成功模式的引进和尝试。该剧的成功,足以表明斯坦尼斯拉夫斯基“真实感”^[4]的现实主义演剧体系与中国的写意性、非现实的戏曲模式是可以相得益彰互相配合运用的。

(三) 电影手法的借鉴

电影技术在中国的应用始于二十世纪初,中国电影最早放映的内容是戏剧。“1905年,北京丰泰照相馆费时三天,拍摄了谭鑫培主演的京剧《定军山》的‘请缨’、‘舞刀’、‘交锋’三个场面,这是中国第一部国产电影”^[5]。早期

[1] 《海瑞上疏》,周信芳的集体创作的11场京剧,1959年上海京剧院首演。

[2] 《奢香夫人》,俞百巍(执笔)、朱云鹏,1963年由贵州省黔剧团首演。该故事取材于《明史》关于奢香夫人的记载。

[3] 董健、胡星亮:《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》,中国戏剧出版社2008年版,第295页。

[4] 斯坦尼斯拉夫斯基著,林陵、史敏徒译,郑雪来校:《斯坦尼斯拉夫斯基全集·演员自我修养》,中央编译出版社2012年版,第12页。

[5] 董健、马俊山:《戏剧艺术十五讲》,北京大学出版社2004年版,第373页。

电影与文明戏的合作,使得电影这一新兴传媒形式获得了最初的表现内容,电影技术也由此得到大的发展。“商务印书馆影戏部不仅拍戏曲片,还利用‘文明新戏’的演员和编剧力量,拍了不少说教加噱头的‘新剧片’……为了增强电影效果,开始尝试运用特技摄影”^[1]。相比于戏剧,电影形式最大的优越性在于它可以根据剧情的需要,任意切换镜头瞬间变换特定时空的情景内容;而戏剧要么依靠演员的唱白追述,要么通过更换布景甚至场次来具体实现这一要求。这一不同时空场景切换的技术即是电影的“蒙太奇”手法^[2]。舞台上的戏剧对于意识流、回忆、交叉场景的同步放映主要通过演员的唱词、说白以及舞台动作来实现,而且戏剧也不太擅长对这方面内容的表现。

《曹操与杨修》借鉴电影蒙太奇手法的表现是在第二场曹操听说孔闻岱通敌的消息后。剧场上,曹操的意识流(或者梦境)通过舞台灯光的调度实现,是一组由四个场景组成的意识流(梦境)画面^[3]:舞台上灯光全灭,仅留曹操的面孔是可见的。第一个场景,孔融被押解上场,灯光照在两人身上,曹、孔二人对话分辩,孔融最后说“自有我的后来人——”^[4],孔融的官袍中瞬间蜕出孔闻岱;随即,第二个场景紧随第一个场景,灯光便转换在曹操的另一侧,杨修出现在台上,举荐之人便是孔闻岱;第三个场景,灯光照在前往曹操面前的兵卒身上,兵卒来报孔闻岱通敌致使曹军兵败;第四个场景,曹操兵败后被众兵卒围困诛杀。这一组画面情节与舞台上呈现的时空并不一致,是相对戏剧现实的假象场景,通过灯光的切换营造出不同于戏剧现实的时空情境,起到电影蒙太奇的镜头切换效果。

《曹操与杨修》在戏剧表现技巧上,综合多种艺术手段为戏剧创作主体意识的表达提供现代化创作体系,丰富舞台语汇的同时也将戏剧主题更深刻、生动地呈现在舞台上,实现戏剧意义的最大化。剧作家、作品与观众在戏剧主题的表现、传播和接受上的交流,通过戏剧文本和舞台上的多层次、多角度展现最终完成。

^[1] 董健、马俊山:《戏剧艺术十五讲》,北京大学出版社2004年版,第374页。

^[2] 蒙太奇:“所谓蒙太奇就是依照情节的发展和观众注意力和关心的程序,把一个个镜头合乎逻辑地,有节奏地连接起来,使观众得到一个明确的印象和感觉,从而使他们正确地了解一件事情的发展的一种技法。”(夏衍:《写电影剧本的几个问题》,《中国电影》1958年第12期,第25页。)

^[3] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第11、12页。

^[4] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第11页。

第四章 陈亚先戏剧的人文精神观照

第一节 “二度西潮”与中国戏剧的“现代性”

西方戏剧及其理论在中国进入新时期之后重继二十世纪初被中国戏剧舞台引进的热潮。不同的是,二十世纪初的“西潮东渐”主要是在戏剧整体形态上与传统戏曲做出分离,发展成为成熟的话剧形式;改革开放新时期的“西潮东渐”则是对戏剧内部构成做出“师夷长技”的借鉴和尝试。

戏剧的“一度西潮”发生在二十世纪初新文化运动前后,戏剧和文学的“现代化”犹如一夜之间的成果,理性精神、伤感情怀、个性化追求和多样化创作追求等新的文学元素围绕时代的需求,无不充斥着以先进知识分子为代表的民族同胞对民主、科学、人权和自由的呼唤和新时代的人文关怀。这一时期的戏剧,主要是话剧在舞台上发挥着精神启蒙的作用。戏曲界进行的一系列“戏曲改良”运动虽成效不佳,但在一定意义上打开了戏曲固步自封的发展模式。这一时期的上海处于全国商业化经济大潮的前沿,最早接触和接收西方资本主义文化元素。京剧进沪,北京京剧演员往返于北京、上海的演出,以及京剧在上海本土的移植都促进了戏剧的现代化转变。例如梅兰芳对于《孽海波澜》的编演,这是梅兰芳第一次进沪演出之后编演的现代戏,他在回忆录《舞台生活四十年》里记录45天的沪上之行引发的对排演新戏的设想和实践。“一九一三年我从上海回来以后……觉得我们唱的老戏,都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的,观众看了,也能多少起一点作用。可是,如果直接取材现代的时事,编成新剧,看的人岂不更亲切有味?收效或许比老戏更大”^[1]。《孽海波澜》根据北京一则新闻时事改编而成,这种创作模式是上海戏剧常用的,上海盛行的早期文明戏即擅长对时事的编演。这部戏是梅兰芳时装新戏的开始,也是中国戏曲尝试改良实践的开始。“1914年到1918年梅兰芳编演了《嫦娥奔月》、《天女散花》及《千金一笑》、《黛玉葬花》等红楼戏,探索京剧现代化路径”^[2]。

梅兰芳、程砚秋在1910年代到1930年代之间的国外出访,将中国戏曲向世

^[1] 梅兰芳:《梅兰芳谈艺录》,湖南大学出版社2010年版,第44页。

^[2] 吴路伟:《东西文化碰撞中的京剧现代化——以1910年1930年梅兰芳的艺术实践为例》,《牡丹江师范学院学报》(哲学社会科学版)2014年第1期,第60页。

界展示的同时,也对西方戏剧有了近距离的接触,梅兰芳和程砚秋等人的戏剧演出背后,张彭春、宋春舫等国外留学归来的知识分子在他们出访演出时的参谋和帮助是极为重要的,戏剧的商业化模式转变在一定程度上促进了戏剧的现代化进程。依傅谨先生的考察研究,梅兰芳与新文化有着密切的联系和交流,他与新月社、胡适等新文化代表的社团和代表人物的交往在很大程度上影响了他戏剧表演艺术的现代化更新。“事实上,就在梅兰芳访美之前,中国并不是没有优秀的戏曲表演艺术家在美国演出,梅兰芳也绝不是最早赴欧美访问演出的中国戏曲演员,但是梅兰芳却是第一个与新文化运动的领袖及那些重要的代表人物建立了联系的表演艺术大师”^[1]。新文化运动的倡导者积极将中国的传统戏剧推向海外,其意已昭然,即希望以此将古老的“国剧”艺术介入现代化的文化潮流中,使之公开于世界观众面前,获得现代意义。

戏剧的“二度西潮”始于“文革”结束到改革开放初期。“文化大革命”,把旧体制的弊端推向极端,“一批学习和借鉴了西方现代主义和后现代主义的剧作,都自觉地把艺术追求的重点放在文化意蕴的挖掘和审美力度的强化上,放在对戏剧本身规律的充分发挥上”^[2]。戏剧界的改革仍然由话剧首先冲破文化禁锢的阴霾,显示出积极参与生活、立足现实的艺术本质。例如《于无声处》^[3]、《报春花》^[4]、《陈毅市长》^[5]等剧作,首先对左倾政治发起思想意识上的排斥。稍后掀起的实验性话剧的大潮,无论对中国传统戏曲还是正在如火如荼开展现代性进化的文学,实验戏剧都无疑是对国人艺术思维的拓展和挑战。戏曲在现代性探索方面的回应则相对稍迟,其能够一改传统作风,在原有的唱、念、做、打功夫的基础上,创作成功而深刻地解读人的内心灵魂的舞台作品,以1980年代的一批新编古代戏剧为先声,比如川剧《易胆大》^[6]、昆曲《南唐遗事》、湘剧《山鬼》^[7]、京剧《徐九经升官记》等。《曹操与杨修》等新时期戏曲新秀与同期创作的话剧《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》并行在戏剧现代化的进程中。《曹操与杨修》首先发掘了戏曲的现代性精神品格,将传统戏剧形式与现代化主题内涵

[1] 傅谨:《梅兰芳与新文化》,《文艺研究》2014年第5期,第95页。

[2] 董健:《论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异》,《戏剧艺术》1994年第2期,第14页。

[3] 宗福先:《人民戏剧》1978年第12期。同年由苏乐慈导演,上演于上海工人文化宫。

[4] 崔德志:《剧本》1979年第4期。1979年秋,随辽宁人民艺术剧院进京演出参加建国30周年献礼。

[5] 沙叶新:《剧本》1980年第5期。上海人民艺术剧院首演于上海。

[6] 魏明伦:《剧本》,1981年第2期。

[7] 盛和煜编剧,陶先露导演,1988年湖南省湘剧院演出。

相结合,在艺术追求与商业模式的双行轨道上相行不悖,不仅树立了成功的创作模式,对于现代戏剧精神的塑造也起到典型性示范效果。

追问“现代性”的形成及其形态,其为资本主义上升时期由经济发展的高品质水平带来的一系列社会面貌的相应改变,是生产力的财富积累形成的生产关系的形态反映。资本主义这种超越旧文化和旧有社会形态的“现代化”社会关系,在文艺方面对现实的反射具有超强的艺术感染力。欧洲文艺复兴、启蒙运动时期的思想解放,以及西方资产阶级领域从古典主义向启蒙主义、浪漫主义、现实主义、现代主义、后现代主义文艺的陆续转折,都是“现代性”生长和伸展的反映。李欧梵对“现代性”的解读建立于其对中国现当代文学研究的基础上,同时也比较符合中国戏剧“现代性”的发展脉络。他认为现代性是一个随着时代前进而不断调整自身姿态的动态文化现象,提出中国的现代性“从二十世纪初期开始,是一种知识性的理论附加于在其影响下产生的对于民族国家的想像,然后变成都市文化和对于现代生活的想像”^[1]。

中国的现代性始自清末民初封建王朝的瓦解,甚至可以严格追溯到1840年外国资本主义势力入侵阶段开始的近代化时期。西方资本主义文艺浪潮在二十世纪初虽随着中国主权的开放而涌进,由于陆陆续续的革命和战争在中国大地上的掀起,以及建国后的社会主义文艺改造,中国戏剧的现代化尚未步入正轨便被中断搁置;1980年代,现代化文艺建设重新全面步入行程。由于中国没有资本主义的社会积累,因此这一时期开始的现代性生发,既是对二十世纪初现代化进程的接续,也同时融合了改革开放以后世界文化的潮流,在民族文化特质的基础上开展具有中国特色的社会主义当代文艺建设。“现代性”是一个永恒的命题,具有超越时代限制的意义,是生产关系和生产力相互作用的总和,代表一切符合当下发展的社会生态。现代性“以是否符合时代和社会的需要为基准,也以是否具有先进的、合理的形式为标准,更以观念的进步和思维方式的进步为标准”^[2]。

^[1] 李欧梵:《未完成的现代性》,北京大学出版社2005年版,第90页。

^[2] 谭好哲、任传霞、韩书堂:《现代性与民族性——中国文学理论建设的双重追求》,社会科学文献出版社2005年版,第25页。

第二节《曹操与杨修》：悲壮的主体意识情怀

文艺作品的创作和意义生成的过程，是创作主体与创作对象及接受主体相互交流共同完成的。首先，创作主体要恰当把握和构思主题的艺术取向和时代内涵，艺术内涵决定作品品质的水准和能否成为经典，时代内涵则是作品能否取得观众认可和长久生命力的重要要素。创作对象要有作品自身所要表达的主旨，要在正确传达创作者情感的基础上被接受者有效地接受，好的作品更能在传播过程中引起接受者对于主题的意义再生。接受主体是作品意义完成的最后创作者，作为消费主体对作品进行解构并重构，从而更为丰富地扩大作品的主体情怀，使其内容和意义实现最大化呈现。而无论是创作者、作品还是接受者，作品在任何一个领域的表达都是其自身主体性的彰显。

《曹操与杨修》这部戏的主体情怀，主要体现在三个方面：第一，作品自身的表达，包括戏剧创作和舞台呈现两次创作，本剧深刻的人性观照是其获得经典艺术性的根本，也是剧作对人性合规律性的真实描摹；第二，剧作在观众主体视域的三度创作和意义再生，淡化甚至消弭了功利性的善与非善的价值评判，在合目的性的价值引导上创造美的无功利本质的魅力；第三，人性的哲理思辨在本剧中获得了悲壮与崇高的精神品格，也令戏剧取得了超越时空的经典意义。

一、艺术的人性观照：心灵真实的释放

艺术的终极关怀是人文关怀，是对人本质的观照。一部好的剧作，其艺术性不仅要满足故事的艺术化处理，更要在人文情态上达到串联作家、作品与观众的效果。剧作的归宿应是其主题情怀、艺术含蕴的彰显，艺术化地展现人世百态的目的最终指向戏剧对人的心灵、情感的分析、叙述，以及解构、反思上。这就需要剧作家具有缜密的艺术构思能力，使思维能够在创作意图、剧作和未来观众之间形成流畅的沟通、转达渠道。艺术构思能力，即“将表象转化为意象，再将意象转化为物象的形象思维能力”^[1]。

《曹操与杨修》这部戏的显耀之处即在于其深刻的人文情怀和对心灵的细致剖析，将处于矛盾两极的不同人物心理编演成扑朔迷离、真实生动的戏剧故事。“权”与“才”冲突的不可融合将主题的悲剧命运层层推进，成为戏剧的核心。

[1] 王启鹏：《艺术构思——创作主体意识的艺术体现》，《惠阳师专学报》（社会科学版）1989年第1期，第3页。

曹操是最高权力的代表,杨修是才智的佼佼者,掌权者与贤良人的分离必然造成权与才的背离。贤才渴望自己的才干能被采纳,而掌权者则因才智上的不能胜出而担心权力旁落,这就在真理与权力之间形成不可调和的矛盾,二者任意一方的过分警惕都会导致矛盾的激化。曹操的性格固然偏执、多疑,有浓重的封建地主阶级唯我独尊的思想;杨修是封建文人的典型代表,更是魏晋风骨的生动写照,孤高狂傲的性格在他的举止言谈中有明显的体现。

抛开曹操在戏剧舞台上一贯的奸诈形象,单就这部戏而言,曹操的性格刻画比较公允合理。本剧为人物的性格塑造设置的客观条件成为戏剧情节推动的主要生发力,而由二人性格偏执造成悲剧主题的分量有所减弱。曹操的猜忌、多疑和不轻易信任更多的是出于自身作为权势掌控者的谨慎和防微杜渐,另一方面更多的是由于客观局势的需要。比如,孔闻岱和杨修私下里筹备战马军粮的计划未先报告上级,造成曹操听信谗言也是情理之中的事,何况曹操杀了孔闻岱的父亲在先,二人本就有不可消弭的间隙。如此看来,曹操起用孔闻岱,其心胸豁朗也是可见一斑的。

杀孔闻岱酿成曹、杨的第一次隔阂,二人的矛盾自此开始显现。本剧对曹操的性格剖析细致入微,将其性格塑造置于非主观意愿的情境之中。曹操在孔闻岱之事上对杨修的态度,赠锦袍和捡起锦袍亲为杨修披上的举动,足可见曹操的诚心和悔意。稍后的情节里曹操看得出杨修对其“夜梦杀人”之疾的怀疑,于是在权力与贤才之间,为了权力的巩固而利用权术达到挽留贤才的目的。尽管曹操在这一环抉择中做了错上加错的牺牲,但其立场很坚定,目的也十分明确,为了权势的稳固而做出所有可能的努力。在倩娘之死这一场戏中,曹操的内心活动在舞台上刻画得非常细致,“不情愿”和“不得不”之间的挣扎最终在其认为最理智的办法中得以平息。倩娘死后,杨修并未领悟到曹操所做意在向他退让,以示意对他的器重;曹操将鹿鸣女许配给杨修,其言下之意亦是进而安抚杨修,希望通过联姻的方式令杨修归顺。至于后来的情节里,曹操为杨修牵马坠镫时虽流露不悦,但终究放下面子和愤怒为其雪地牵马。本剧为杨修之死的结局做了层层叠加式的矛盾累积,矛盾的每一次叠加和激化都埋伏在曹操的退让中,直到推向不可挽回的地步。矛盾的每一次展露,曹操的性格特征都有充分而合情的引发因素。像本剧这样对戏剧人物的心理描写进行细致入微且有情理根据的探求在以往的

戏剧舞台上鲜有实践。

在曹操和杨修的价值观中,曹操试图用权力压制一切,认为所有的矛盾都可以通过权势和策略进行化解,比如戏中孔闻岱、孔北海的死。而对于错杀孔闻岱引起杨修不满之事,尽管曹操两赠锦袍、厚葬孔闻岱、彻夜守灵,甚至决然杀了爱妾倩娘,其以谎言掩盖谎言的做法终还是被杨修识破,并激起杨修越来越强烈的反感。被杨修识破真相并非曹操真正在意的,让他耿耿于怀的是,自己做出了巨大的让步和牺牲,杨修却一如既往地狂傲和不服驯。对于领导者而言,杨修这样不按照常理出牌的下属无疑是管理上的障碍。用鹿鸣女对杨修的话来说,“我父纵有沧海量,怎容你恃才傲物强出头?”^[1]而在杨修的价值观里,是非对错不容混淆,尤其对生命应怀有不可侵犯的敬畏。得知孔闻岱和倩娘的死讯,杨修的惊恐甚至愤怒通过犀利的言辞和舞台动作表现得淋漓尽致。他始终坚守人道主义,例如私自调遣兵力一事,同样是为了争取时间,避免断送兵卒的性命,甚至他因料定了曹操不会杀他而从未考虑到自身的性命可能会因张扬的个性而落得孔闻岱的下场。正因为二人价值观念的不同,才导致曹操以无情的权术压制了杨修的个性情感和人道情怀,同时陪葬的还有曹操为了社稷大业所急需和苦寻的贤能才智。

二、美的无功利本质:悲壮的灵魂交响

一部作品的生命绝不是在作家创作出来就形成定式,而是此时刚刚诞生。戏剧的生命力更是如此,剧本的创作是戏剧的第一个成长形态;导演、演员的舞台调度则是其第二个成长形态,最重要的形态形成于观众对剧作的接受过程和程度,这也是剧作最终意义的呈现。如理论家余秋雨所说“戏剧,不是戏剧家给观众的单向馈赠,而是戏剧家在执行观众无声的指令。”^[2]观众的认可和接受才是戏剧保持生命力的关键。然而,戏剧的价值亦并非一成不变地保持在同一个水平,不同地域和不同时期的观众,对于剧作的欣赏角度和接受程度是波动变化着的。

“观众主体的不同,必然会用自己已获得的经验 and 知识,审美趣味以及感知和判断能力对戏剧提出一定的要求和审美倾向,这种倾向性的期待就决定了观众的可

^[1] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第32页。

^[2] 余秋雨:《中国戏剧史》,上海教育出版社2006年版,第282页。

能接受的限度”^[1]。

《曹操与杨修》这部戏剧在主体意识表达上,不仅具有合规律性的美的真实性,其在美的目的性上同样具备很高的成就,这两点特质使得本剧在观众的审美上获得极高的心理认同和情感共鸣。剧中的曹操虽然在扮相上仍是以白脸出场,但其性格相比于以往戏剧舞台上的塑造发生了很大的改观。杨修之死和曹操招贤的不如意作为制造该戏悲剧因素的主要事件,心理刻画为主的情节推动使得剧作的悲剧性超越了事件本身的是非判断。二人的矛盾生发和累积不能定为他们实实在在的错误的,而是作为普通人的心理情感占据了裁决行动的主要依据。这部戏,简单地从道德情操来讲,曹操和杨修在善与非善方面都是不能仅用好坏判断的,包括二人各自的行为也都是在充分的客观条件下产生的在当时认为正确、简洁且最具时效性的作为。比如曹操杀孔闻岱、赐杨修锦袍、判倩娘死刑、为鹿鸣女指嫁给杨修、放下面子为杨修牵马坠镫,这些行为都是在曹操顾全大局的情况下,采取的他认为既体面又速效的做法,却客观上令局面恶化;杨修实际上一直在二人的关系中占领主动,他秘密派遣跟曹操有杀父之仇的孔闻岱在敌区四处走访,揭穿曹操杀人的谎言,不顾及曹操脸面让他为自己牵马,这些事情固然都是正义和公正的,但同时也是加剧二人分歧的争端。

曹、杨二人是矛盾的统一体,剧作并非是要通过这样的剧情给观众孰是孰非的判定,它对传统戏剧的超越即在于自身主旨含蕴的复杂化解读。剧中人物的心理世界在舞台上生动、详尽地得以展现,人物平民化典型性格在剧中成为剧情的核心生发力。即便是曹、杨二人怀揣同一个人生奋斗目标,但不同的人生价值取向指引出的奋斗方向也是不同的,殊途同归的合作模式在本剧中没有出现,而是一步错步步错的局面最终导致了不可扭转的悲剧结局。剧中曹操和杨修并非主角,主角实际上是权势和真理,二人只是主角的扮演者。历史上的曹操和历史上的杨修是什么样,在本剧中不是重要的,重要的是权力和真理的较量。权势重门面,真理靠清白,二者在同一个目标下的不同路径,如果一方没有充分尊重和欣赏对方,那么必然会有干戈的局面。“观众在欣赏这些作品的过程中将自己的人生经验、感情诉求、情绪释放与作品互动互通。最终达到审美的感受和愉悦”^[2]。观众在品读这部戏剧时或许感想较多的是对比自己身边的遭遇,而产生对周遭现

[1] 谭霈生:《戏剧欣赏》,高等教育出版社2004年版,148页。

[2] 李汉云、李冬茵:《论戏剧接受在戏曲艺术生产中的重要作用》,《大舞台》2010年第10期,第5页。

实的真切观照。加之本剧上演的年代距离霸权“文革”时期很近,绝大多数人都是刚刚从阴暗的政治霸权中走出,政治、权力与知识、真理的对立经过漫长的斗争阶段,这样的社会背景更能引起观众的心理共鸣和情感的释放。观众对舞台上戏剧的观看,更具有启迪未来的现实指导意义,在“权”与“理”共融共勉的问题上,大到政员与知识分子怎样才能在不同的工作背景下为相同的社会主义事业携手共进,小到不同性格特征、不同环境地位的人怎样融洽相处都具有深刻的启示意义。本剧剔除对善与非善的简单描述,以无功利概念的戏剧内容,引发观众对善的辩证思考,其美学志趣建立在对人性的全面观照之上,这也是该剧能够获得戏剧典范称号的关键性因素。

第三节 《无限江山》：崇高的人本主义情怀

《无限江山》是陈亚先于1992年创作的新编历史剧。1992年前后,“人文精神”的讨论正在酝酿之中。“1993年3月6日,《文汇报》首先刊发了‘严肃文艺何处去?’的讨论,提出‘人文精神萎缩’的问题”^[1]。其后,许多关于重建“人文精神”的讨论发表在各报刊上。“‘人文主义’,系指以人的需要和权利为出发点的一系列价值观念和价值标准”^[2]。

在《无限江山》这部戏中,陈亚先继续他先前戏剧中对人性拷问的主题,将主体意识的能动性设置在南唐后主李煜的亡国故事中。从历史角度来看,南唐的覆灭主要是客观局势的结果。南唐较之新起的大宋王朝,无论是政治军事实力还是地理疆域都不占优势,因此其覆灭是历史和时势的必然结果。从戏剧性而言,该剧作者将南唐的覆亡归结于君主的软弱性格上,在对李煜性格的详尽刻画上表现亡国的人为原因。陈亚先在描写顺势而就的历史时,主要抒发的不是对于君主消极应战的亡国恨,而是从戏剧的人性观照上对人文情怀和人本主义进行主题阐释。

该剧不同于陈亚先的成名作《曹操与杨修》对立人格的主体意识表达,也不同于1991年创作的《阎罗梦》通过相异人生选择进行主体困惑意识的辩论。《无限江山》这部戏将王权和人道进行力量对比。王权的消解和人性的舒张成为该剧

[1] 转引自舒也:《美的批判——以价值为基础的美学研究》,上海人民出版社2007年版,第47-48页。

[2] 舒也:《美的批判——以价值为基础的美学研究》,上海人民出版社2007年版,第57页。

的表达对象，其此消彼长的互补关系也赋予该剧永恒的时代意义和现实指示意义。

该剧共九幕，第一幕“大七夕”是故事的结局，李煜与南唐旧部服下北宋天子赐的毒酒，众人皆死。从第二幕开始，戏剧按照故事顺序编演，“登基耻”叙述了李煜登基这天，众将相力劝与北宋交战，但被李煜否决；宋使来送的“贺礼”实际上是索贿的礼单，但被李煜客客气气地答应了，以图两国相安无事。第三幕“夜宴图，太宰韩熙载和众人欢宴一堂以解愁肠，李煜也来参加，并命人作画以献给北宋天子。第四幕“伤别离”，李煜的儿子被当做做人质押到北宋。第五幕“金缕鞋”，李煜夜晚邂逅大周后的妹妹，二人成为恋人。第六幕“惊噩耗”，大周后得知李煜移情于自己的妹妹而伤心，得知儿子死在北宋而伤心惊吓身亡。第七幕“三触柱”，韩熙载要发兵攻打北宋被李煜免职，韩三撞梁柱，宋兵至城下，南唐兵败。第八幕“庙辞歌”和第九幕“肉袒降”写南唐覆灭，李煜向北宋投降。

一、王权的消解与人性的舒张

该剧中李煜被塑造成柔肠软骨的风流才子，软弱是他最显著的性格特点。一方面他亲民、爱民的思想是作为人君的优秀品质；另一方面，过于仁慈甚至懦弱的性格会使国家受损而让敌邦有可趁之机。李煜对待北宋处处相让意在促进双方以礼相待，长治久安，但结果北宋趁机直上吞并了南唐。国主掌握着权力之最，权力统摄整个国家，李煜在对待国事的态度上，人道显然大于王权。他的无为而治的国家观念在当时的政权争夺中是不适用的，王权的消解会导致国家机构散乱无主。

这部剧中，王权的消解并非是国主无道所致，而恰恰是李煜心系黎民，不愿干戈交战，不忍刀兵相见而招致生灵涂炭。剧中李煜对这种愿望的直接表达有七次，他的人本情怀表现在他的诗文里，也表现在他处理国事的决策上。登基当天，韩熙载等人劝兵先发制宋，但被李煜拒绝，他担心的是“好端端的锦绣江南，岂不要生灵涂炭？”^[1]北宋派使者以君臣之礼索贡，李煜不但答应了，而且言行客气怕怠慢宋使。韩熙载、林仁肇、陈乔等将相自告奋勇要进攻北宋，李煜再一次阻止了他们，理由是“倘若是弦歌之地遭蹂躏，孤愧对天下众苍生”^[2]。夜宴上，

^[1] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第141页。

^[2] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第145页。

韩熙载以官娘忍痛裹足以求国主欢心做喻,再次力求出兵,李煜以“我南唐诚心对待北宋,北宋又岂能负我”^[1]作答,以退让作为外交手段。他在夜宴上都不忘命画师作画献给北宋天子,一句“精诚所至,金石为开”^[2]将李煜纯粹的情义表达得淋漓尽致。自己10岁的儿子要被带到北宋做人质,李煜也仍然用怀柔政策处理外交,他相信“儿为人质入宋京,定胜却雄师无数。铸剑为锄,干戈玉帛,无复江南涂炭苦”^[3]。李煜的儿子死后,韩熙载擅自调兵要攻打北宋,李煜心系的仍是“江南百姓就要遭受涂炭之苦了”,“挑起战争,涂炭江南,那还了得”^[4]。韩熙载为此被免职,南唐不战而败。以上例子中,李煜为了百姓避战求安,一国之君的地位虽然在,但“国家”在李煜的观念里没有固定的疆域和强硬的威严,“民本”思想是李煜唯一的治国之道。南唐沦陷后,宋将士攻进朝堂,宣读北宋诏书,李煜没有反抗,顺服地称“万万岁……”^[5]。在处理国家事宜上,李煜懦弱的性格确实不是国主应该有的性格。他的民本与仁爱本只应是治国的一个方面,另一个方面还应有对外的武略。如果国君没有统摄疆域安宁的能力,那么国不存在,也就更不存在万民安居乐业。

李煜将王权建立在不扰民的基础上,殊不知只有拥有强大的威震周边的能力,才能首先确保自己拥有对自己疆域的管理权。封建地主阶级的斗争是对土地的争夺,重在疆域和版图的扩大。弱肉强食是自然界的竞争法则,也是社会结构整合的原则,李煜的无为而治思想和纯粹的人本主义在封建集权制的社会是没有扎根的土壤的。

李煜对权力的驾驭失衡,导致国家威慑力软弱。戏剧对王朝衰败的历史演绎,将重心设置在李煜优柔寡断的君权观念和丰富充沛的人本情怀上。李煜对于弱肉强食的朝代更迭现象持以顺其自然的态度,他的治国观念与个人情感带有“宿命论”的倾向,这一点在“夜宴图”一幕中直接展现。李煜乔装成隐士借助佛语宽慰韩熙载等人,他说:

“世间成败忧乐,皆因天数,不可强求。即如今宵良辰美酒,乃是我佛慈悲所致,理当纵情同乐才是。怎奈尔等忧怨在心,强作欢笑,欢中有怨,

[1] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第149页。

[2] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第150页。

[3] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第152页。

[4] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第168页。

[5] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第171页。

笑里含怒。只因在红尘之中，不能超然物外，尔等辜负今宵了！”^[1]

陈亚先在戏剧中对李煜的人本观照所持的态度既有认同也有批判。戏剧给出的思考是两面性的，观众可以认为是李煜的懦弱误了国，也可以认为他的宽厚仁慈避免了生灵涂炭。该剧将消解王权与舒张人性的辩论设置在南唐后主和南唐沦亡的历史故事上，在李煜性格的展现上设置了李煜和周玉英的邂逅，李煜在国破家亡之际仍注重心灵的契合和情感的醇厚。二人因知音结夫妇之缘，戏剧在李煜和大周后（娥皇）、小周后（周玉英）的爱情上表现的同样是李煜的柔情。剧中大量柔美婉约的唱词，将亡国忧思尽含其中，李煜的诗词文采更展露他的多愁善感和细腻的情思。对待家事，李煜尽显多情和痴态；对待国事，王权在他的观念里可以说成是摆设。权力和人性在李煜身上的隐形较量很突出，他对人情人道的全力维护致使南唐这个国家遭到灭顶之灾。在对待外敌上，他始终退让，以歌舞、夜宴逃避现实，甚至放弃国主的尊严肉袒降敌。

二、崇高的美学意味

同《曹操与杨修》、《曹操与陈宫》和《胡笳》“权与才”的悲壮气概不同，《无限江山》这部剧作表现的是崇高的美学情怀。李煜因将仁慈宽厚的情感带入了御敌观念而导致亡国悲剧。然而这部戏剧的悲剧氛围不是令人悲伤和叹惋，更多的是对李煜的同情，观众甚至会因为避免了战争的血雨腥风而感到温情。沦陷的疆土被完整保留，对于南唐国主李煜而言，只是更改国号而已。即便他被俘虏受辱，也总好于战火纷飞导致百姓流离失散。这部剧虽是写国君懦弱，但李煜的形象是高大的，他在治国方面称不上是好国主，但他爱民、亲民、护民的情怀是崇高的。“庙辞歌”一幕，宋兵攻城，李煜唱道：

“不忍见众黎庶尸填沟壑，不堪闻腥风血雨打残荷！弦歌之地遭大厄，
问苍天，究为何？李重光，何曾有错，为什么助纣为虐，欺善怕恶，善者哭
来恶者歌？”^[2]

李煜到死也没有意识到他作为国主的自身缺陷，而仅仅从人性德怨和善恶果报的角度对国破家亡的结局发出质问。作为国主，李煜不是成功的国主；但作为个体，他品质中的善良是崇高的。

[1] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第147页。

[2] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第172页。

崇高是人的精神的内容,也是审美力量的一种品格,对社会实践具有积极的价值和意义。“崇高是一种通过人生实践和审美活动,在真善美与假恶丑的对立冲突中重建起来的具有肯定性价值内涵的审美形态”^[1]。崇高是人在社会实践过程中体现出来的巨大的精神力量和品质,与其伴随的感情基调往往是悲壮,而悲壮更体现为接受客体对实践主体的接受情感。如《曹操与杨修》这部戏的美学意味主要是“悲壮”,是观众在解读这部作品时与作品产生情感交流形成的情感品格,是客体对主体的评价。崇高主要是实践主体散发出的道德、思想、行动和情感等形式和内蕴上的品质和气质,是主体自身的特性。

《无限江山》这部戏,人道和王道都附加在李煜一人身上。该剧不像《曹操与杨修》、《阎罗梦》,以及后来的《胡笳》、《曹操与陈宫》等剧作,在一部戏中设置黑白分明的两派人物,让戏剧随着客观现实的力量对比和主观性格、心理上的强弱较量延伸情节,揭示矛盾冲突。《无限江山》将历史矛盾集中于同一个人物,其冲突更具有复杂性。李煜这一戏剧角色的塑造为其人生和历史背景都增添了崇高的美学意味。作为国主,李煜一味妥协退让,唯唯诺诺;作为父亲,他忍痛将儿子作为人质押置在敌国;作为丈夫,他怜香惜玉,向大周后起誓只钟情于她一人,为了小周后袒肉投降。他所做的一切都是为了睦邻友好,希望北宋能够有一线垂怜,确保南唐的安然无恙。然而,他的慈悲和仁爱并不被别人理解:大臣们因三番五次劝他起兵抗敌被拒绝,而怪他无能治国;大周后先因为儿子被当人质带走而一病不起,后因李煜的移情别恋而黯然伤神,最后因忽闻儿子死在汴梁而暴毙。戏剧中李煜国破家亡的人生境地,因为戏剧矛盾的利弊而难分是非对错。发兵抗敌要以黎民百姓的生命做代价,且北宋的实力远大于南唐;妥协退让却是一个国家气节的丧失。陈亚先在这部戏剧中的主体意识表达倾向于对人道主义和人本情怀的歌颂,王权的消解成就了人性内容的舒张。国家作为社会组织形式在人文观照下逐渐淡化和消融,最终达到人性光辉的绽放。李煜强烈的人文精神信仰与他所遭遇的家、国的挫折进行顽强不屈的斗争,其崇高的人格魅力和精神品质成为这戏部剧鲜明的主体情怀。

[1] 朱立元:《美学》,高等教育出版社2006年版,第195页。

第四节 《阎罗梦》：人世命运的苦难意识

《阎罗梦》这部剧创作于1991年，也名《天地一秀才》，“素材源自古代小说《闹阴司司马貌断狱》”^[1]。这部戏的故事时间跨越370多年，空间上贯穿阴阳两界，涉及朝代、人物众多。陈亚先对这部戏的创作一改之前《曹操与杨修》的主题和情节设计路线，也是他至今为止的作品中唯一一部风格迥异于其它剧作的历史神话剧。该剧鲜明的“苦难”意识和“宿命论”思想在某种程度上袒露了陈亚先对人生处境的解读，其对于现实的启示意义不一而论，但宠辱不惊和恬淡适意的人生态度在该剧的主体意识情怀表达中占据主要位置。

司马貌是东汉时的秀才，才高八斗却时运不济，因时下卖官鬻爵之风猖獗而怀才不遇，屡考不中并当街遭到昏官辱打。他写下怨词上奏天庭，玉帝便遂他心愿让他当半日阎罗。司马貌在阴间仍是恃才傲物，深记自己在人间受到的不公平待遇，凭着公道断理阴间的冤魂案。然而，他的恩怨相报的处理办法又在下一世产生新的恩仇债，造成下一世的恩怨不满。阴间半日过后，司马貌重回阳间，仍然是满腹牢骚和怨恨。

该剧的场次分明，天上、人间分别在不同的表演区，剧中对冤魂在人间的遭遇用“蒙太奇”手法以插叙结构植入戏剧，扩大了舞台视野也丰富了戏剧内容。七场之间主要依据天上、人间的戏剧内容转换来划分。第一场是人间戏，司马貌进京求官却听闻官场的荒唐事，求官未果反遭暴打。第二场是人间和天庭两个舞台交叉进行的戏，司马貌写怨词上奏玉帝，玉帝着人去人间抓他，让他在阎罗殿当半日阎罗断理案件。

第三场是阴间戏，也是该剧的重头戏。司马貌来到阴间顶替阎君的位置，断理的第一宗是大汉初年韩信、彭越、英布、刘邦和吕后等人的案件。司马貌将他们生前受冤的在来世显赫，生前作恶的在来世受苦。韩信托生为权倾朝野的曹操，刘邦和吕后投胎成为命途坎坷汉献帝和伏后，伏后被曹操所杀，汉献帝的地位名存实亡被曹操霸占。彭越和英布投胎为刘备和孙权，各占一方天下。第四场，阎罗到天庭向玉帝告状，请求玉帝收回司马貌的断案权，并奉玉帝之命亲去许昌探望司马貌之妻，司马貌之妻希望丈夫不要再活过来，死了也好过“八斗才受欺辱

^[1] 王安祈：《陈西汀与陈亚先——写在台湾国光剧团赴京沪演出之前》，《中国戏剧》2004年第10期，第59页。

苦苦煎熬”^[1]。第五场，司马貌率众鬼役到吴江岸断理项羽的无头冤案。司马貌和项羽同为怀才不得志之人，相见大有知音重逢之感。司马貌令项羽来世托生为关羽，前世杀害项羽的六将来世投在曹操麾下，辛劳有加最后死在关羽刀下。因关羽在前生是项羽的时候亏待过韩信，因此来世的关羽要在华容道放曹操一马来偿还。司马貌自认为断案公正有理，是非分明。第六场，阎君回到阴间驱赶司马貌。司马貌口强气盛自认为自己判案高明，赏罚有道。同时，献帝、伏后和关羽杀害的六将登台来阎罗殿告状，为各自的屈死伸冤。司马貌见之前的判决又产生了新的冤情，便无从断理，自认无能。第七场，司马貌回到人间，他领悟到人生遭际都有前生因缘，但仍不服气自己在人间的不公平遭遇。

一、善恶公平与冤冤相报

《阎罗梦》这部历史神话剧主要围绕人世间的善恶循环来构思剧情。现世的遭际在剧中被设置为人在生命循环整个过程的循环报应。司马貌追求的“善恶公正”是现世的，而阎君在对阴阳两界的生命和时运制作的判词上遵循的是善恶因缘，今生缘前世的因，人生命运的好坏在总体上是持平的。司马貌自叹“恼恨苍天不睁眼，欺软怕硬枉为天”^[2]，玉帝在天庭也感叹道，“凡夫俗子见识浅，不知万事有前缘”^[3]。司马貌在阴司断案时遵照的是“两案人犯，转世投胎，仇报仇，怨报怨，各得其所”^[4]的原则，但他没有考虑到这对于解决恩怨的根本并无效用，又会产生下一世的仇怨。司马貌对现世公平正义的追求在生命总体的世代轮回上是无意义的，厚此必然薄彼。每个人在世上活着，都带着自己的使命。灵魂生生不息，带着前世的功孽成败附着在造物主重新分配的躯体上，生生轮回、生生修炼，经历凡尘俗世，直到灵魂超度功成，这是佛家“宿命论”的思想观念。“宿命论”思想最为典型的文学作品如《西游记》和《红楼梦》，因缘果报的生命循环观念在这两部作品中最为突出。“西天取经”和“木石前缘”在现世的上演都不是今生的事，而是依据前世未完成的善恶业缘在今生继续造化。

司马貌在阴司断的案宗注重了善恶的区分，但是却没有用发展的眼光看待善恶果报问题。他让前世有恩怨的人在来生报仇和偿还，这样的判决只能造成阎君

[1] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第198页。

[2] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第185页。

[3] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第185页。

[4] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第207-208页。

担心出现的“世世争斗”、“无歇无休”^[1]的局面。阎君对这两宗案卷早有筹谋，他和司马貌的判决是一样的。但司马貌急于裁判，导致同一批人在半天内告两次状，善恶循环的速度加快，且于恩怨的化解并无意义。阎君对两宗案子的判决虽然和司马貌的判决丝毫不差，但他们对于一千人等在后世恩德仇怨的化解采取了不同的方式。司马貌采取“仇报仇，冤报冤”的方式，将相欠的双方置换善恶身份，而阎君的判案方式在戏剧中虽未明言，但从判官对项羽的交待中可窥测得到。第五场中，项羽领司马貌之命要投胎为关羽，过五关斩六将，六将即前世割他首级的六将。

六汉将 一命偿六命，判断不公。

司马貌 嘟！（唱）

秉公而断无欺诈，

俱是你乘危逼命因果报答。

项 羽 哈哈哈哈哈！俺报仇去也。

判 官 且慢，项羽！

项 羽 啊，判官。

判 官 你此去投生，怎样报仇？

项 羽 俺托生关羽，过五关斩六将，教他们一个一个死在俺的刀下。

判 官 这个……你要刀下留情才是。

项 羽 前生他杀我，后世我杀他，理所当然。你教俺刀下留情，是何道理？

判 官 （大叹）唉，冥顽不可教化也。

司马貌 判官为何多嘴！^[2]

从判官的话里，可以看出阎君本来的判决是要化解仇恨，避免滋生新的冤魂。司马貌的心意是好的，他不仅对是非善恶有泾渭分明的辨别，更加注重善恶果报的力量偿还。司马貌是封建社会文人知识分子的代表，在面对社会不纯洁现象的态度上不免会有惩善扬恶的快意复仇意识，其惩善扬恶的力度达到睚眦必报的程度，追求绝对的公平。在这方面，阎君则站在生命的最高峰俯瞰人世，更注重对人世轮回的人情化管理，着力将人情世态向化干戈为玉帛的方向疏导，以化解、

^[1] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第209页。

^[2] 陈亚先：《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》，湖南文艺出版社1999年版，第203-204页。

消除仇怨为最终的目的。陈亚先在剧中的态度很不明朗,他以旁观的态度从天上、人间、阴司观看人生遭遇和其源泉。剧中既有对司马貌遭受冷遇的同情和怜悯,也有对玉帝、阎君思虑周祥的肯定,陈亚先的态度在两者之间徘徊,剧末司马貌仍然牢骚满腹的归来状态,也呈现出陈亚先内心的迷茫和疑问。剧作家在作品中的不置可否的态度,选取三个世界的片段展示给观众,主体意识的困惑和迷茫在剧中也得到淋漓尽致的表现。

二、苦难的人生体验

“佛教认为人生之所以痛苦,根源于有‘生’,生命是产生苦的原因和受苦的实体。既是如此,若要解除痛苦,就需‘不生’、‘无生’,也就是只有超越生死才能获得解脱”^[1]。“人的生老病死等自然现象是‘苦’,人们之间的互相关系和主观意愿等社会现象也是‘苦’。在佛教看来,不仅人生的本质是‘苦’,人所处的环境、所面对的环境也是‘苦’”^[2]。

陈亚先在《阎罗梦》中注入的“宿命论”思想,对于现实意义的启示比较模糊。悲观者即像司马貌一样愤世嫉俗,不堪与流俗同伍却也做不到超然物外、与世无争。司马貌之类,空怀满腹经纶却参不透善恶因缘终有报,而恨天下混浊不能全部消除,恨世事颠倒,恨天意不公。然而以宇宙观的视角体察人世,人生在世不过是短暂的一世,每一世的福祸得失都承前启后发挥着作用。前世行的善,在来世会有善业果;前世做的恶,后世则会有恶业果。人生的苦难是前生判定的,那么今生所做的业,也是来生命中的因缘。

司马貌怀才不遇的一生,是生前注定的,这是命数所然。而后天的“运”,则是个人造化。比如,司马貌在人间活得艰难坎坷,甚至他的妻子都请求有回天之术的“游方道士”(阎君下凡乔装的道士)“垂恩放奴夫死路一条”^[3]。阴间不收他的魂魄,因为他现世的任务还没有完成,因此阳寿未尽。这就是他的“命”,命中注定要接受苦难的人生体验。而运势的历程,主动权在人的手里。司马貌或者随波逐流参与买卖官衔,以实现仕途愿望;或者洁身自好,通过不懈努力为自己挣得仕途,有朝一日改良社会风气;或者看透人世险境,退出对仕途的追逐。

[1] 方立天:《中国佛教哲学要义》,中国人民大学出版社2002年版,第858页。

[2] 方立天:《中国佛教哲学要义》,中国人民大学出版社2002年版,第858页。

[3] 陈亚先:《当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷》,湖南文艺出版社1999年版,第198页。

这三个选择，分别有不同的人生体验，死后也会有不同的来生命数。

司马貌、杨修和李煜，他们三个都是典型的清高文人形象。杨修是有勇有谋的智能文人，他的死不全是自身的原因，更多的是由客观矛盾的力量制衡造成的；李煜的感性意识和悲悯情怀过于强烈，这样的性格对乱世国君而言属于不利的性格因素。《曹操与杨修》塑造了赤胆忠心但性格棱角分明的杨修，《无限江山》塑造了仁爱宽厚但治国胆略不足的李煜，《阎罗梦》塑造的司马貌更具有临摹现实的意味，对人生、苦难、信仰，甚至对是非标准发起严肃的质疑和诘问。

司马貌的人生遭际是世间普遍的人生遭际，陈亚先从古代小说中抽取这一素材，并赋予其当下社会和现代人的困惑。剧作没有为司马貌辩解，却倾向于为社会的公正现象探索可供依据和能够令人信服的源头，最终溯源到人世之外的天庭和阴间，向自然界追问人生形态的来源。“个性人格既以个体具体的感性欲求为基础，又超越这一感性存在指向精神超越的境界”^[1]。对于人们难以改变的善恶颠倒现象，陈亚先诉诸神力寻找精神的认同和安慰，作为能使人安于现状，摆脱躁动的手段。司马貌的人格悲剧也是现实中普遍的悲剧形态。陈亚先在创作该剧的过程中，表达了自身强烈的个性化人格和独特的主体意识倾向。

^[1] 彭艳琴：《以悲为美——中国传统悲剧审美心理思想及其当下转换》，山东教育出版社2012年版，第111页。

第五章 锐意开拓——戏剧精神在当下的重塑

戏剧创作进入新时期以来,在接受时代机遇的同时,也面临着多元传媒催生的多样化艺术的挑战。戏剧创作的主体意识与商业化创作模式的糅合与分离,造成了戏剧在艺术性与商业性之间游离,二者在戏剧中的成分比重是构成戏剧审美趋向的重要因素。戏剧精神是戏剧内在价值的支撑,包含创作者的主体意识、审美价值观和由此生发的艺术构思。戏剧主体意识是戏剧精神的一部分,是它的具体化表现。1993年前后的“人文精神”讨论中,人文精神的贫瘠和萎缩成为文艺界创作者普遍承认的现象。“精神重建说”成为人们共同认可的主张。

“精神重建说”认为“当前大众的世俗化倾向使得社会物欲恣流而精神低迷,因而呼吁人们以精神来抵制物欲”,并提出“文人操守”和道德理想主义。^[1]但“精神重建说”最终走向了偏离“人文”实际的概念化轨道。人文精神的重塑,并不能依靠口号和理论设想来完成,也不是一时可以完成的目标,它的形态和涵义随着时代和不同群体的变化而不停地发展、蜕变,“以便为人们的现实发展提供可供选择的价值引导”^[2]。

第一节 当下戏剧的创作风貌

二十世纪初开始的以“现代性”和“五四”启蒙作为戏剧精神创作出的戏剧,在表现人文关怀、人性哲思上具有空前的开拓思想和启发蒙昧的艺术功能。这一时期的戏剧,主要是话剧在历史舞台上发挥着精神启蒙的作用,戏曲这门主要依靠传承绝活儿发展的戏剧艺术受到新文化的熏陶也积极尝试改良运动。梅兰芳、程砚秋等戏曲表演艺术家的出国访问和考察,以及广大戏曲及演员的现代化舞台实践都是戏曲向现代转变的标记。

建国以后,戏剧和时代一起进入当代时期,从中央到地方各级戏剧研究院所的建立和一大批优秀剧作家、表演家和戏剧理论家共同参与为社会主义戏剧的建设提供了优越的资源基础。1956年“救活一个剧种”的昆曲《十五贯》、五十年代兴起的“海瑞戏”热潮、越剧《红楼梦》等的创作,是新中国戏曲事业新景

^[1] 舒也:《美的批判——以价值为基础的美学研究》,上海人民出版社2007年版,第48-49页。

^[2] 舒也:《美的批判——以价值为基础的美学研究》,上海人民出版社2007年版,第62页。

象的一个缩影。“文革”时期的“样板戏”在艺术和思想上都具有极强的现实性和高超的水准，但全国戏剧事业的发展极不平衡。

改革开放以后，文艺态势发生了新的变化。传统戏曲能够一改老规矩，在原有的唱、念、做、打功夫上创作出京剧《曹操与杨修》、湘剧《山鬼》、昆曲《南唐遗事》等具有“启蒙”意义和人性观照的戏剧作品，这是对戏剧精神的深度开掘，也是戏曲界探索实践的成功突破。但这样的作品并不多，绝大多数作品仍旧是依靠对传统戏剧内容的沿袭和祖师爷传承下来的“绝活儿”吃戏台上的饭，而对戏剧的思想意蕴重视不足。尤其新世纪以来，戏曲创作的重点主要在对现代化舞台打造上，主体意识仍然处于欠缺状态。戏剧精神作为戏剧艺术的核心内质在任何时候都应该是戏剧首先摆在舞台上的，然而声、光、电等舞美上的大制作和现代化舞台特技的运用却逐渐有成为当下戏剧主要着力点的趋势。

一、戏剧创作的主体意识与商业化制作

戏剧的艺术性和思想性集中体现在其创作过程中主体意识的发挥和运用上，是戏剧的核心价值所在。一切艺术的终极关怀都是对人的关怀，对人生、命运的关怀，戏剧同样不例外。一部戏剧能否成为经典，关键在于其是否具备能够超越时空限制的长久的主题价值，由于对剧作的选材和主题意蕴的挖掘在创作的主体意识上集中体现，因此戏剧的成就和经典与否的根基在于创作者的匠心巧运。例如流传至今且愈演愈烈的《牡丹亭》^[1]和《西厢记》^[2]这两部经典剧目，人性自由和爱情自由是人类永恒的话题，任何时代任何人都能与它们产生情感共鸣。两部戏的创作主体正是把握了人的普遍的心灵需求，并将这一需求诉诸戏剧舞台上展现给人看，因此任何人都能够从中获得普遍的心灵启示。

新时期以来，影视传媒的迅猛发展，对戏剧形成了巨大的冲击。由于电影、电视剧的放映可以使人足不出户就能欣赏到，且表现内容与真实生活也极其相仿，观众群体自然迅速膨大起来；影视业巨大的市场前景和营业性与改革发展后的经济发展政策不谋而合，从而鼓舞了更多的从业者，影视创作主体与欣赏者形成了双向增进的作用。戏曲这门依靠固定演出舞台、虚拟表演模式演出的艺术，

^[1] 明朝剧作家汤显祖剧作，全名《牡丹亭还魂记》，与《紫钗记》、《邯郸记》和《南柯记》合称“玉茗堂四梦”。

^[2] 元代剧作家王实甫剧作，全名《崔莺莺待月西厢记》。

市场由此相对冷清,且观众绝大多数是年轻时期对戏曲形式和内容有较多了解和认同的中老年群体。戏剧由于自身的局限性,在现代文化传媒多样化的背景下越来越显边缘化。为了适应当下的生存环境,戏剧在创作上进行与时俱进的革新,首先要在自身性质上增加市场化元素,以增加商业元素进入消费市场。但需要警惕的是,商业元素可能造成戏剧的商业化程度过高,从而导致创作主体意识的消解和戏剧艺术性、思想性的浮泛。

商业化的戏剧创作,其目的在于通过戏剧演出获得经济效益,这在戏剧登台表演之初已是戏剧的重要属性,在市场经济模式下的今天更是不可避免的趋势。戏剧的精神和市场问题如果能兼顾处理,必然能成就一部好的戏剧;商业创作元素过于繁多,而品质缺乏的剧作,则只能沦为流行,在舞台上匆匆一过;对于戏剧精神丰富的剧作,它的市场效应往往不会很差,即使处于低谷往往也只是暂时的。在戏剧创作的主体意识和商业性质方面,例如川剧现代戏《山杠爷》和黄梅戏《徽州女人》^[1],二者同是1990年代创作的戏剧,其戏剧品格从它们的制作着力点上可以窥见一斑。

川剧现代戏《山杠爷》的成功在于戏剧刻画了一位心地善良、淳朴勤劳却思想保守、管理落后,跟不上新时代转型步伐的村党委书记山杠爷。这部戏改变了长期以来戏剧受简单化意识形态表达和政治功利主义的影响,刻画了丰满的人物性格,展现历史发展的必然和人们精神上的障碍,表现社会转型期“在历史宏大的前进脚步面前,那些已经陈旧过时甚至成为阻碍但又布满了历史和文化记忆、在一定时期一定地域起着积极意义的制度模式、行为方式、风俗习性,是保留还是抛弃”^[2]的问题。这部戏在创作主体意识上贴合现实,对于社会真实的反映具有开启民智的作用,戏剧的人本主义和人文精神是该剧的根本,也是该剧的精神品格。

黄梅戏《徽州女人》,讲述的是民国徽州的故事,刻画的主人公是一位恪守妇道、孝敬公婆却从未见过丈夫的女人。从戏剧精神品格上来看,该剧的主题设置并不明确,丈夫新婚前离家剪下的“辫子”和剧中新妇几次提起的井底的“蛙”,这两个意象的设置本可以将“出走”或者“革命”的主题挖掘开来,但戏剧并未

[1] 陈薪伊、刘云程创作,1998年由安庆黄梅艺术剧院首演。

[2] 颜全毅:《转型社会的现实写真和审美意味——20世纪90年代的戏曲现代戏创作研究》,《艺术百家》2004年第2期,第16页。

这样安排,而是自始至终仅围绕这位新妇的一生做文章。新妇孤独一生的源头是丈夫的什么原因所致,丈夫剪辫子抗婚出走是为了革命,或者为了自由恋爱?直到剧末也没有交代清楚。新妇的养子也要剪辫子,剪辫子的含义本身就未被戏剧开发出来,再多一条辫子,就再多一个疑点。出走的丈夫一走不回,父母相继过世他都不回家,在外当县长却对家不管不问,那么他的“出走”是何意义?如果戏剧设置丈夫婚前死亡,便可以毫无疑问地歌颂这位贞洁烈妇。尽管这样的设置会使得主题变成死守妇道,于今天虽然没有启示意义,但至少女人为贞洁付出的一生还可以引起观众酣畅淋漓的悲悯和同情。但是,从该剧的结构和线索中可以看出,戏剧有意对“出走”进行渲染,对“守寡”则保持同一个姿态,即是对女人的孤独人生的水平式描摹。如果戏剧只是为了还原古徽州的生活风貌,那么剧中丈夫的“出走”和女人的“守寡”是不是能获得理解呢?显然也不能,因为“丈夫”在剧中是抛弃双亲和妻子的一个符号,他的离家出走并未给家庭带来好的改观,反而他的一走不回是对孝道的严重背离;他在外当县长,可是他在外是造福还是为祸在戏剧里都是未知。戏剧对女人的守寡采取历时性的描摹,选取她人生的不同时间点,平面、单一地叙述她的孤独,对孤独的展现始终保持在水平的状态,并未有突出的波动人心的情节。因此,“丈夫出走”和“女人守寡”两个主题在这部戏中都站不住脚,那么这样没有主题的戏剧便很难有价值。女性主题的过分张扬和戏剧复线结构的缺失,造成该剧的思想张力不够强大,意象的设置空虚也不能不说是该剧的缺憾。

然而,这部戏的市场反响很大,在黄梅戏界乃至全国戏剧界都引起轰动效应,被树立为黄梅戏“梅开三度”^[1]的典范剧作。这部剧虽然思想深度欠缺开掘,但其成就主要靠舞台的大制作,无论舞台设计、表演形式还是演员对戏剧人物神态的描摹,都突出并发扬了黄梅戏婉约、细腻的风格。该剧的舞美设计可谓极尽奢华,超越了传统戏曲舞台的人物表演,现代影视技术在这个舞台上被充分引用,摄影、灯光、音响、投影等技术的运用都极力向抒情的主题融入。该戏的商业性打造符合市场经济下的文化消费理念,但戏剧文本的主体意识和内在精神在视听效果的刺激消费下淡出,甚至被回避。商业化创作的文化产业,极有可能催生虚

[1] “梅开三度是1992年12月17日李铁映同志来安徽省黄梅戏剧院视察时提出并题词。”“1999年省政府颁发的黄梅戏艺术事业振兴发展纲要,应该成为‘梅开二度’与‘梅开三度’的重要划界”。(摘引自胡亏生:《黄梅戏风貌》,安徽人民出版社2008年版,第357、367页。)

假繁荣的文化泡沫。长此已久,戏剧的艺术性必然会受到减损,甚至是退化。市场导向下的文化产业发展很容易走向急功近利的捷径,商业目的过于强烈的后果有可能导致艺术创作的精神内质遭致忽视。奢华的舞台装潢、编排精致的视听效果作为现代化先进技术的成果,它们与戏剧的结合运用是戏剧现代化演出制作的革新,但是却不能本末倒置遮蔽戏剧的内质光辉而占据主位。

舞台形式的设计是作为戏剧内容表达呈现的辅助手段存在的,因此好的舞台制作应以承载丰富的戏剧内容与合情理的思想情感为意图。

二、戏剧艺术性探索与现代化技术制作的运用

戏剧内质的探索与生发并不是不能够与技术元素同台配合,技术元素作为协助戏剧完成的手段,它的恰当加入对于戏剧主题含蕴的发挥更具阐释意义。在二者地位上,戏剧的内质永远大于技术制作。如果二者地位倒置,则将演绎成上述《徽州女人》的近似纯舞台形式的剧作,而不具备“戏”的完整内容。以京剧为例,如果在高科技舞台制作的今天它仍然停留在二十世纪初“一桌一椅”的舞台形式,完全依靠演员的唱、念、做、打做戏,那么无论它的主题内容多么深刻都会受到观众的冷落,原因在于时代变迁的同时,观众的审美趣味和习惯也在改变。戏剧应该在保留自身精华绝技的基础上与高科技制作手段相结合,这是戏剧发展的自身需要。

二十一世纪以来的戏曲创作,如京剧《赤壁》^[1]、《武则天》(陈亚先编剧)、越剧《甄嬛》^[2]、新编历史昆曲《川上吟》^[3]、新编古装越剧《双飞翼》^[4],以及京剧《天下归心》^[5]等剧作,在舞美设计、唱腔、动作上都有新的时代内涵,对于戏剧形式的丰富和表演技巧的开发起到积极的影响。但是不足的地方仍在于新世纪创作的为数不多的较为优秀的戏剧,往往不能超脱它们在以往故事中的旧模式旧情节的苑囿,在主题意蕴的深度方面仍是对原有内容的承袭,而鲜有令人为之动容触怀的情节主题指向戏剧创作的思想深处。

在舞台的演出形式上,当下戏剧普遍关注的是戏剧的外向展示方面,如舞台

^[1] 张继钢导演,2008年北京京剧院首演的大型新编史诗京剧。

^[2] 改编自流潋紫同名网络小说,由上海越剧院改编,2013年10月在第十五届中国上海国际艺术节完成上本首演,2014年8月上下推出全本上演。

^[3] 吕育忠编剧,李利宏与张铭荣联袂执导,上海昆曲团于2014年12月在上海大剧院首演。

^[4] 李莉编剧、卢昂导演,上海越剧院于2014年5月公演。

^[5] 张艺谋导演,国家大剧院出品,2013年10月于国家大剧院首演。

布景的华美设计,音响声效的气势营造,人物妆饰的精美呈现等方面。如《梅兰芳华》^[1],这部剧的制作目的在于对梅兰芳演出场所和经典剧目的还原,注重对视听觉的美妙呈现,在引起观众美感的前提下扩大戏剧整体的传播力。

在戏剧创作方面,越剧《甄嬛传》提供了新的创作模式。这部剧编演于电视剧《甄嬛传》之后,二者又都是来自网络作家流潋紫的小说《后宫·甄嬛传》,这在戏剧创作实践上说明戏剧和文学与新兴传媒的传播话语是可以互通有无、交流前进的。热播影视的影响力对于同名戏剧的上映起到强大的广告效果,这在当下影视业占据娱乐传媒大半空间的事实下为戏剧拓展新生力提供了优势环境。

近年来,国家大剧院对戏剧的编排越来越注重现代舞台和先进技术的引用。2013、2014年国家大剧院先后推出新编历史京剧《天下归心》和《丝路长城》^[2]。京剧《天下归心》的现代化制作力度强大,著名电影导演张艺谋担任该剧的导演,作曲和舞台技术方面朱绍玉作曲,舞美设计、服装设计和道具设计都是该领域的领先人物。该剧制作上的电影元素为传统舞台增添了现代电影、音乐和美术等多方面元素,为戏剧提供了创作转型的可操作性。《丝路长城》在主题意蕴上表现对丝绸之路历史的追溯,表达历史上邦国之间友好的经贸来往。在导演和制作上,陈亚维担任该剧作的总导演,孙桂元担任导演。除了著名的编、导、演员参与之外,突破性的成就还在于对歌剧、现代音乐节奏和舞美元素的借鉴。戏剧的现代化制作从上面两部戏剧的制作团队便可窥见一斑,其发展趋势正大踏步地向现代艺术迈进。

第二节 戏剧启蒙精神的重塑

一、当下戏剧精神的缺失

在当代精神文明繁荣建设,文艺事业蓬勃发展的背景下,有着理性启蒙载体传统的戏剧却一反二十世纪的兴盛。尽管戏剧在艺术技巧方面日新月异臻于卓越,但其被束之高阁的活动范围不得不令人深思其创作与发展的机制,以及创作与传播、接受之间的瓶颈。在此方面,影视传媒有很好的经验可供借鉴。当下戏

^[1] 李六乙导演,2010年北京梅兰芳京剧团在古戏楼正乙祠首演,汇集梅兰芳六出经典剧目《抗金兵》、《贵妃醉酒》、《洛神》、《穆桂英挂帅》、《霸王别姬》和《天女散花》中的著名折子,是一部全面反映梅派艺术的舞台作品。

^[2] 陈亚维、孙桂元导演,由国家大剧院和国家京剧院联合出品,2014年12月在国家大剧院上演。

剧显性的表征即是文艺创作与接受之间的交流,接近商品化交换的模式。在创作题材的选择上,戏剧的主题内容展现不如影视更贴近生活;对于接受者而言,影视已融入人们生活的日常章程,而对于戏剧的需求则越来越处于可然性选择;在艺术的建构技巧上,虽然戏剧对视听觉有极其严格的要求,但相对于题材内容而言,影视传媒承载的丰富的信息量是戏剧目前为止所望尘莫及的。以上种种对比,要求戏剧应在创作机制上调整重心,着重抓戏剧主题的内在含蕴。

在大的戏剧环境中,戏曲与话剧相比也存在着明显的不足。无论是创作规模还是市场效应,话剧都处于优势地位。究其原因,戏曲在很大程度上依赖对师承传统的全面模仿和还原,较多的改变仅体现在舞台布置、表演技巧和现代化设备等物质形式上的应时调整,这对于人民日益提高的精神需求来讲是远远不够的,因此必然要落入相对冷清的境地。当下,戏曲的发展较多的是作为非物质文化遗产依靠政府和文化部门的扶持,而自身的生存能力和竞争能力在当今市场经济的氛围中显得比较薄弱。如果抛开政府调节的干预而任由市场经济选择,戏曲如果不思改进,其发展空间将会更加狭小;相反,话剧的竞争能力可能会转而增强。因为话剧最初就是带着革新思想的力量登上中国戏剧舞台的,其“五四”精神的品格是一直潜藏在骨髓里的。这种品质,从话剧一开始至今所体现出的深厚的哲学思维和超强的现实性里可以看出,发自心灵深处的思考和对于人文精神的关注是话剧一百年来从未中断过得精神核心。“五四”精神指导下的戏剧启蒙引领了戏剧的新面貌,在当今也仍具有现实实践意义。例如,新中国成立后被批判的《海瑞罢官》、《假如我是真的》^[1]等五六十年代的优秀剧作,绝大多数是充满精神反思的作品,对于真实生活具有很大的启示意义。然而,文化体制的管理有时会在戏剧“为人生”的道路上成为阻碍。从这个层面来讲,戏曲形式在社会主义初期虽作为封建遗物被大力改造甚至批判摒弃,但其凭借典雅的形式美与政治革命的结合,创造了现代样板戏的辉煌成就,也很快被改革开放后的新时代重启。

新时期以来的戏曲发展,在精神上的拓展和挖掘并不宽广和深刻,反而着力在形式的建构上下大功夫。由于戏剧发展的规划对新的时代环境缺乏充足的认识和利用,导致其发展较多地停留在追求视听的精美制作上,而在灵魂的感染力上比较匮乏,对于人们不断更新的审美追求和内心需求缺乏考究和贴近。

^[1] 沙叶新、李守成、姚明德创作于1979年的六场讽刺喜剧。

二、戏剧启蒙精神的重塑

对比两次“世纪初”戏剧，戏曲都面临着艰险的外部环境。二十世纪初，发展成熟的传统戏曲经历社会性质的变更，遭遇了生死存亡的关头，在先进知识分子呼唤“文明”的压迫下饱受抨击和批判，戏曲演艺家们开始接受“文明”新风，锐意改革。1920-1930年代，梅兰芳和程砚秋的出国考察为戏曲的改革作了巨大的贡献，为戏曲艺术的发展制造新鲜血液的同时，也将中国戏曲展现给世界。建国后的戏曲在政治批评和教育，以及文化部的大力改造下步入社会主义文化阶段。二十一世纪初，新兴传媒和多样化娱乐方式使得戏曲再一次遭遇发展瓶颈。影视业和一系列热门文化栏目无不是抓住了观众的审美需求和消费心理，观众从中得到的娱乐消遣、心灵启发能和他们的日常生活连贯在一起；而戏曲则与当下的现实生活越来越远，与观众的审美趣味和消费心理也越来越远。究其根本，受观众喜爱的影视题材大多是人们生存状态的真实写照，人文主题的表达与观众的接受心理是一致的，因此也很容易吸引观众的注意力并获得与观众的交流共鸣，实现影视艺术的社会价值和艺术价值。

戏剧创作无论是对主体意识的发挥还是对客体原型的描摹，精神依据都是戏剧不可缺少的创作条件。多媒体文化是这个时代的文化新象，依附当下的社会环境、创作动机和消费心理迅速崛起。二十一世纪的戏剧既有古老的民族艺术为根基而传衍至今的戏曲文化，也有满载进化理论和人性反思的话剧艺术，其顽强的生命力以根深蒂固的历史积淀和人性需求为基础。然而，戏剧在当今观众的视野里渐渐淡化，其自身也几乎失去加速度而依靠惯性前进。戏剧不能固步自封停留在上世纪的发展阶段，因为时代的进步要求所有的生产力和生产关系都要做出适时的整顿和升级，以符合新的时代环境。戏曲在新世纪处于数字化、多媒体传媒的新环境，影视业之所以能够迅速崛起进入主流文化圈，不仅在于其对形式和技巧的应用，更多的是影视业自身承载的文化内容正是当下观众内心的需求，而戏曲方面的内容则显现出与时代不合拍的现象。随着人们物质生活和受教育程度的提高，精神上的需求也随之提高，戏曲传统的声画组合渐渐不能满足观众的需要，人们的需求越来越关注作品的精神内涵，并希望从戏剧中找到自我身份的认同或感受认同。

戏剧在当今时代和艺术体制下的突围,应该重塑“五四”戏剧精神的启蒙性和现代性。“五四”精神是一个时代的产物,但在任何时代都具有现实意义,都是“当下”时期的精神实体。其科学、理性、探索、创新、进步、个性解放、民主自由等精神在每个时代都不过时。当下“五四”精神作为戏剧的核心品质,是中国当代戏剧现代性的精神体现,指引戏剧的前进方向,决定戏剧的主题意蕴构成和哲学思考。这种戏剧精神要代表社会真实对戏剧的要求,在戏剧的表现内容上贴合普遍的人性内容,关注人类的普遍生存状态,能够唤起创作主体和客体间的共鸣和感应,从而深化和升华戏剧艺术的终极关怀。另外,戏剧也要能够对受众产生积极的、向上的启发,将作品与接受者的关系构建为心灵交流,甚至将两者的身份置换为哲学意义上矛盾的双方进行辩论,从而引导观众探讨戏剧的主旨和人生的意义。当下戏剧的精神应该在以下几个方面着力反思和探索:戏剧主题意蕴的生发和表达,传播途径的多元开发和对新世纪文化背景、资源的充分利用。

在当下戏剧的生命力延伸方面,戏剧和影视的结合即是一个好的途径。戏剧改编影视作品方面:例如,黄梅戏较早尝试将戏剧制作成电影或电视剧,扩大戏剧的表达和传播途径;2014年徐克导演的《智取威虎山》改编自同名“样板戏”《智取威虎山》,在场景制作和情节设置上体现出不同于戏剧的表现方式,同时也无形中为观众重温戏剧版《智取威虎山》打了响亮的宣传广告。在戏剧和影视创作题材的结合方面:电影《霸王别姬》^[1]、《梅兰芳》^[2]、和电视剧《黄梅戏宗师传奇》^[3]等作品,成为戏剧的次生品,通过新的呈现方式讲述戏剧的主题内容或戏剧表演艺术家的生平事迹。其中,《霸王别姬》从戏中戏、戏中人物的两重世界表现霸王项羽和虞姬的故事,戏中程蝶衣和段小楼演绎的不仅是二人的情感和项、虞的情感,也清晰地描述了京剧从清末到“文革”的历史遭遇。在戏剧制作模式上:国家大剧院于2013年上演的京剧《天下归心》改变了戏剧的制作思维,由著名电影导演张艺谋担任总导演。该剧在情节设置和场景布置上将京剧的艺术魅力与电影元素相结合,传统与现代相结合的艺术风貌为戏剧的现代化创作开拓了新的艺术发展空间和新的艺术审美价值。

封建社会瓦解百年,当今的戏剧艺术重又面临严峻的时代考验。以“五四”

[1] 陈凯歌导演,汤臣(香港)电影有限公司出品,1993年上映。

[2] 陈凯歌导演,中国电影集团出品,2008年上映。

[3] 吴家骅、靳德茂导演,北京中视精彩影视公司出品,2010年上映,共25集。

启蒙精神为实体的戏剧精神在当今时代有必要被重新重视起来。戏剧精神作为戏剧的核心和生命，应该作为前提置放在舞台中心；戏剧作为文明和文化的载体，是精神的表征。任何时代的艺术形式都应该对时代有两种意义：一是反映和映照现实，引起人们的反思；另一个意义是引导现实，对受众起到启蒙、教化意义。新世纪戏剧应当肩负起时代的使命，即协助构建社会主义精神文明，指导建设自由、民主的思想体系，在戏剧内质含蕴的表达上符合新世纪人们的社会心理和人文需求。

参考文献

1. 专著类

- [1]陈亚先.当代湖南戏剧作家选集·陈亚先卷[M].长沙:湖南文艺出版社,1999.
- [2]马科.马科回忆[M].上海:上海文艺出版社,2000.
- [3]陈寿著、裴松之注.三国志[M].北京:中华书局,1959.
- [4]卢弼.三国志集解[M].北京:中华书局,1982.
- [5]张大可.三国史研究[M].北京:华文出版社,2003.
- [6]王芷章.中国京剧编年史(上、下)[M].北京:中国戏剧出版社,2003.
- [7]吴同宾、周亚勋.京剧知识词典[M].天津:天津人民出版社,2007.
- [8]刘琦.京剧形式特征[M].天津:天津古籍出版社,2003.
- [9]傅谨.京剧前沿[M].北京:文化艺术出版社,2007.
- [10]傅学斌.京剧脸谱[M].天津:百花文艺出版社,2009.
- [11]梅兰芳.梅兰芳谈艺录[M].长沙:湖南大学出版社,2010.
- [12]田根胜.近代戏剧的传承与开拓[M].上海:上海三联书店,2005.
- [13]张庚.当代中国戏曲[M].北京:当代中国出版社,1994.
- [14]董健、胡星亮.中国当代戏剧史稿[M].北京:中国戏剧出版社,2008.
- [15]董健、马俊山.戏剧艺术十五讲[M].北京:北京大学出版社,2004.
- [16]王新民.中国当代戏剧史纲[M].北京:社会科学文献出版社,1997.
- [17]丁罗男.二十世纪中国戏剧整体观[M].上海:上海百家出版社,2009.
- [18]董健.启蒙与戏剧[M].济南:山东友谊出版社,2009年.
- [19]胡星亮.现代戏曲与现代性[M].北京:人民文学出版社,2007.
- [20]李欧梵.未完成的现代性[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [21]谭好哲、任传霞、韩书堂.现代性与民族性——中国文学理论建设的双重追求[M].北京:社会科学文献出版社,2005.
- [22]解玉峰.二十世纪中国戏剧学史研究[M].北京:中华书局,2006.
- [23]童庆炳.新理性精神文学论[M].武汉:华中师范大学出版社,2000.
- [24]童庆炳.在历史与人文之间徘徊——童庆炳文学专题论集[M].北京:北京大学出版社,2007.
- [25]钱久元.海派京剧的奥秘[M].合肥:合肥工业大学出版社,2006.

- [26]胡晓军、苏毅谨.戏出海上——海派戏剧的前世今生[M].上海:文汇出版社,2007.
- [27]黄飏.海上新剧潮[M].上海:上海人民出版社,2003.
- [28]王国维撰、马美信疏证.宋元戏曲史疏证[M].上海:复旦大学出版社,2004.
- [29]张庚.戏曲美学论[M].上海:上海画报出版社,2004.
- [30]叶长海.曲学与戏剧学[M].上海:学林出版社,1999.
- [31]谭霈生.戏剧欣赏[M].北京:高等教育出版社,2004.
- [32]余秋雨.中国戏剧史[M].上海:上海教育出版社,2006.
- [33]施旭升.中国戏曲审美文化论[M].北京:北京广播学院出版社,2002.
- [34]姚文放.中国戏剧美学的文化阐释[M].北京:中国人民大学出版社,1997.
- [35]谭帆、陆炜.中国古典戏剧理论史[M].上海:华东师范大学出版社,2005.
- [36]张凯、张跃、方卫平.中国古典戏曲舞美语言[M].重庆:西南师范大学出版社,2008.
- [37]苏永旭.戏剧叙事学研究[M].北京:中国戏剧出版社,2004.
- [38]吴乾浩.当代戏曲发展学[M].北京:文化艺术出版社,2007.
- [39]郭汉成.当代戏曲发展轨迹[M].北京:文化艺术出版社,2008.
- [40]田志平.戏曲舞台形态[M].北京:文化艺术出版社,2008.
- [41]施旭升.戏剧艺术原理[M].北京:中国传媒大学出版社,2006.
- [42]段炼.视觉文化学[M].北京:北京师范大学出版社、北京师范大学出版集团,2012.
- [43]刘祯.戏曲学论[M].北京:学苑出版社,2013.
- [44]吕效平.戏曲本质论[M].南京:南京大学出版社,2003.
- [45]邹元江.中西戏剧审美——陌生化思维研究[M].北京:人民出版社,2009.
- [46]张先.戏剧艺术[M].桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [47]徐沛.中国戏曲表演史论[M].北京:文化艺术出版社,2002.
- [48]赵英勉.戏曲舞台设计[M].北京:文化艺术出版社,2000.
- [49]陈幼韩.戏曲表演美学[M].西安:陕西出版集团、太白文艺出版社,2010.
- [50]何玉人.新时期中国戏曲创作概论[M].北京:文化艺术出版社,2005.
- [51]陈世雄.戏剧思维[M].厦门:厦门大学出版社,2012.

- [52]周宁.西方戏剧理论史[M].厦门:厦门大学出版社,2008.
- [53]李祥林.中国戏曲的多维审视和当代思考[M].成都:四川出版集团、巴蜀书社,2010.
- [54]卢炜.从辩证到综合——布莱希特与中国新时期戏剧[M].杭州:浙江大学出版社,2007.
- [55]宗白华.美学与艺术[M].上海:华东师范大学出版社,2013.
- [56]朱立元.美学[M].北京:高等教育出版社,2006.
- [57]张弓.历史视野中的实践美学[M].北京:法律出版社,2009.
- [58]胡亏生.黄梅戏风貌[M].合肥:安徽人民出版社,2008.
- [59]舒也.美的批判——以价值为基础的美学研究[M].上海:上海人民出版社,2007.
- [60]彭艳琴.以悲为美——中国传统悲剧审美心理思想及其当下转换[M].济南:山东教育出版社,2012.
- [61]方立天.中国佛教哲学要义[M].北京:中国人民大学出版社,2002.
- [62][德]彼得·斯丛狄著、王建译.现代戏剧理论(1880-1950)[M].北京:北京大学出版社,2006.
- [63][苏]康恩斯坦·斯坦尼斯拉夫斯基.斯坦尼斯拉夫斯基全集[M].北京:中央编译出版社,2012.
- [64][俄]A·格拉特柯夫辑录、童道明译.梅耶荷德谈话录[M].北京:中国戏剧出版社,1985.
- [65][美]罗伯特·科恩著,费春放主译.戏剧[M].上海:世纪出版集团、上海书店出版社,2006.
- [66][俄]尼古拉·车尔尼雪夫斯基.艺术对现实的审美关系[M].北京:人民文学出版社,2009.
- [67][德]尼采.悲剧的诞生[M].上海:上海人民出版社,2009.
- [68][德]黑格尔著,朱光潜译.美学[M].北京:商务印书馆,1981.
- [69][意]克罗齐著,朱光潜译.美学原理[M].上海:上海人民出版社,2007.

2. 期刊论文类

- [1]王启鹏.艺术构思——创作主体意识的艺术体现[J].惠阳师专学报(社会科学版),1989(1).
- [2]朱德发.“人的文学”:现代中国文学史核心理念重构[J].烟台大学学报(哲学社会科学版),2002(2).
- [3]朱德发.论现代中国文学流派营造的主体性[J].山东师范大学学报(人文社会科学版),2002(2).
- [4]邓齐平.现代史剧创作主体论[J].湘潭大学学报(哲学社会科学版),2007(1).
- [5]邓齐平.论新时期历史剧的启蒙精神[J].理论与创作,2004(5).
- [6]张贤根.论康德的合目的性原理[J].理论月刊,2001(1).
- [7]陈亚先.《曹操与杨修》创作前后[J].光明日报,2008(3).
- [8]郝荫柏、王晓雯.今日陈亚先[J].戏曲研究,2008(2).
- [9]陈昆峰.花甲之年再拼搏——《曹操与杨修》导演马科采访记[J].当代戏剧,1990(4).
- [10]阿潘.“马科现象”叙说[J].文化交流,2004(3).
- [11]陶雄.青年导演马科[J].上海戏剧,1959(3).
- [12]王安祈.走进戏剧史——陈亚先剧作读后感[J].中国京剧,1993(6).
- [13]王安祈.陈西汀与陈亚先——写在台湾国光剧团赴京沪演出之前[J].中国戏剧,2004(10).
- [14]陈健秋.读来不费功夫——看陈亚先的《唐太宗与魏征》[J].中国戏剧,1993(3).
- [15]马也.《曹操与杨修》再认识[J].戏剧艺术,2009(3).
- [16]尹晓东.吹尽狂沙始到金——再看京剧《曹操与杨修》[J].中国戏剧,2008(4).
- [17]刘自匪.京剧《曹操与杨修》的悲剧意义[J].哈尔滨师专学报,1997(1).
- [18]雷桂华.京剧《曹操与杨修》的悲剧意蕴——写在《曹操与杨修》重排之际[J].东方艺术,2005(6).
- [19]王可愚.谈《曹操与杨修》中的人物形象及细节处理[J].戏曲艺术,1991(3).
- [20]李庆成.新时期新编历史剧的新特点——从京剧《曹操与杨修》的轰动与争论谈起[J].大舞台,2008(3).
- [21]吴彬.京剧《曹操与杨修》的舞台艺术[J].戏曲艺术,2009(4).

- [22]徐坤.试论京剧《曹操与杨修》的雕塑美[J].湖北大学成人教育学院学报,2003(1).
- [23]龚和德.开创海派京剧的新境界[J].中国戏剧,1990(2).
- [24]吴路伟.东西文化碰撞中的京剧现代化——以1910年1930年梅兰芳的艺术实践为例[J].牡丹江师范学院学报(哲学社会科学版),2014(1).
- [25]姚小欧、陈波.《申报》的戏曲广告与早期海派京剧[J].现代传播,2014(1).
- [26]赵维国、陈佳.《申报》与晚晴海派京剧的传播[J].戏剧艺术,2009(4).
- [27]颜全毅.转型社会的现实写真和审美意味——20世纪90年代的戏曲现代戏创作研究[J].艺术百家,2004(2).
- [28]夏衍.写电影剧本的几个问题[J].中国电影,1958(12).
- [29]李汉云、李冬茵.论戏剧接受在戏曲艺术生产中的重要作用[J].大舞台,2010(10).
- [30]董健.论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异[J].戏剧艺术,1994(2).
- [31]傅谨.回归传统与思想解放——新时期三十年中国戏剧的发展主线[J].新时期戏剧创作研究文集,2009(7).
- [32]傅谨.梅兰芳与新文化[J].文艺研究,2014(5).
- [33]傅谨.三十年戏曲创作的现代性追求及得失[J].文艺研究,2009(5).
- [34]傅谨.文化体制改革与戏剧的未来[J].戏剧文学,2011(1).
- [35]杨智.游弋于“传统”与“现代”之间——新时期以来戏曲发展走向管窥[J].戏剧文学,2008(11).
- [36]吕效平.论现代戏曲的戏曲性[J].戏剧艺术,2008(1).
- [37]吕效平.论“现代戏曲”[J].戏剧艺术,2004(1).
- [38]吕效平.再论“现代戏曲”[J].戏剧艺术,2005(1).
- [39]吕效平.依然是一座峰巅——再论现代京剧《曹操与杨修》[J].扬子江评论,2009(2).
- [40]陆炜.“现代戏曲”的三种美学趋向[J].文艺争鸣,2009(9).
- [41]郑传寅.戏曲程式的文化蕴涵与历史命运——兼论现代戏曲符号体系的建构[J].北京大学学报(哲学社会科学版),2001(1).
- [42]龚和德、黎中城.曹操与杨修创作评论集[C].上海:上海文化出版社,2005.

[43]第四届中国京剧艺术节组委会研讨部编.传承与发展:第四届中国京剧艺术节研讨会论文集[C].上海:上海社会科学院出版社,2005.

3. 学位论文类

[1]吴剑.从京剧《曹操与杨修》看历史剧艺术形象的人性深度[D].中国艺术研究院硕士论文,2010.

[2]刘璐.用戏曲搭建跨文化沟通的桥梁[D].上海戏剧学院博士论文,2012.

[3]邓齐平.中国现当代历史剧的启蒙精神[D].南京大学博士论文,2004.

致 谢

绿都南宁的五月已是热闹的夏季，繁枝茂叶热烈地映衬着热闹的毕业季。蒙恩于广西大学文学学院的恩惠，特别是文艺学、外国文学与世界文学、现当代文学的各位任课老师，在此，我真诚地向我的每一位辛勤授业解惑的老师说一声：老师，谢谢您！您辛苦了！

我的硕士导师杨智副教授在三年中对我的教导和指引，是我今生最宝贵的收获！生活和工作中，老师谦和仁厚，如同父亲一样站在长远的高度上为学生们悉心考虑。在本论文写作期间，老师在提纲的拟定、论文的修改等方面给予了我细心无私的指导和帮助，使论文得以顺利完成，在此我向老师表示最诚挚的谢意！

感谢我的朋友牛静、康飞、饶益波在这篇论文开题、撰写、修改及外文材料分析时给予的热情、周到的帮助！感谢三年来一起陪伴、扶持的同学们，我会很怀念这段我们一起相处的南国岁月！

感谢广西大学图书馆和文学院资料室，这两个地方是知识的宝库，也是我三年中最挚爱、最习惯的去处，是我忠实的陪读，也是给予我前进方向的导航！

最应该感谢的是我的家人，特别是我伟大的父母！亲爱的爸妈，过往的岁月里你们为我耗费了年轻时的年华，我亏欠你们太多，如今只盼望着能尽快让你们过上好一点的日子！亲爱的小妹、小弟，感谢你们对大姐的信任和支持，有你们常在爸妈身边，我在外面就很放心！希望小弟今年考高顺利，希望他的青春灿烂美丽！感谢饶益波在学习上给予我的强大的精神动力和耐心的方法、实践指导，他给予的无微不至的爱和保护，让我收获了更多的幸福和知足！

祝愿我的母校广西大学力行校训，重建辉煌！祝愿文学院每一位恩师幸福康泰，桃李天下！祝愿我的同窗都能实现自己的梦想！祝愿我的家人一切都好！

攻读硕士期间发表论文

[1]朱芳芳.《暗恋桃花源》的舞台话语分析[J].枣庄学院学报,2014(4).