

论20世纪戏曲新编创作的历史与范式

——兼及新时期以来关于“现代戏曲”的论争

施旭升

【摘要】相对于传统戏曲剧目的搬演,20世纪以来的戏曲新编创作,是以新剧目的编创为目的,它不仅提供了新的舞台呈现,而且给观众带来了新的观赏体验和审美范式,成为戏曲现代化之实现的主要路径。戏曲新编创作既需要对于中国戏曲本体的依归,又需要为表达新的时代精神而不可避免地借鉴西方戏剧的审美经验,逐渐走向美学上的融通。如何在“传统戏曲”之外追求“现代戏曲”的品格,戏曲新编创作或许可以提供一个有效的实践路径和阐释路径。因为“现代戏曲”不唯是现代题材的戏曲,也不仅仅具有现代市场、为现代观众所喜闻乐见的戏曲,而是具有现代性审美品格的戏曲,故而,从戏曲新编的创作经验入手,考察20世纪戏曲新编的历史,总结其艺术范式的转换,进而构建中国现代戏曲新美学,既是必要的,也是可行的。

【关键词】戏曲新编创作;本体回归;文化融合;现代戏曲新美学

【作者简介】施旭升,中国传媒大学教授。

【原文出处】《戏剧(中央戏剧学院学报)》(京),2021.4.1~12

【基金项目】本文为中国传媒大学中央业务经费支持项目“新时代中国特色戏剧学创新体系及人才培养模式研究”(项目编号:CUC200A013)、“20世纪戏曲‘新编’历史与模式研究”(项目编号:2018CUCTJ092)的阶段性成果。

一、问题的提出

中国戏曲之源远流长,靠的是长期以来的诸多剧目的传承、流变以及不断的新编创作。这种传承与流变无非体现在两个方面:一是既有剧目(包括本戏和折子戏)不断地传演,二是新编剧目的不断地推出。前者是已有的,属于一种传统的赓续;后者属于新创,是在继承传统基础上的不断新变;或者说,前者留下了戏曲史上众多的“传统”剧目或“保留”剧目,后者就是通过戏曲的“新编”创作而不断地生产出新的剧目,使得戏曲真正从传统走向当下。

然而,一般戏曲史的书写,则往往混淆了这一点,未能就传统经典剧目的传演与为数众多的新编创作加以区分,注重经典老戏的传承而相对忽视对

于各类戏曲新编创作的考察。这种现象的产生一方面固然是因为戏曲十分注重对于传统惯例的遵从,而注重传统经典剧目的传演正暗合了这一惯例;另一方面也是由于戏曲新编创作多是编演新的故事,总是试图探求新路,甚至经常突破惯例,以至于新编创作虽然花样迭出却应景者众,能够留存下来的经典不多,戏曲新编创作也因此而较多地受到人们的漠视甚至非议。然而,到了“维新求变”、追新逐异乃至“不断革命”的20世纪,即使是最讲究遵从传统惯例的戏曲,趋新求变也逐渐成为时代的主流;相对于传统剧目的搬演,戏曲新编不仅经过“百年戏改”的推动而成为主导性的创作倾向,并且随着新编剧目的经典化而越来越受到人们的重视。^[1]从而,对于戏曲新编创作规律及其发展

演变关注和思考,也无疑应该成为20世纪戏曲研究的重要课题之一。

基于此,整体把握20世纪以来戏曲新编的历史进程与文化语境,深入探究戏曲新编创作的艺术因缘,总结其艺术规律和审美范式及其转换,并且在此基础上进一步追问戏曲新编创作之于20世纪以来戏曲发展的价值和意义,进而思考戏曲新编创作实践及观念对于构建“现代戏曲”美学的影响,也就成为本文所要重点讨论的问题。

二、戏曲“新编”的艺术因缘

当然,戏曲“新编”创作并非肇始于清末民初,也并非20世纪所独有。其实戏曲史上,“新编”一词,沿用既久,适用广泛。从宋元的杂剧南戏到明清的昆曲京剧,其大部分剧作的剧情都有所本,所谓“新编”,也便缘此而生。如周贻白先生所指出的:“中国戏剧的取材,多数跳不出历史故事的范围,很少是专为戏剧这一体制联系到舞台表演而独出心裁来独运机构。甚至同一故事,作而又作,不惜重翻旧案,蹈袭前人。”^{[2](P245)}于是,就其“本事”而言,在因袭前人的基础上加以不断地“新编”,也就成为戏曲艺术传承与创新的独特路径之一。

当然,从艺术因缘上来看,戏曲“新编”,究其本义,乃是相对于传统旧有的剧目而言的重新编演,它不同于对既有剧目的整旧如旧式的整理,而是全新的结构与搬演;从题材上来看,它既包括传统题材的改编利用,也包含现代题材的新创。故而,戏曲“新编”创作不仅使戏曲史上的剧目得以不断地丰富,更为重要的,还可以通过“新编”创作来展示戏曲在传承基础上的不断创新与演变。

然而,迄今为止,作为一个戏曲创作现象的概念,“新编”的内涵和外延至今尚未得到明确的界定,大多数情况下还只是为了戏曲剧目的分门别类而具

有某种类型学上的意义,或者更多的还是以“新编”作为招牌以招徕观众;甚至,曾几何时,一度曾习惯性地把“新编”与“历史剧”联系在一起,并将“新编历史剧”与“现代戏”相并称且与“传统戏”相对应。显然,仅仅从题材上区分“历史剧”和“现代戏”,不仅可能造成两者之间彼此的割裂,难脱“题材决定论”之窠臼,而且大大窄化了戏曲“新编”创作的内涵,造成“新编”概念内涵的含混与外延的驳杂;学界对于戏曲“新编”创作的艺术因缘以及其创作实践与观念的得失的总结基本上也就无从谈起。

其实,结合戏曲历史上剧目编演的具体情形,特别是20世纪以来的戏曲新编创作的实际,可以大致归纳出以下几种具体的“新编”创作的类型:

其一,戏曲史上对于旧有的戏曲、小说乃至传说中的故事重新加以编演,或者借传统题材加以敷衍,且在剧目的名称上就加以明确标示,或体现出新的舞台形态,如《新茶花》《新天河配》《新雁门关》甚至《新纺棉花》等;相对于历史上的“唐三千”“宋八百”对于历史故事的大规模编演,这种戏曲“新编”的意义较为偏狭,基本上只可谓“不出门户、依古作今”,乃至“古为今用”;它们的区别只在于,有些剧目表现的形象外观仍以古代为主,其创作呈现的方式可称为“仿(拟)古式”;而更多的是采取在传统基础上边改边创的“改创式”。

其三,更多的当是属于20世纪以来的新创作的剧目,相对于传统戏曲的旧有剧目,“新编”乃是一种全新的编创,因而其题材和格调上也就显得更为广泛和多样,如梅兰芳的《洛神》《天女散花》,程砚秋的《荒山泪》,乃至田汉的《谢瑶环》、翁偶虹的《锁麟囊》,乃至包括“样板戏”在内的各种创编的“现代戏”等。这种类型的“新编”创作当然也就更带有普遍性,它不仅超越了题材意义上的“历史剧”和“现代戏”之分别,更代表着一种普遍性的戏曲传承与创新的方式和路径。

周贻白曾指出京剧形成期剧目的来源有以下四种途径:“其一,直接沿用其母体徽汉二调的剧本;其二,搬用或改编其他剧种的剧本;其三,改编通俗小说与民间曲艺;其四,专为京剧新编或创作的剧本。”^[3](P575)]其中除了第一种,所言无非都是一种广义上的“新编”。其实,京剧如此,其他剧种的情形大抵也是如此。因而,无论哪种类型,在戏曲新编创作当中,无非都是对旧有剧目或小说、民间故事等进行不断“改编”或“新创”,而且此类剧目的故事、人物及表演技艺大多离不开固有的传统基础,同时也离不开现代意识的舞台表现,更离不开当下观众的观赏趣味和需求。而且“这风气,直到近代还活跃着,中国戏剧不能更多的从现实生活取材,而只借历史故事来藏褒寓贬,……由此造成一种特殊的表演形式”^[2](P246)]。可以说,这种广义上的戏曲“新编”,已然体现出戏曲传承当中的一种独特的艺术体制上的沿革和因缘关系,成为推动戏曲不断传承和革新的重要推动力之一。

而与戏曲“新编”创作相纠缠的戏曲“现代化”实践则是由“旧剧现代化”观念的提出^[4]而兴起的。虽然其渊源可以追溯到“五四”以来对于“旧戏”(戏曲)的反思和批判,而作为一种自觉的艺术实践则是在

20世纪40年代的“延安戏曲”兴起之后,特别是1949年中华人民共和国成立以来才得以普遍展开。它一方面对于既有剧目的重新编演,另一方面就是新剧目的编创。随之而来的是“戏剧改革”取代“戏曲改良”,“现代戏”取代“时装新戏”“改良戏曲”等。某种意义上可以说,“戏改”运动所带来的戏曲新编创作虽然促成了“现代戏曲”观念的兴起,带来了“现代戏曲”的实践的开展,但是,戏曲“现代化”(特别是“现代戏”的创作)作为20世纪后半叶以来的艺术实践还只是属于相对晚近的一种艺术趋向。相对而言,戏曲“新编”创作则在戏曲史上特别是20世纪戏曲发展的历史进程当中一以贯之,因而也只有回到20世纪戏曲“新编”创作的历史进程当中,还原其文化语境与历史现场,才有可能深入理解戏曲新编创作的价值和意义,使其成为沟通戏曲从传统到现代的重要桥梁。

三、20世纪戏曲新编创作的历史进程

确实,戏曲新编创作虽然早已有之,甚至在长期的戏曲历史发展的进程中“新编”创作事实上不可或缺,但是,为何只有到了20世纪,作为一种自觉的艺术实践的戏曲“新编”创作才成为一个重要的学术话题?这是因为,与20世纪的历史进程相一致,更是与20世纪以来中国社会的“维新是尚”“不断革命”的时代风潮相契合。戏曲为了因应时代的需要而趋新求变,于是,“新编”创作也便占住了主导地位,成为戏曲“现代化”的主要路径和方式。

能忍受戏曲一味地传唱老戏,而要求戏曲直面时代,在一种急切的社会变革的现实语境下,以担当起思想启蒙、新民化民的时代任务。^[5]及至“五四”时期,以《新青年》为代表的新文化人士对于“旧戏”的猛烈批判,虽然并未能触及戏曲之根本,但是对于戏曲观念的冲击却是致命的,他们为戏曲树立了一个“他者”,一个可以敌对也可以仿效的“他者”。于是,在“海派”戏曲兴盛的同时,也才有欧阳予倩的“红楼戏”以及梅兰芳的“时装新戏”的编演,并且正是通过“新编”创作给予戏曲以全新的改良和塑造,使得古老的戏曲一时别开生面,变得新颖而时尚。

第二个阶段是20世纪30-40年代的古装新戏,以至抗战时期的各种戏曲新编的阶段。受海派戏曲兴起的影响的同时,京朝派也普遍地以新编创作作为尚而竞相推出新戏,可谓呈一时之盛。且以梅兰芳为代表,新编创作渐从“时装新戏”向“古装新戏”转变。而1931年“九一八”事变之后,为了适应急切的抗战宣传的需要,更多的戏曲业者通过新编创作使其成为鼓动民众、宣传抗战的有力武器。抗战戏曲一种是以史剧新编的方式激发民情,如《抗金兵》(梅兰芳)、《文天祥》(周信芳)等;一种是以“旧瓶装新酒”的方式鼓动民意,如《新江汉渔歌》(田汉)等。艺术功能上,抗战戏曲在强化戏曲新编创作的意识形态的宣传效应的同时,一种大众化的立场的回归,使得戏曲新编创作回归到某种草根状态,显示出原本兴发于民间的戏曲的“田野”生态,这一点在40年代的延安戏曲中表现尤为明显。

第三个阶段是20世纪50-60年代,随着中华人民共和国的成立,为适应新的国家意识形态的建构需要,兴起了一场以“改戏、改人、改制”为内容的戏剧改革运动(简称“戏改”)。在文化政策导向上,虽有

从“两条腿走路”到“三并举”的提出,而实则更看重的仍是“现代戏”和“新编历史戏”;如在1958年6月召开的“戏剧表现现代生活座谈会”上,主办者就提出了“以现代剧目为纲”的号召,由此,在全国范围内就掀起了新编创作和上演现代戏的高潮。其后,戏曲新编创作几乎压倒一切,不仅传统戏实际上被取消,各种“新编”的“革命”现代戏更是一统天下;以至于以一部“新编”历史戏《海瑞罢官》而成为引发十年“文革”的导火索。“文革”当中被冠以“革命现代京剧(舞剧)”的“样板戏”更是以一种全新的“三结合”式的“样板”姿态和立场介入戏曲“新编”。

第四个阶段是改革开放的新时期以来的戏曲新编创作。出于对“样板戏”的反拨,新时期改革开放之初,传统戏的恢复使诸多经典剧目得以重新呈现于舞台。而在“振兴戏曲、与时俱进”的口号下创编新剧也依旧成为主导性的选择。当然,此一阶段的戏曲“新编”创作更多的还是受到西方文艺思潮影响之下的探索试验,包括“荒诞戏曲”、小剧场戏曲等在内的各种戏曲“新编”不断涌现。随着改革开放的不断深入,戏曲新编创作更显示出多元化的艺术追求:在国家“二为”方针政策指导之下,既需要适应国家意识形态宣传的需要,又要适应文化消费市场的需求;既需要遵循传统、回归本体,又需要切中时弊、关注当下。戏曲“新编”创作被赋予了多重使命与担当。戏曲新编创作一方面在开放的视野与“世界文化遗产保护”的语境下获得了新的文化价值的目标定位;另一方面各种“汇演”和“评奖”的体制又使其难以跳脱意识形态的意义规训与潜在制约。

如今,在历经一个多世纪以来的现代文化的

的转变。固然,自“戏曲改良”以来,一些新编戏已经过观众的选择与岁月的淘洗而成为经典性的作品,比如以梅兰芳、程砚秋、周信芳、荀慧生、张君秋等为代表的一大批艺术家都是通过新编创作留下来自己的经典保留剧目;特别是20世纪50年代以来,昆曲《十五贯》、京剧《野猪林》《将相和》《杨门女将》《穆桂英挂帅》《白蛇传》《李慧娘》、豫剧《朝阳沟》,新时期以来的豫剧《七品芝麻官》、京剧《徐九经升官记》《曹操与杨修》、昆曲《南唐遗事》、淮剧《金龙与蜉蝣》、梨园戏《董生与李氏》等都堪称经典。可以说,新时期以来涌现出的一些新编剧目确是以其深邃的历史反思和鲜明的时代意识,显示出戏曲新编创作的实绩,且受到观众的喜爱。但是,戏曲新编创作的缺陷和不足却同样是十分明显的。它们当中能够成为经典保留剧目的毕竟只是少数,等而下之,或者以“新编”来适应意识形态的需要,或者只是以新的花样为噱头招徕观众、迎合市场,使得很多戏曲新编剧目都缺乏艺术的锤炼而成为昙花一现。

纵观20世纪以来戏曲新编创作的历程,可以说,戏曲新编创作几乎涉及整个20世纪戏曲发展的进程。从“改良戏曲”到“时装(或古装)新戏”,再到“旧瓶装新酒”与“移步不换形”;从“戏改”之“三并举”(包括传统戏、现代戏与新编历史剧),到“文革”中“样板戏”的一统天下,再到新时期以来的各种新编创作实践,“新编”创作可谓一以贯之。曾有论者只是着眼“现代戏”梳理其历史进程,并把“现代戏”进程推演到19世纪中叶,认为“戏曲‘现代戏’创始于1845年,至今已有一百七十多年的历史”,并将这一历史进程划分为“创生期(1845-1948)、成熟期(1949-1976)、发展期(1977-)”三个阶段^[6]。虽然该论者称1845年的京剧(皮黄)《烟鬼叹》一剧“或许是我国戏曲舞台上第一出‘时装新戏’”,因而将其视为戏曲“现

代戏”的开端,但是,除了“时装(时事)”是否就能等同于“现代”之外,其所论仍然只是以“现代题材”来指称“现代戏”,因而其论断并不足以反映20世纪戏曲历史的实际全貌,其关于戏曲“现代性”的讨论也难免以偏概全。

当然,对于戏曲新编创作来说,不仅需要进行具体的历史阶段性地把握,而且更重要的还需特定的历史文化语境的还原;或者说,需要将其与20世纪中国历史文化的进程结合起来加以考察。作为一种戏曲对于现代性追寻的独特的发展路向与模式,戏曲新编创作的价值与意义就势必需要得到有效的定位与揭示。这对于确立中国戏曲的文化自信,推进现代戏曲文化连接传统,直面当下,也都是十分必要的。

四、戏曲新编创作的范式转换

毋庸置疑,戏曲新编创作乃是将不同历史时代(包括当下现实)的生活题材、民间故事乃至异域风情呈现于舞台,这一方面固然是为了适合戏曲观众的审美需要;另一方面,更是与戏曲的艺术特质的呈现、社会功能的表达等密切相关。如果说关于20世纪戏曲新编的历史研究,就是在历史的维度上宏观把握一个世纪以来戏曲新编创作的历史进程及其是非得失,以总结20世纪戏曲新编创作的历史经验,那么

运及其文化走向整体把握,以及揭示戏曲在当代的传承与传播方面所面临的问题与规律,并且探索有效的应对之策。如果说,所谓艺术“范式”,代表了不同历史阶段中艺术创作的某种集体认同的类型或模式,那么,对于戏曲新编创作来说,确认某种“范式”,也就是意味着在历史考察的基础上对于其类型模式及其艺术得失加以分析和总结。

具体说来,20世纪戏曲新编创作的类型或范式大体上经历了这样一个不断嬗变的历程,即从世纪初的“梁启超—汪笑侬”模式,走向20—30年代的“梅兰芳—欧阳予倩”模式,以及40—50年代的“田汉—延安”模式,乃至60—70年代的“样板戏”模式,再到新时期以来的各种艺术探索(如张曼君“新歌舞演故事”模式等)。其间,从因应激进的社会变革到基于戏曲自身的传承所需,现实的功能动因或价值取向固然有着具体的历史的差异,但其对于戏曲新编创作的影响和塑形,无疑都是不可避免的;并且,在其姿态与立场上,虽然艺术家个体的选择与时代的要求之间有分有合,但总体上还是体现出戏曲新编创作的某种共同的精神特质与价值诉求。

其一,来看“梁启超—汪笑侬”模式。在戏曲改良的时代背景下,新编创作,多强调为时为事而作,特别注重发挥戏曲的社会教化功能。其中,梁启超的《新罗马》《侠情记》之类的案头剧固然不足法,但其以“新民”为核心的改良理论却是开首倡之功;汪笑侬不仅大声疾呼,而且更是身体力行,以其《哭祖庙》《党人碑》《新茶花》等新编创作实践在梨园界开一代风气,成为中国“20世纪大舞台”的开台锣鼓。同时,受舶来的文明新戏的影响,除了皮黄之外,在川剧、秦腔、评剧、粤剧等地方戏当中,新编创作更是蔚成风气,出现了黄吉安、范紫东、成兆才等新编创

作的高手。他们既呼应时代的感召,更是取得了切实的创作实绩。某种意义上可以说,戏曲新编创作的“梁启超—汪笑侬”模式以启蒙、“新民”的观念为先导,强化戏曲的社会教育与“醒世”的功能,既为戏曲文化的世纪转型开辟了道路,同时也为戏曲切近现实政治、服务社会教化的工具化的选择作出了初步的尝试。

其二,在“戏曲改良”的旗帜下取得新编创作的重要成果的则是“欧阳予倩—梅兰芳”模式。在“新潮演剧”的时代浪潮之下,欧阳予倩曾以新剧人的身份在上海大量编演“红楼戏”,影响巨大,成为戏曲“新编”创作的第一座丰碑,促进了海派京剧的创作倾向的形成。也正是深受海派京剧的影响,梅兰芳以积极的姿态开始了一系列“时装新戏”乃至“古装新戏”的编演。“南欧北梅”的戏曲新编创作都是以戏剧观演市场为表征,他们一方面深受文明新戏及启蒙思想的影响,一方面又兼顾戏曲传统的观赏习性,传承戏曲的古典神韵:既适应演剧市场的需求,受到大众的热捧,又以其对于社会与人性的深切关怀而引领了时代的趣味与风潮。特别是以梅兰芳为代表的戏曲新编创作从早期的“时装新戏”回归到“古装新戏”,提出“移步而不换形”渐进式的戏曲改革主张,而成就了20世纪中国戏曲的一个黄金时代。

其三,最切合时代需求的当属“田汉—延安”模式。随着全民抗战的兴起,田汉等左翼剧作家就以急切的“旧瓶装新酒”方式来配合抗战宣传,以救亡图存。随后的延安戏曲则是在全民抗战的时代背景下,一改传统戏曲娱乐民众的价值取向,而使

创作的主导性原则。20世纪50年代田汉以京剧《白蛇传》《谢瑶环》等新编创作实践体现了“戏改”以来的创作实绩;它一方面秉持艺术服务社会大众的价值立场,另一方面又离不开延安以来的艺术体制的规训。作为新中国成立以来一直占统治地位的审美意识形态,“田汉—延安”模式成为20世纪50—60年代戏曲新编创作的主导性范式。京剧《白毛女》、豫剧《朝阳沟》以及20世纪60年代的“海瑞戏”等一系列新编历史剧也都可以视为“田汉—延安”模式的延续。

其四,将戏曲新编推向极端的是“样板戏”模式。20世纪60年代全国“现代戏”会演的基础上,汇集了一批革命历史题材的“现代戏”作品,进而其中有一批被冠之以“样板戏”而风行一时。“样板戏”模式可远溯到“戏曲改良”乃至“延安戏曲”,而作为“田汉—延安”模式的一种直接替代模式,既是其宣传效应的进一步放大,也是对于“欧阳予倩—梅兰芳”模式的市场化与趣味化的彻底扬弃。“样板戏”作为“现代戏”主导下戏曲新编的一个极端化的创作模式,固然属于特定历史时期的产物,却又并非突如其来。它讲求戏曲舞台必须“为无产阶级政治服务”,以“高大全”“三突出”的方式“塑造无产阶级英雄形象”,将戏曲的宣传教化功能推向极端,直接取代了戏曲的审美娱乐价值,并且作为一种强制性的自上而下的“样板”体制在全国加以推广普及。在戏曲新编创作的“样板戏”模式之下,“革命”“现代”的观念得以与各种破除程式化的舞台技巧相结合,最终形成戏曲新编一种独特的所谓“红色经典”的形式风貌。

其五,更值得关注的是新时期以来多元探索背景下的张曼君“新歌舞演故事”模式。改革开放的新时期以来,应该说戏曲新编创作出现了多元探索的

格局,在艺术体制上,既有着“田汉—延安”模式的延续(如京剧《徐九经升官记》),又有着“欧阳予倩—梅兰芳”模式的复归(如京剧《曹操与杨修》、昆曲《南唐遗事》等);还有着受西方现代派戏剧的影响而体现出戏曲新编的创新与探索(如川剧《潘金莲》)。戏曲新编创作逐渐在或者以演员为主导(如梅兰芳)或者以编剧为主导(如田汉)的格局之外,出现了以导演为主导的创作趋向。当然,戏曲导演在20世纪40年代就已经出现,而且伴随着戏曲新编创作导演也越来越受到重视。这也就是20世纪末以来的戏曲新编创作中的“张曼君现象”以及“小剧场戏曲”得以产生的基础。^[7]新时期以来,虽然也出现过一些以新编创作著称的戏曲编剧,如魏明伦、郭启宏、徐菜、郑怀兴、罗怀臻、王仁杰等,但是,却并没有出现一个“作者戏曲”(或“文人戏曲”)的时代;而随着戏曲“名角制”的式微,“表演中心”更是逐渐让位“导演中心”;在这样的一个背景下,戏曲导演张曼君在总结新时期以来艺术探索经验的基础上,以所谓“三民主义”(民间音乐、民间舞蹈、民间习俗)为基点、以“新歌舞演故事”为手段来从事戏曲新编创作^[8],体现出对于戏曲传统的既回归又超越的立场和姿态,实现了更注重艺术整体性的戏曲新编创作的导演艺术的自觉。

戏曲新编创作的以上五个阶段的主导性范式的形成及其转换,体现了20世纪戏曲新编创作自身发展的文化逻辑与内在必然性,呈现出20世纪戏曲新编创作的历史整体风貌。不同的艺术范式,虽然代表着不同戏曲新编创作的经验传统,却都有其具体的历史生成的土壤,有其现实的文化语境。其中,既有可资借鉴的成功经验,也有那些不可回避的历史教训,无疑都需要进行深入的反思和总结。故而,归根究底,作为一种

实践,20世纪的戏曲新编创作不仅关系到戏曲的传承与发展,而且无疑更直接地指向一种新的戏曲美学的建构。

五、走向“现代戏曲”新美学

关于20世纪戏曲的历史命运,一直备受人们的关注,甚至可以说,戏曲的传承及其命运折射出整个20世纪中国文化的历史进程。因为,一边是面对东张西望、求新求异的现代观众,一边则是深厚而又古老的传统惯性以及“把戏曲送进博物馆”的主张,戏曲究竟应该何去何从?也就不仅需要戏曲实践上的大胆探索,而且更需要观念上自觉与自新,需要戏曲美学上的新的建构。

所以,应该如何直面当下?又是如何“推陈出新”?也就成为20世纪以来戏曲传承与发展所不可回避的世纪性难题。有别于传统剧目的编演,戏曲新编创作所采取立场与姿态,不仅在题材选择、形象塑造及舞台处理等方面显示出其艺术思维的革新模式与艺术表现的创新风貌,而且,更为重要的是,在其不断的观演交流中形成某种崭新的艺术特质,以及戏曲新编创作所体现出的文化立场的选择、艺术品格的追求以及审美价值的取向,也便一直成为20世纪现代戏曲新美学建构的实践基础。或者说,在对20世纪戏曲新编创作历史系统梳理的基础上,总结戏曲新编创作的艺术规律、思考其审美观念、价值与原理,也就成为“现代戏曲”新美学建构的关键所在。

确实,与丰富的戏曲新编创作的艺术实践相一致,自20世纪初“戏曲改良”兴起以来,特别是1939年张庚发表《话剧的民族化与旧戏的现代化》明确提出戏曲“现代化”以来,人们对于戏曲新编创作的观念与认知也趋于明朗和多元,对于一些经典的戏曲新编创作文本也有了更多的分析和评价,对于多样

的戏曲新编创作的艺术经验也进行了多方面的总结和归纳。尤其是20世纪50年代初的“戏改”运动,使得戏曲“现代戏”及“新编历史剧”的编演备受重视,更使得60年代“现代戏”创作一枝独秀,乃至“样板戏”最终独霸天下,传统戏实际上已完全被取消,致使戏曲“现代化”完全为“革命化”或“工具化”理论主张所取代。虽然这种断崖式或颠覆式的观念最终未能统领天下,但是其震动的余波与影响却至今犹在。

20世纪80年代孟繁树率先发表《戏曲艺术的转折与发展》《关于现代戏曲的思考》《现代戏曲的崛起》等^①系列论文,引发了一场关于“现代戏曲”旷日持久的讨论。孟繁树所谓“现代戏曲”主要是就“戏改”政策之“三并举”中的“现代戏”和“新编古代戏”而言的,所论实际上就是本文戏曲新编创作的范围。他认为新时期以来“戏曲危机”的根源就在于“古老的戏曲艺术不能适应新时代的发展步伐,传统的审美体系无法满足新时代的审美需求的必然结果”;也正是基于对戏曲“现代戏”及“新编历史剧”的思考与探索,孟繁树明确提出了“现代戏曲要不要建立自己的美学体系、如何建立自己的美学体系”的问题。^②在其后延续至今的讨论中,马也、廖奔、吕效平、陆炜、傅谨、李伟、邹元江等学者从各自的立场出发对于“现代戏曲”进行了不同的阐释。与孟繁树提出“现代戏曲”的“初衷”可能不太一样,吕效平从西方戏剧的影响出发将“现代戏曲”视为一种基于“情节整一性”原则之上的戏曲的“文体自觉”;陆炜从类型学上提出了“第四种戏曲美”的观念;傅谨则是基于对“戏曲现代化”的反思,将现代戏曲之“现代性”与

的新的戏曲形态^②等,将关于“现代戏”或“现代戏曲”的讨论逐渐引向了历史的纵深和美学观念的系统探索和建构^③。

事实上,迄今为止,这场“现代戏曲”的讨论仍在持续当中。而几乎所有关于戏曲“现代化”的“焦虑”(邹元江)^[10]、“迷思”(傅谨)或者所谓“现代戏的陷阱”(傅谨)^[11],基本上都是与20世纪以来的戏曲新编创作的理念和实践分不开的。戏曲新编创作的艺术经验的积累、艺术实践的探索乃至其探索与创新的失误等,无疑都值得从美学和历史的根基上来加以系统总结和深刻阐发。而戏曲新编创作的历史经验之总结与阐发,不仅离不开其特定历史时期的观演关系及戏曲生态,而且至今业已形成了一种新的传统,不仅极大地“推动了中国戏曲文化的现代转型”,而且有效地组织起新的剧场形式和观演形态,乃至“无论是从内部的行当、表演、剧目、舞台,还是从外部的市民文化、启蒙运动、社会结构来看,都展示了传统戏曲文化应对近代巨大的人文环境变革的历程与智慧”^[12]。基于此,一种关于“现代戏曲”新美学的建构也就是势所必然的了。

故而,作为一种审美创造,戏曲新编创作本质上不只是在剧目本身做些修补与腾挪,更为重要的,戏曲新编创作需要在体现和安置戏曲传统之精神与魂魄的同时,无疑还需要应对现实社会所面临的问题,需要满足现代观众的审美需求。戏曲新编创作,在遵循和恪守戏曲传统的基本程式和规范的同时,也不妨借鉴一些时尚的形式和技巧;在新的传播环境、新的剧场形态、新的观演关系当中体现出新的审美形态与风貌。

在这个意义上,20世纪以来的戏曲新编创作,无论是时装还是古装,无论是现代题材,还是历史“本

事”抑或外国故事,事实上都可以视之为所谓戏曲“现代化”的一种实践和尝试。而所谓“现代化”,本质上不仅是指时间上的“现在化”,更重要的还在于审美上的“当下呈现”。戏曲“现代化”,也就是需要在遵从传统的前提下为当下的观众所编演、所接受。或者说,“新编”的戏曲作品并不止是限于表现现代生活的所谓“现代戏”,也不仅仅属于技巧和样式的翻新,而是代表着创作者面对当下的一种姿态与立场,更主要地还是表现为面对当下观众的创作观念与意识的现代性审美品格,以及对于戏曲“当下呈现”中的美学精神的追求。

六、余论

总而言之,作为20世纪中国戏曲现代化的重要的路径与方式之一,戏曲新编创作所面临的,实质上乃是戏曲如何直面当下观众,如何使得戏曲走向现代化的问题。有论者曾经将戏曲现代化归结为“古典型”“改良型”和“杂交型”三种形态类型^[13],其中除“古典型”即保持传统剧目的原汁原味的搬演外,“改良型”和“杂交型”事实上都与戏曲“新编”创作有关,即在不同程度上呈现出对于戏曲新形态的创造。戏曲“新编”创作,不同于旧有剧目的照搬,乃是通过重新的编演将戏曲呈献给当下的观众;所以,即使是传统旧有的题材,也是经过重新加工改编和搬演而得以呈现的。戏曲新编创作,毕竟不能完全等同于戏曲“现代戏”或“历史戏”,“现代戏”的视角本身蕴含着题材类别,本身并不足以体现戏曲现代化的全部内涵,更不足以涵盖戏曲的现代命运;故而,戏曲“新编”创作,不仅是指所谓“新编历史剧”,也包括现代戏的创作,当然包括旧有题材的重新加工,包括从小说、评

“题材决定论”的窠臼。

从广义上讲,凡是要面对新的观众,只要不是对原有剧目的一成不变地照搬,一般都需要重新加以编演,都需要进行一番改造。从而,戏曲新编创作,不仅涉及戏曲编演的形式与技巧的层面,而且,作为戏曲传承的方式和途径而对于戏曲艺术的当代传承有着重要的理论与实践的价值;进而,作为一个重要的戏曲史的现象,戏曲新编创作的艺术经验的积累与观念的更新直接影响到20世纪戏曲新美学的构建。

所以,20世纪戏曲新编创作的根本旨趣即在于一种“现代戏曲”的创造。确实,“现代戏曲必须要有现代的戏剧精神和价值追求”^[14],“现代戏曲”不应该仅局限于时间范畴和题材范围来加以定义。由此,以戏曲“新编”研究来补“现代戏”研究或“历史剧”研究之不足,或者说,换一个角度来重新审视中国戏曲现代化的历史进程,就不仅是必要的,而且也是可能的。

注释:

①孟繁树:《戏曲艺术的转折与发展》《关于现代戏曲的思考》《现代戏曲的崛起》,均收入《现代戏曲艺术论》,北京时代华文书局2017年版。

②参见傅谨《20世纪戏曲现代化的迷思与抵抗》(《戏剧艺术》2019年第3期)、《“现代戏曲”与戏曲的现代演变》(《戏剧》2021年第1期)等文。

③《戏剧》期刊特设专栏专门讨论“现代戏曲”的美学特色及发展走向,试图进行系统的理论总结。参见《戏剧》2021年

第1期。

参考文献:

- [1]施旭升.戏曲新编与“百年戏改”[J].戏曲艺术,2020,41(3).
- [2]周贻白.中国戏剧本事取材之沿袭[M]//周贻白,周贻白戏剧论文集.长沙:湖南人民出版社,1982.
- [3]周贻白.中国戏剧史发展纲要[M].上海:上海古籍出版社,1979.
- [4]张庚.话剧民族化与旧剧现代化[J].理论与现实,1939(6).
- [5]施旭升.论新潮演剧中戏曲新编的现代意义及其历史缺憾[J].戏剧艺术,2018(6).
- [6]郑传寅.戏曲“现代戏”的历程[J].戏曲艺术,2019(3).
- [7]施旭升.论戏曲现代化的内在矛盾与理路——兼谈张曼君戏曲导演实践的“本体自觉”[M]//戏曲研究第110辑.北京:文化艺术出版社,2019.
- [8]张曼君.“退一进二”与“三民主义”——我的戏曲创作及戏曲观[J].戏曲艺术,2017(1).
- [9]孟繁树.我与“现代戏曲”[M]//南大戏剧论丛.北京:中华书局,2020.
- [10]邹元江.“戏曲现代化”焦虑与当代戏曲发展的未来走向[J].戏剧,2021(1).
- [11]傅谨.现代戏的陷阱[M]//傅谨,二十世纪中国戏剧导论.北京:中国社会科学出版社,2004.
- [12]钟鸣.清末及民国京剧编演新戏刍议[M].北京:学苑出版社,2016.
- [13]龚和德.双向逆反中的多样化——谈戏曲现代化中的艺术形态[N].戏剧报,1987(2).
- [14]孙红侠.现代戏曲的概念源流与再辨[M]//戏曲研究第112辑.北京:文化艺术出版社,2020.