

傅谨 | 新时期戏曲现代戏成就论

中国戏曲学院 Yesterday



原文载于《艺术百家》2020年第5期



中国人文社会科学 (CASS) 核心期刊 | 中文社会科学引文索引 (CSSCI) 来源期刊 | 全国中文核心期刊 | RCCSE 中国权威学术期刊

2020
总第176期

5

艺术百家 HUNDRED SCHOOLS IN ARTS

- 新时期戏曲现代戏成就论 / 傅谨
- 与时代同行——观2020紫金文化艺术节新创舞台剧目会演 / 方标军
- 改革开放以来我国艺术批评研究的知识图谱——基于Cite Space软件的可视化分析 / 张饶刚
论草书先于正书 / 骆冬青
- 20世纪50年代戏曲剧团体制改革研究 / 朱恒夫
- 从2019年演出看新加坡戏曲发展态势 / [新加坡] 蔡曙鹏
- 人与境界：中国电影审美的哲学本体探究 / 陈阳
- 门类艺术间通感激发的具体审美动因分析
——以跨门类视角下的《听琴图》图像形态中的几组关系为例 / 韩波
- 中国特色艺术学理论话语体系建构的脉络、定位与问题分析 / 周松林
- “千年运河”国家文旅品牌叙事论略 / 秦宗财
- 影像之位所：现代性中的电影投射与尺度（上）
——光学玩具与1920年代前早电影 / [美] 玛丽·安·多恩
- 中国传统艺术创作中“诗意”的美学精神和追求及其意境表现
——以南宋院体花鸟画艺术作品《枇杷山鸟图》图像分析为例 / 姚运 金纳
- 民俗视域下的地方戏传承简论 / 邵敏
- 须弥山北周第51窟的造像空间组合研究 / 一艳





作者简介



傅谨

文学博士，教授
中国文艺评论家协会副主席
中国戏曲学院学术委员会主任
中国戏曲学院研究所所长
《戏曲艺术》杂志主编



摘要

新时期戏曲现代戏创作的成就，必须放在“改革开放”这一特殊背景下考察与评价。40年来，戏曲现代戏在表现手法上逐渐摆脱了20世纪50年代以来形成的固定模式的束缚，自觉避免“话剧加唱”式的舞台处理，在戏曲化与舞台表现力的全面提升方面取得了卓越成就；在内容方面走出了“歌颂大跃进，回忆革命史”的题材限制，获得了更开阔的视野。虽然抗战题材仍是热点，但是也出现了大量改编自现代文学名著的作品；当代英模仍然受到关

注，但对社会贫困现象的关注因饱含作者悲悯情怀而成为新的重点题材。戏曲现代戏的人物形象塑造有了重大突破，更显立体化与人性化，因而更具感染力。当然，新时期的戏曲现代戏与20世纪50-60年代的戏曲创作相比在表演艺术领域、唱腔设计方面还存在一定差距。

关键词

当代戏曲；新时期文学；现代戏；戏曲化；张曼君

基金项目

本论文为2017年度国家社会科学基金艺术学重大项目“中国戏曲表演美学体系研究”（项目编号：17ZD01）阶段性成果之一。



1978年召开的中共十一届三中全会确定了“改革开放”的路线，以此成为新时期的开端。这一历史阶段至今已经超过了40年，其间有关戏曲现代戏的发展状况和盛衰得失，众说纷纭。如果说中国社会各领域在这40年间因为改革开放而有了震惊世界的进步，那么戏曲现代戏的创作演出则始终面临着一个尴尬的关隘，那就是还在为超越改革开放前数十年戏曲现代戏的文学艺术成就而在艰难跋涉。对新时期的戏曲现代戏创作演出而言，从20世纪40年代末的“解放新戏”到20世纪50年代的豫剧《朝阳沟》等受到政治与艺术两个方面的高度肯定的戏曲现代

戏，直至后来颇有争议的京剧《智取威虎山》《杜鹃山》等一批在特定时代流传的作品，树立了一个足以判断其成败得失的特殊背景与标杆，超越这些现代戏经典始终是戏曲界（当然也包括文化管理部门）难以释怀的隐痛，并且已经转化为持续弥漫在戏曲界的焦虑。



京剧《智取威虎山》



豫剧《朝阳沟》

但是，如果我们能更为客观、理性地看待及分析改革开放

以来40年的戏曲现代戏，就会发现，“十七年”开创的现代戏模式在许多方面早就已经被当代戏曲超越，那个年代盛行的许多有关戏曲创作的错误理念，正在实践中逐步得到清理。40年来，尤其是最近十年左右，戏曲领域出现了多部在思想性和艺术性两个方面都达到相当高水平的具有标志性的现代戏佳作，它们代表了改革开放以来戏曲创作的新高度，有力地推动了戏曲事业的发展。这些优秀作品为戏曲现代戏树立了新的标杆，同时也昭示了戏曲现代戏走向高峰的可能和方向，而这或许就是戏曲界在改革开放40年里对中国艺术最重要的贡献。



戏曲化与舞台表现力的全面提升

戏曲现代戏从一开始就背负着沉重的理论包袱，这一范畴从出现时起就隐含了与历史传统之间的断裂，与戏曲史上一般意义上的时事题材剧目（包括晚清以来的时装戏）的差异显而易见。在这个意义上说，现代戏并不是在中国戏曲发展进程中自然产生的，它既是某种特定的政治诉求的产物，同时又一直受到许多艺术教条的束缚。改革开放以来，戏曲界是否有足够的理论勇气和能力突破这些教条的束缚，是现代戏发展进程中面临的最严峻的考验。





京剧《白毛女》

尽管“十七年”的戏曲现代戏在当时得到无数赞誉，但是戏曲现代戏与传统经典之间在艺术水准上明显的差距却是无可否认的事实。如何处理现代戏和戏曲传统之间的关系，从传统中汲取营养，实为戏曲现代戏创作发展的关键。正是由于新时期以来戏曲界逐渐形成了这一共识，才有了戏曲现代戏的成就。李少春1958年谈他创造京剧《白毛女》中杨白劳这个戏剧人物形象时，重点还在于他如何化用传统的表演技术和表现手法，但是在当时已经少有共鸣；而从1958年到1964年的一段时间里，现代戏被附加了过多的政治内涵，在公开发表的文章里，无论是高玉倩1964年谈她在《红灯记》里扮演李奶奶的体会，还是袁世海1965年谈他自己在《红灯记》里扮演鸠山的体会及李玉和的演唱，重点都已变为强调如何“突破京剧的艺术程式……从生活出发，从人物的思想性格出发，进行新的艺术创造，使古老的京剧艺术为表现我们现代的英雄人物服务”。



京剧《红灯记》

这一微妙却重要的变化，既是发端于“十七年”而在20世纪60—70年代中叶达到顶点的鄙薄传统、割断历史的理念的预演，也非常形象地说明了在这一时期我们对戏曲传统的认识是具有明显偏差的。改革开放让大量传统戏回归戏曲舞台，但是有关现代戏的创作演出是否需要以及如何努力继承中华民族戏剧的美学传统的问题，直到晚近若干年里才在理论和实践两方面得到真正解决。从“十七年”开始盛行的左的创作观念，在新时期以来的戏曲现代戏创作演出中远远谈不上完全绝迹，在最初一些年里仍然是戏曲界大量出现背离传统的盲目改革的理论根源，所以这也成为现代戏发展严重滞后于历史题材戏曲剧目的直接原因。在这个意义上，戏曲界经历了数十年时间，才终于在现代戏领域补上了改革开放这一课。

现代戏和传统戏并不是对立的关系，越是立足于深厚传统基础的戏曲艺术家，就拥有越丰富的表演手段和舞台经验，越有可能为现实题材的开掘和当代戏剧人物的表现找到最佳手段。优秀的现代戏作品从来就不是凭空出现的，无论是“十七年”影响广泛的戏曲现代戏精品，还是近年的诸多佳作，成功的背后始终体现的是民族优秀传统文化的继承和化用。戏曲现代戏的创作演出离不开对戏曲传统的有效传承，在相当长时期内，观众感觉现代戏的水平不如人意，因而不愿意走进剧场，并不是由于人们对现实题材有什么偏见，实际上恰恰是背离戏曲传统的、低水平的“话剧加唱”的作品及奉命塞责的粗制滥造之作玷污了现代戏的声名；“十七年”的主流戏曲理论更难辞其咎，用“现实主义”原则规范和改造戏曲表演，将戏曲虚拟化地运用程式手段的表演斥之为“形式主义”，是20世纪50年代非常流行的理论，如果说在传统戏和古装戏的演出中，这种理论并没有多大市场，那么在现代戏创作演出中，它却拥有极大的发挥空间。追求逼真现实的舞台装置以及表演、强调“生活化”的舞台表现一度成为戏曲“现代化”的同义词，进一步加深了观众对现代戏的情绪化反感。

新时期戏曲现代戏基本形态的改变，最直接的原因是戏曲传统形态与手法的美学价值获得重新体认，它的前提又是对戏曲传统的价值与魅力深刻的情感与文化认同的重建。戏曲在悠久历史中形成了独特的表现形式，其中包含了中国人特有的叙事方式和与之密切相关的情感取向，更包含了以戏曲表演之“四功五法”为技术基础的精彩的舞台语汇，这些具有鲜明民族特色的舞台手段当然不是“生活化”的。大量戏曲传统经典包含了戏曲最重要和最有效的舞台手段，其中也包

括了历代创作的优秀的时事题材剧目和晚清民国年间各剧种创作的大量时装戏。当戏曲界开始将它们当成戏曲化的叙事、音乐和表演的重要宝库和当代戏曲现代戏创作的范本时，包含在这些作品里的与“生活化”相距甚远的美学手法，必然会对新的创作产生决定性的影响。因此，新时期戏曲现代戏之成就，实与大量传统戏重现舞台有着不可分割的直接联系。从20世纪50年代苏俄戏剧观念从官方渠道进入中国时始，追求“生活化”的“现实主义”美学原则开始成为至高无上的艺术指导思想，改革开放之后的相当长一段时间，这种理论在戏曲界依然具有压倒性的影响力。正由于大量深受观众喜爱的传统经典重归舞台，才使这座僵化的理论大坝开始决堤，对它最具冲击力的就是传统剧目无可抵挡的魅力。现代戏所崇尚的模拟现实的表演在面对传统戏时彻底显现出了艺术感染力的缺失，在传统戏被全面禁演的年代，因为没有比照物，这些缺陷就不易被察觉。面对大量传统戏的演出，从20世纪50年代初直到70年代后期在戏曲领域一直占据支配性地位的理论体系及其与之相关的舞台手法，很容易就暴露出其背离戏曲本体规律的实质，而由于有各剧种的优秀传统经典为对照，戏曲现代戏的发展就有了明显的美学指向，事实上它就是这样取得突破的。戏曲现代戏无须也不应按“生活化”的方式呈现，现代戏的舞台呈现必须遵循“戏曲化”原则，这一新的共识的形成，是新时期的戏曲现代戏出现新的重大突破与超越的最重要的理论基础。

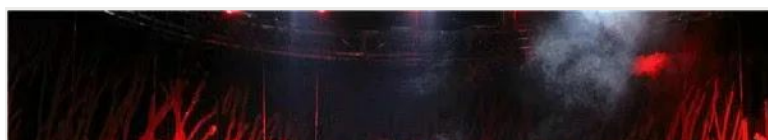
张曼君导演作品充分代表了改革开放40年来戏曲现代戏的成就，更是现代戏戏曲化的典范与结晶。20世纪50年代初，政府“戏改”部门开始在戏曲界强力推动“编导制”，经历

此后20多年的继续强化，导演在戏曲行业中的主导地位，全新时期获得了全面认可。但是从政府主导在戏曲界全面实施“编导制”时起，戏曲导演所能依赖和遵循的理论资源始终十分有限，即使是阿甲、李紫贵这样的优秀戏曲导演，他们的导演思想也基本上源于斯坦尼斯拉夫斯基，而且还是被完全曲解为片面标举“生活化”和心理体验的斯氏体系。改革开放以后，这种状况并没有明显改变，追求“生活化”和强调心理体验的导演理论在戏曲界仍然持续占据着主导地位。20世纪90年代以后，戏曲界开始逐渐出现一批新的优秀导演，谢平安、杨小青、石玉昆、王青、徐春兰等先后成为这个群体的佼佼者。这些戏曲演员出身改行而来的导演，尽管在导演理论方面所接受的仍只能是基于斯氏体系的理念，但是毕竟有从事戏曲表演的经历，因而有可能在导演实践中充分激活艺术积累，让作品更接近于戏曲应有的格局和模式。不过，他们曾经作为戏曲演员的表演艺术经验，在导演古装戏时有更多机会发挥作用，因而往往较易于发挥戏曲特有的优势而显得得心应手；但是当执导现代戏时，一旦发现自身的表演艺术积累不足调用，就只能借助于那些基于斯氏体系的观念。至于那些界入戏曲现代戏创作的话剧导演或戏曲文学等专业转行的导演，为避免因对戏曲表现手段的无知而受到排斥与轻视，更是只能借助斯氏体系树立其导演权威。因而，在改革开放之后的相当长一段时间里，戏曲现代戏依然延续着旧有的模式，戏曲现代戏依然被“生活化”的舞台表现为主的非戏曲的思维制约着舞台的想象力和表现力。但是摆脱这一模式桎梏的努力始终是存在的，经过数十年的探索，进入21世纪后，这一努力终于有了逐渐达成目标的结果，其中最具代表性的就是张曼君的导演作品。

张曼君导演作品最大限度地摆脱了斯氏体系的束缚，她获“梅花奖”的经历对她戏曲化的舞台表演手段的探索具有重要意义，她也因此成为这个时代现代戏的戏曲化道路的象征。如果说在稍早一些的谢平安的导演作品里，戏曲特有的一些表现手法是以放大的方式刻意被镶嵌在剧目里和舞台上的，那么，对张曼君来说，让戏剧情节发展和人物行动始终在戏曲的节奏中运行，让演员、尤其是主要演员充分发挥戏曲以“四功五法”为基础的技术手段，是她的导演理念的核心思考。尽管她也不时使用一些明显逸出戏曲范畴的歌舞手段，但是她的导演作品在整体上以戏曲的形态镕铸为一体。在这一前提下，人们关注她的具体导演手法，才能够真正理解她的意义。张曼君执导的秦腔《狗儿爷涅槃》《王贵与李香香》、湘剧《月亮粑粑》、评剧《母亲》和《红高粱》、闽剧《生命》、京剧《红军故事》等作品获得的巨大成功和充分认可，逐渐在戏曲界凝聚成一种新的、更尊重戏曲传统手法也即更具戏曲化意味的导演理念。



秦腔《狗儿爷涅槃》





评剧《红高粱》



京剧《红军故事》

正因为此，杨小青、徐春兰等导演同样具有浓厚戏曲化色彩的舞台追求的积极意义获得了进一步确认，这批戏曲演员出身的导演在无意识中对斯氏理论形成了不间断的冲击。韩剑英导演的锡剧《三三》、王青导演的上党梆子《太行娘亲》等现代戏作品可以更大胆和自如地运用戏曲手法，这种努力接续传统的共识，还在很大程度上推动了包括曹其敬、陈薪伊、郭小男、王晓鹰、卢昂和查明哲等话剧导演的创作，鼓励他们在作品中更多和更无拘束地容纳戏曲特有的非写实的、曾被斥为“形式主义”的手段。避免“话剧加唱”式的舞台处理，正逐渐成为戏曲现代戏创作演出领域的美学自觉。





上党梆子《太行娘亲》

戏曲化不仅是指戏曲可以超越写实主义原则，可以运用更多非写实的、假象会意的舞台手段，更直接地涉及演员表演的原则。20世纪50年代开始流行的戏曲表演“要程式，不要程式化”和“演人物，不要演行当”的观念，不仅人为地将戏曲程式化表演手段和“塑造人物”的戏剧目标相对立，更是对戏曲现代戏的创作表演的严重误导，它摒弃了戏曲传统美学与表演艺术规律，体现表演艺术家个人风格的流派在现代戏中更没有立足之地。这套受到普遍尊崇的艺术理念并不是中国戏曲理论家的发明创造，其根源是自20世纪上半叶就开始进入中国，并且在20世纪50年代初依附于苏俄对中国的全方位的思想入侵对戏曲领域施展影响的，所以尽管文艺理论领域在改革开放进程中发生了巨大变化，但是它们在戏曲界仍有一定的生命力；而40年来这些似是而非的理念被逐渐摒弃，就是现代戏创作逐渐走上正途的最主要的原因。

在这一正本清源的过程中，程式化手段、行当、流派这些最集中地代表了戏曲舞台表现规律与风格特点的范畴，重新回到现代戏作品中。陈霖苍将京剧花脸的代表性身段化用为祥子拉洋车的动作，于是有了京剧《骆驼祥子》里的令人难以忘怀的表演；王平扮演京剧《华子良》里的主人公，充分调动了他作为一位著名文武老生的技巧，因此才有“下山”一场的精湛表演。这两部作品的舞台表达不仅是高度程式化的，而且也体现了行当的特点。戏曲运用流派唱腔也不再是禁区，张火丁主演的京剧《江姐》从编腔时起，首先考

虑的就是如何让这部现代新戏充分张扬程派的韵味，因而其剧目一经上演，其中的核心唱段便备受观众喜爱并且在戏迷中广泛传唱。



京剧《江姐》

上海京剧院的优秀余派老生演员傅希如在扮演《浴火黎明》里的主人公范文华时，同样在如何发挥流派唱腔的魅力方面有突出的表现，并且因之强化了戏曲音乐的表现力。





京剧《浴火黎明》

这些成功的例子都从不同角度说明，现代戏正在挣脱对戏曲表演人为的桎梏，逐渐回归传统的基础，充分尊重戏曲特色，努力按戏曲化的原则创作演出，处处努力体现“戏曲的”（而非其他戏剧样式的）精彩，发挥艺术家扎实的基本功，并将之巧妙地运用于现代戏创作演出，这些才是这一时期的现代戏在艺术上得到认同的根本原因。

舞台美术领域更是如此，刘杏林的舞台美术设计和周正平的灯光设计都在世界戏剧领域拥有领先地位，这是改革开放以来戏曲现代戏创作中成就最为突出的领域。苏俄引进的“现实主义”原则在舞台美术领域的具体表现方式，就是对舞美设计逼肖“真实”的刻板要求（如当年人们曾津津乐道于如何让《智取威虎山》里的烟囱符合东北实际），尽管它经常与戏曲灵动地处理时间和空间的舞台手段相矛盾，然而迫于政治话语的压力，戏曲艺术家却无从置喙。改革开放以来，背离戏曲美学原则的写实舞美理论统治舞台的现象终于宣告结束，努力解决这种理念在美学上与戏曲表演之间的冲突，更是逐渐成了舞美界最具普遍性的追求。绝大多数戏曲现代戏都选择了更具抽象意味、因而能给戏曲人物提供更自由的活动场域的舞美设计，即使像评剧《红高粱》那样，在舞台上出现了基本写实的酒坊和色彩绚丽的高粱地，但是当这两个空间被并置于舞台上时，所传递的理念也是非写实的。在这里，遵从戏曲的美学完整性，让舞美成为戏曲化的舞台表达的有机组成部分，尤其是传统戏曲“一桌二椅”的寓

丰富指向性于极简之中、象征性地为戏曲表演营造虚实相生的意境的创作理念与手法，早就成为现代戏创作实践中的普遍追求。戏曲现代戏并不完全排斥舞台上的写实景物，但是更多“倾向于以剧本时空规定且具有描绘性的布景设计来适应表演的环境空间，力求现代戏的时空真实。合乎写意手法又具独特创新的创造，舞台空间意象皆蹈虚而映实，实象多揖影而转虚的境界”，这里所指的“时空真实”的含义完全不同于20世纪50年代后流行的那种拘泥于写实的布景设计。追求写实景物所制造的舞台幻觉，早就不再是现代戏创作中占据主导地位的手段，这也是改革开放以来戏曲现代戏创作领域最直观的变化。



题材因打破禁区而走向丰富化

20世纪50年代以来，政府所倡导的现代戏是具有特定的内容指向的，时任文化部副部长齐燕铭在1960年北京举行的现实题材戏曲剧目观摩演出会议上的讲话中指出，“以现代题材写戏曲，应当既歌颂大跃进，也回忆革命史”，形象且集中地说明了现代戏的内容范围和政治导向，只有基于主流意识形态的立场来表现革命战争年代的红色题材和新中国成立以来的英模题材的作品，才是得到鼓励的现代戏。戏曲现代戏的模式逐渐固化的过程，就是这种内容的严格限定得到进一步强化的过程，而由于这两类题材明显都带有直接

且明显的政治内涵，导致了现代戏拥有和强化了“为政治服务”的工具化特征，并且决定了现代戏的人物塑造和思想取向。

新时期以来的现代戏创作挣脱了这些题材限制，这是改革开放的伟大功绩，也是当代戏剧发展的重要表征。改革开放之初，戏曲界迎来了题材上百花齐放的局面，传统戏曲大量回归舞台，戏曲现代戏的创作也同时进入高峰。但是新时期戏曲现代戏的发展并非一帆风顺，随着市场压力的逐渐增大，各地许多戏曲剧团不得不依赖企业或行政部门的支持与资助才能得以勉强维持，于是一度出现了许多为宣传行业代表或模范而创作的“行业戏”，这类仰人鼻息的创作就像完全依奉政治教条的作品一样，创作者的自由空间受到太多挤压。这一现象近年来有所好转，在“行业戏”逐渐被淘汰的同时，戏曲现代戏重新有了更广阔的表现空间。



秦腔《西安事变》

戏曲现代戏的题材拓展是新时期之发端就开始的，并随

改革开放的日益深入有了越来越多的突破。秦腔《西安事变》、越剧《三月春潮》等新剧目的出现在改革开放之初的戏剧界具有特殊意义，继话剧之后戏曲舞台上开始出现了周恩来等老一代革命家的形象，因此一度被看成是戏曲题材拓展的标志性事件。这类作品当然还算不上戏曲现代戏领域真正具有思想和艺术意义的多样化，张庚曾经含蓄地批评这些作品仍然让领袖显得“高不可攀”，委婉地指出了它们的局限。显然，只有超越了“革命史”和“大跃进”的要求，才有可能让戏曲现代戏获得最大限度的表现空间。

这个过程是在改革开放的全过程中渐次完成的，戏曲现代戏的题材选择，早就远远超出了齐燕铭当年在代表官方的讲话中所限定的范围。近年出现的秦腔《西京故事》和锡剧《三三》可以被视为现代戏题材开拓的代表性作品，《西京故事》的编剧陈彦此前创作的另一部有影响的作品——眉户戏《迟开的玫瑰》，以贫困的城市平民乔雪梅的坎坷生活经历为主要内容，至今仍然是陕西戏曲研究院极受欢迎的常演剧目；2011年首演的《西京故事》更是以农村老师罗天福为他考入重点大学的一双儿女而进城打工为主线，讲述了这一家四口在贫困中挣扎的同时如何保持尊严。它不仅没有粉饰现实，而且反映了当下普遍存在的尖锐的社会问题，这样的社会现实当然是自我局限于“歌颂大跃进”的现代戏曲新剧目创作所讳言的。



秦腔《西京故事》

2015年上演的锡剧《三三》改编自沈从文同名小说，它用诗意的、细腻的手法，表现了民国年间一位城里来的少爷闯进了乡村姑娘三三的精神世界而引起的波澜，透过这个极小的视角，揭示了中国现代跨越城乡的社会动荡，它也大大拓宽了为“回忆革命史”所限定的戏曲表现空间。



锡剧《三三》

改革开放以来，戏曲现代戏创作呈现出全新面貌，戏剧家们自觉且努力地通过作品尽可能完整地反映现当代中国的历史进程与人生百态，它们和改革开放前的戏曲现代戏之间的差异，早就不只是题材的多寡和宽窄之分。在这里我们看到，只有当现代戏不再只是纯粹的意识形态宣教，才有可能饱含人性悲悯的情怀，出现感人至深的戏剧作品。所以，新时期戏曲现代戏的整体变化，比题材扩展更重要的是对戏剧的功能有了截然不同的理解，戏曲题材的大幅度扩展，改变的决不止是题材本身，而且更是戏剧功能的认识。其中，20世纪上半叶的抗战和20世纪下半叶的贫困现象这两类题材，又是最具代表性的。

改革开放之前的近30年里，戏曲现代戏的成功之作，实以反映20世纪上半叶中国社会生活的作品为多，其中又以抗

抗日战争题材最为突出，京剧《节振国》、沪剧《卢汤火种》及由它改编的京剧《沙家浜》、京剧《革命自有后来人》和由它改编的京剧《红灯记》都是其代表。如果仅从题材角度看，新时期的戏曲现代戏创作也延续了这一趋势。漫长的抗日战争给中国社会留下了深刻而悲惨的记忆，因此抗战题材一直在戏曲现代戏创作中拥有突出地位，围绕着抗战展开现代史叙事，在戏曲领域是非常自然的倾向。尤其晚近10多年里，抗战题材在戏曲领域呈现井喷之势，这些作品中的相当部分都因应着民族情感日益激化的趋势而出现，而且在纪念抗日战争胜利七十周年的时机达到峰值，但是作品的涉及范围不复如当年同类题材作品那样狭隘，戏剧主人公也不再只是在中共领导下的抗日武装。粤剧《驼哥的旗》（刘云程编剧）开启了从平民的视角切入抗战题材的戏曲创作新走向，在此后的10多年里在戏曲界产生了深刻影响。毕竟中国社会各阶层都不同程度地被卷入了这场残酷的战争，而且在抗战时期都不缺少可歌可泣的事迹。因此，抗战题材的戏剧作品不再只局限于中共的领导，同时也展开了其丰富的多面向，这是新时期戏曲创作领域颇值得注意的现象。如评剧《母亲》虽然也有中共领导的抗日游击队的背景，戏剧矛盾的中心却转向了日寇占领区的平民；由莫言小说改编的评剧和晋剧《红高粱》，都分别把主人公“我奶奶”和日寇的冲突作为其生命最为闪亮的焦点。最能体现抗日题材丰富性的，是粤剧《梦·红船》和龙江剧《松江魂》，它们不约而同地关注传统戏曲艺人的生存境遇，描写民间戏班在传统社会与形形色色的人们打交道时的爱恨情仇，尤其是在日寇侵略的背景下悲壮的覆灭；抗战甚至还成为越剧《二泉映月》里瞎子阿炳人生的重要时段，作品让日寇的暴行成了二胡曲“二泉映

月”这支足以代表中国民族音乐最高成就的作品的主要成因之一。从表面上看，这些作品虽然都以抗战为背景，但表现内容却发生了显著变化，实不可同日而语。

中国现代历史的戏曲表现当然不会仅局限于抗战题材，改革开放以来，更多的现代题材进入了现代戏创作者的视野。红色题材的戏曲作品依然不断涌现，仅在小说《红岩》基础上改编的《江姐》就有多个版本，从瑞金到长征各时期的红军题材都有不错的作品，赣南采茶戏《永远的歌谣》和昆剧《飞夺沪定桥》都是令人瞩目的例子，但川剧《变脸》、黄梅戏《徽州女人》和越剧《孔乙己》等优秀戏曲现代戏作品更是题材丰富化的典型案例，它们让现代戏的触角涉及了尽可能多的社会层面。还有大量优秀的现代题材名著被陆续改编成戏曲现代戏，其中就包括改编自老舍同名小说的京剧《骆驼祥子》，改编自张爱玲的同名小说的京剧《金锁记》，改编自曹禺著名话剧《原野》的川剧《金子》，改编自柔石的小说《为奴隶的母亲》的甬剧《典妻》等，它们都是产生了较大反响的优秀戏曲现代戏作品。尤其是京剧《骆驼祥子》中由陈霖苍扮演的祥子和川剧《金子》中由沈铁梅扮演的金子的精彩的表演，京剧《金锁记》导演李六乙的流畅的舞台调度，都得到了业内人士极高的评价。





京剧《骆驼祥子》



赣南采茶戏《永远的歌谣》



川剧《金子》

相比而言，当代题材的戏曲作品，更具突破性的意义。

每个时代的戏剧都要反映这个时代之中最为突出的社会矛盾，而戏剧家的关注焦点，必然为这个时代中人们对社会矛盾的把握与理解所左右。1963年之后出现了大量“反修防修”为主题的当代题材戏剧作品 扬剧《夺印》 京剧《箭

形 为上述的当代题材戏剧作品，如剧《寻母》、小剧《前杆河边》就是其典型，它们开启了京剧《海港》《龙江颂》的叙事模式，但这些作品的焦点完全不在普通民众的日常生活及其喜怒哀乐，而只是为了描写火眼金睛的主人公如何“揪出”搞破坏的阶级敌人，并且将这一目标作为戏剧创作的最高任务。同样是反映当下生活的戏剧作品，新时期以来的现代戏无须仅围绕主人公与虚构的敌人之间的激烈冲突来结构作品与展开矛盾，因此有可能更真实更直观地反映时代面貌，而且也能够在更客观地描写当代中国社会。

在所有当代题材的戏曲现代戏作品里，虽然也出现过描写国营工厂内部整顿的评剧《黑头儿和四大名蛋》和表现某化工厂评职称风波的京剧《高高的炼塔》等一些工业题材的现代戏；但是，最为观众喜爱也最具感染力的，还是以农村为背景的关注贫困现象的作品，从20世纪80年代的扬剧《皮九辣子》到近年的荆州花鼓戏《河西村的故事》等农村题材喜剧作品，都是范例。由于社会发展不均衡，在某些地区贫困现象仍然存在且触目惊心。这一全新的题材取向引导戏曲编剧眼睛向下，直观且坦诚地表现了当下中国社会实际存在的赤贫现象，包括发展过程中出现的贫富两极分化，既是现实主义的题中应有之义，同时更体现了“人民日益增长的美好生活需要和不平衡不充分的发展之间的矛盾”才是社会最迫切需要解决的问题这一重要判断。“扶贫”因此成为社会普遍关注的话题，而有关农村地区、尤其是贫困地区的民生疾苦及发展中的中国如何清除贫困的思考，正在迅速成为现代戏新的重心。

在现代社会，人们普遍把教育看成是消除贫困的重要途径，但公共教育的巨大落差也是透视贫困的好视角。秦腔

《西京故事》和湘剧《月亮粑粑》都不约而同地把目光投向教育领域，前者揭示了中国大学在当下依然存在大量贫困学生，他们不仅基本生活要求难以得到保障，而且还必须因此承受巨大的精神压力，后者更直面贫困山区代课老师的无私奉献与微薄待遇之间的强烈反差，并且通过感人至深的舞台呈现，给观众强烈的情感冲击。《月亮粑粑》的女主人公秦雅云接过她因病逝世的父亲的教鞭来到大山深处的黄荆树小学，剧中最具震撼力的一笔，就是代课老师秦雅云引导学生观看香港回归电视直播，屏幕上解放军驻港部队的队列前出现了从这座大山里最穷的家庭中走出的学生，这是对秦雅云克服重重困难坚守山村的行为之价值极具象征性的确认，她因此获得的荣誉感甚至比绝大多数的普通国人更加强烈；但与此相并行的却是，她把全部青春岁月都献给了山区的基础教育事业，毕生的奉献不仅没有换来尊严，甚至连为女儿买双普通的球鞋都是种奢侈；她担任多年代课老师本该转为正式教师的申请更是被无情驳回，日益强大的国家形象和她个体生活的窘境两者并置于同一时间与空间，形成了强烈对比。《月亮粑粑》当然并不只是为了展示这一反差，对秦雅云的敬意依然是该剧主线，作品在充满同情地揭示主人公生活艰困的同时，更致力于用温情的笔触展现女主人公善良的情怀和基于良知的生活方式。但无可回避的是，该剧对山区村民及教师赤贫现象的客观展示如此尖厉地呈现在观众面前，无疑深刻体现了戏剧艺术家有异于社会学家的责任担当。

沪剧《挑山女人》是另一部以底层女性在艰难生活中的挣扎为题材的戏剧作品，它和《月亮粑粑》一样，并没有把揭示贫困当作戏剧的最终目的。《挑山女人》的叙述更为纯

粹，它侧重于在贫困中展现人性的坚毅，且无意借助宏大叙事来体现戏剧主人公在贫困中奋斗的价值。该剧主人公王美英的原型是安徽齐云山下的“挑山女人”汪美红，她在丈夫意外溺亡后，独自挑起抚育三个子女的生活重担，一挑就是十七年，直到把子女培养成人。王美英克服了比其原型更沉重的生活负担，她不仅为就近照顾年迈的婆婆，而被迫选择了需要付出繁重体力的“挑山”这个原本不适合女性的职业，而且为了不让婆婆和子女误解，多次拒绝了爱情的召唤，默默地将生活的所有重担都压在自己瘦弱的肩膀上。《挑山女人》的重要性在于，作者把这个曾经打动了无数中国人的真实故事和人物改编成戏曲作品时，将戏剧内容聚集于主人公对家庭的责任感，通过这一看似简单的动机展现主人公在逆境中所迸发出的巨大能量，却同样具有感人至深的魅力。相对于所有作品都必须在宏大叙事的视野下展开的现代戏曲作品，它在将戏曲现代戏推向人性的表达方面，实际具有更大的精神跨度。

从20世纪50年代起，尤其是1958年文化部专门召开的全国戏曲表现现代生活座谈会之后，现代戏创作被人为设立了许多教条与禁区，当代题材的作品只能报喜而不能报忧，因此在这一时期的戏曲现代戏里，新中国的社会各领域和各地区都永远是一片光明，当然，还有无处不在的隐藏着的阶级敌人在暗中的破坏。如果不是由于改革开放以来的思想解放运动，豫剧《焦裕禄》所描写的兰考县民众为饥荒所迫而大批外出讨饭的现象，无疑也是会被称为对社会主义的“抹黑”和“污蔑”的；还有焦裕禄代表县委为受冤屈的右派平反，芑剧《谷文昌》里的主人公将东山县大批被国民党抓兵

的家属从“敌伪家属”改称“兵灾家属”，无疑就是“模糊阶级界限”的典型。《月亮粑粑》里写新时期的湖南山区学生只能穿着满是破洞的鞋子上学（由于女主人公的女儿一直朝思暮想希望有双新球鞋，母亲好不容易省下钱满足了她的心愿却又送给了更需要球鞋的贫困学生，全剧由此进入最激烈的情感冲突中，从进一步强化了这一细节的戏剧意义），更是很难想象的；更不用说沪剧《挑山女人》那样以新时期为时代背景的作品，假如时光倒回，不仅会由于有“污蔑改革开放”之嫌而遭到严厉的批判，而且主人公王美英的艺术价值与对观众的教育意义也会备受质疑。所以《挑山女人》的出现本身，就足以说明戏曲现代戏在新时期四十年期间的重大突破。



沪剧《挑山女人》

尽管从20世纪50年代初开始，现实主义就被钦定为戏曲现代戏创作必须遵循的美学原则，然而实际上从描写解放区的评剧《小二黑结婚》、解放初的《罗汉钱》到大跃进背景下的豫剧《朝阳沟》，努力歌颂人民在“新社会的幸福生活”都是更重要的不可逾越的戒律，对新社会的表现稍有不慎就可能受到质疑。所有的艺术表现都被要求必须反映社

会普遍性和典型性，以新社会为时代背景的戏剧作品中一旦出现有关贫困现象的描写，就会被严厉质问：“难道我们的社会主义社会人民的生活都是这样的吗？”当所有当代社会生活局部和个别现象的描写都被认为必须体现“普遍性”和“典型性”时，当然不会有人敢于面对现实指出真相，戏剧唯一的可能就剩下了粉饰太平的伪现实主义。正是经历了改革开放以来的思想解放运动，当代社会中依然存在贫困现象这个现实题材戏剧创作之中讳莫如深的禁区才被彻底打破。从秦腔《迟开的玫瑰》到沪剧《挑山女人》等众多现代戏，中国当代戏剧家努力而且不同程度地以冷峻的现实主义手法揭示社会矛盾，因而与此前众多粉饰现实的现代戏有本质的差异。这些作品共同揭示了共和国历史上如此多见的和令人震惊的贫穷现象，其中贯穿了从20世纪50年代末荒唐的“大跃进”和激进的人民公社化、改革开放之前国民经济濒临崩溃所导致的极度贫困，直到21世纪的当下。它们不回避现实社会中的矛盾与问题，同时也并不讳言这些矛盾与问题背后可能存在的人为因素，除了恶劣的自然条件及猝不及防的灾难之外，贫困也完全有可能因某些特定时期背离民意的政策及具体执行而导致或激化，因而引导观众深刻认识贫困现象的复杂原因，引发观众思想与情感共鸣，启发人们探索改变贫困现状的积极路径。这些优秀的现代戏作品无疑体现了戏曲界对历史与现实的新思考，它们在努力让现代戏走出“假大空”的阴影方面，具有突出的思想贡献。

戏剧作品总是要表现具体的故事以及其中具体的人物，对贫困的关注不会只停留于贫困本身。诚然，“十七年”时期的戏曲现代戏也并不是不写贫穷，早在延安时期创作的秦腔《血泪仇》和几乎所有剧种都演出过的《九件衣》，都是以

贫穷为背景表现主人公的，京剧《白毛女》到《智取威虎山》的“深山问苦”和《红色娘子军》里的“诉苦参军”，更是其中戏剧化地描写贫困穷苦的主要章节。但这样的章节首先是为了“揭露旧社会的黑暗”，更重要的是它们都被当成是激起戏剧人物参加革命求解放的动力，贫穷的描写是功能性的戏剧元素。只有经历改革开放之后，戏剧家才有可能用真正悲悯的情怀描写贫困，如豫剧《秦豫情》以河南因1942年大洪灾造成的难民群体为表现对象，写逃难到西安的河南难民的极度贫困，同时也并不吝惜于表现苦难中人性的挣扎与温暖，但是却绝非简单地以引导观众对旧社会的仇恨为目标。在这里，中国文化源远流长的“哀民生之多艰”（屈原《离骚》）的文学艺术传统，有了新的时代风貌。



人物形象因立体化与人性化而丰满

文艺作品当然要考虑“写什么”的问题，但是从艺术的层面看，更重要的是“怎么写”。即使同样是“回忆革命史，歌颂大跃进”和红色题材，戏剧家也有无限的空间。尽管仍然是为满足表现与塑造英雄模范人物形象的要求，豫剧《焦裕禄》却为同类题材打开了极大的空间，京剧《浴火黎明》更体现了新时期以来的戏曲现代戏最具突破性的人物塑造思维的创新。

戏曲以唱念做打等多样化的手段塑造戏剧人物，在观众

的记忆中留下怎么样的人物形象，最直接地体现了戏剧艺术家的取向与追求。1958年后官方有关现代戏的两类限定题材的剧目，不仅是在要求戏剧家“写什么”，还内在地包含了“怎么写”的规定。无论是“革命史”还是广义的“大跃进”，努力通过戏剧的方式歌颂正面人物、尤其是其中必须作为主人公的英雄模范，都被看成是戏剧创作的中心任务，因而对戏剧人物的形象、身份、性格乃至于装扮等，都必不可免地有太多的局限。如果说这些要求发展到顶点的戏剧创作“三突出”原则，拂去其外表明显的政治诉求，它只不过是有关戏剧结构与人物关系设置方面的一种特定的设想的话，必须让主要人物、尤其是英雄人物以“高大全”的方式呈现在戏剧舞台上，才是对现代戏最具束缚力的限定。因此，在1958年之后创作的大量戏曲现代戏里，几乎所有正面人物的艺术形象在道德层面都是被纯化了的，毫无瑕疵。豫剧《朝阳沟》里的银环、京剧《箭杆河边》里的佟玉柱两人在性格上的瑕疵与缺点，只是为了让其经主要英雄人物的教育和“帮助”成长；京剧《智取威虎山》里的李勇奇、《杜鹃山》里的雷刚，缺点只不过是对敌人的仇恨太过强烈，以致显得急躁而已；而《龙江颂》里的大队长李志田和《海港》里的韩小强，终究是一时糊涂而为阶级敌人所蒙蔽和利用。至于描写与“正面人物”阵营相对应的“反面人物”，则必须极尽丑化之能事，不允许有任何中性的细节描写。概括言之，从20世纪50年代起，尤其是1963年之后，戏曲现代戏的戏剧结构和人物设定无不是那个年代弥漫于全社会的阶级斗争观念的直接投射。所有戏剧人物均按敌我两分法设定，“亲不亲，阶级分”的理念决定了现代戏人物塑造的原则，作品不仅要

塑造“无产阶级英雄”的无产阶级形象，还必须正确地担

里点型单一)阶级英雄”的千人一面形象，还必须无情地揭露敌人的丑恶面目和阴暗心理。这些观念使所有戏剧作品只剩下了两大类单向度的人物，导致戏剧人物形象极度干瘪扁平且符号化或概念化。新时期戏曲现代戏要想有所超越，不仅要在题材领域有所作为，更关涉人物形象的塑造。

毫无疑问，戏曲现代戏的人物塑造，因改革开放而逐渐挣脱了这些僵化模式的桎梏。《焦裕禄》《浴火黎明》是两个充分体现改革开放40年来戏曲现代戏之发展变化的极佳例证，因为从表面上看，或者说仅仅从题材选择上看，它们与此前的戏曲现代戏在题材上并无根本差异，但是恰恰因相似的题材中有了截然不同的人物塑造模式，才体现出了时代之变。

如果我们比较豫剧《焦裕禄》和京剧《龙江颂》的主人公，焦裕禄带领群众治沙和江水英带领社员抗旱的事迹不是没有相似性，但是人物塑造的路径与方法却截然两样。前者写的是真人真事，后者的故事和人物则是虚构的。《龙江颂》塑造的是“牺牲小我，成就大我”的江水英，当她要将其甘于奉献的觉悟转化为社员们的普遍行为时，最主要的障碍是潜藏的阶级敌人；《焦裕禄》同样有主人公的奉献，他不仅牺牲了个人的健康，坚持工作、顽强抵抗病魔，还牺牲了家庭幸福，但牺牲的戏剧效果只及于个人道德完善；作品不是按圣徒的模式塑造主人公的，相反，它将这位模范县委书记放在共和国历史上最困难的、无数民众挣扎在死亡线上的情境，让他面临艰难选择，并且通过选择展现其人格魅力。焦裕禄和江水英都是共产党的基层领导，江水英可以轻易地从她的上级那里获得永远正确的指导，因此她只要有对作为党之象征的上级领导的忠诚，就足以解决面对的所有问题；焦

裕禄没有这种依赖，他需要从现实中自己寻找解决问题的答案，而且在他所面临的特殊情境之中，几乎每个环节他都必须根据现实状况分别对官方的文件、上级的决定、领导的指示等细加甄别。在此前众多戏曲现代戏作品里，“上级领导指示”就如传统戏里“圣旨下”一样具有绝对的支配力且永远正确，豫剧《焦裕禄》挣脱了这种僵化模式，塑造了一位不顾个人沉浮而始终将人民利益放在首位，尤其是在政策文件、上级指示等有悖于国家和人民的最高利益时，无比坚定地选择了人民立场的一位主人公，他是一位有担当的思想者。在这里，他的个人意志与判断的主导作用，使他的信仰不再是盲目的迷信，让他的行动不只是简单的服从。这样的人物是拥有主体意识的，他不是某种观念的化身和符号，所以才拥有超越历史与现实的戏剧价值。



豫剧《焦裕禄》

豫剧《焦裕禄》不仅为英模题材的戏曲现代戏的人物塑造提供了新的路径，并且启发了包括芗剧《谷文昌》在内的一批以真人真事为表现内容的戏曲现代戏作品的出现。由于《焦裕禄》取得的巨大成功，戏曲现代戏正在有效突破多年以来戏剧创作中真人真事题材的困境。花鼓戏《耀邦回乡》讲述胡耀邦于1962年至1964年带职下放，担任中共湖南

省委书记处书记兼湘潭地委第一书记时拒绝享受特权和关心民生疾苦的动人经历；京剧《陈毅回川》描述1959年陈毅元帅携夫人回家乡四川乐至，目睹浮夸风盛行，对“放卫星”的恶果有真切体认，因而顶住政治压力毅然倡导实事求是之风，体现了这位革命家的优良品质。这几部作品的重要性部分源于主人公的特殊身份，当戏剧作品涉及现实与当时国家的方针政策出现矛盾对立时，他们的选择比普通人更困难。然而也唯其如此，才有可能为这些人物的性格与思想高度的营造，提供个性化的艺术空间。

尽管如前所述，改革开放之初周恩来等领袖人物已经出现在戏曲现代戏里，此后大量的行业戏里也不缺少各类英模，但剧目内容与人物塑造一时还很难完全摆脱将主人公进行神化处理的倾向，尤其是其中所表现的领袖人物和英模人物，实际上经常是缺乏主体意识与个人判断的，多数只是一种固化的理念与信条的代言人；而无论是在《焦裕禄》《谷文昌》还是《耀邦回乡》《陈毅回川》等剧目里，主人公面对亟需解决的民生疾苦时，不仅没有现成的行动指南，也没有纶音天语指示道路与方向，他们需要询问自己内心，基于良知，做出更符合特定现实境遇和人性的独立抉择。从改革开放40年后的今天看，在这些作品中，主人公当年的抉择无疑是符合历史走向的，而上述优秀的现实题材戏曲作品不是“事后诸葛亮”式地炫耀戏剧主人公当年的洞察力，只是为了回到戏剧所表现的特定时期，通过戏剧主人公的抉择，体现他们的政治勇气和人格魅力。

如果我们比较《浴火黎明》里的主人公范文华和《红灯记》里的李玉和，差距就更为明显。李玉和与范文华都是中共地下工作者，而且都因叛徒的出卖而被捕。在大量具有类

似情节的戏剧作品里，李玉和是最为常见且典型的人物形象，李少春1964年主演的版本，就是展现其英雄气概的范本。同样被出卖（出卖范文华的不是王连举这样的叛徒，而是范文华的上级，这一点完全取自史实，且有特定的戏剧意义），被捕之初的范文华却没有李玉和“赴宴斗鸠山”般的正气凛然，他不是始终如一的英雄和壮士。《浴火黎明》首次把一位被捕后一度动摇的共产党员作为戏剧主人公，通过范文华心理防线崩溃后的重建，强化了人性的复杂和地下斗争的艰难，同时更深刻地揭示了人性脆弱与坚强的两面，让红色题材戏剧作品的人物塑造闪耀出更富人性色彩的光芒。将所有戏剧人物机械地划分为“正面人物”和“反面人物”，尽可能地运用两极化手法塑造人物，曾经是戏曲现代戏必须遵循的阶级斗争观念戏剧化了的产物，同时也因阶级叙事盛行而成为现代戏最重视的创作原则。这类观念严重束缚着新中国成立以来的戏剧创作，只要是被认定为“正面人物”的戏剧角色，都只能纯而又纯。改革开放以来，戏曲现代戏的“正面人物”塑造逐渐开始向人性化的方向发展，戏剧人物的性格化表现不再成为禁区，但是在红色题材作品中，正反两极的思维模式仍有不小的影响力，如何认识、把握和表现人的丰富性和复杂性的问题，并没有在短时期内解决。《浴火黎明》通过真实生动的戏剧人物塑造突破了英雄人物的“高大全”模式，而作者的另一部作品上党梆子《太行娘亲》则展现了与之相关的另一条突破路径。《太行娘亲》表现抗战时期太行山区的农村老大娘赵氏为保护八路军营长的儿子而舍弃自己苦盼多年才出生的亲孙子，同样的题材在此前的戏曲现代戏里也能找到（如《平原作战》），但是人物形象的塑

造途径却有了根本性的改变。如同《浴火黎明》一样，《太行娘亲》里的主人公赵氏并不是从大幕拉开时起就以英雄人物的形象出现在舞台上的，而是从出于避祸的理由决然拒绝抚养八路军将士遗孤到主动为救其而牺牲，她的人生随着戏剧进程而经历了过山车式的变化，她的形象在这一戏剧进程中逐渐得以高大。更重要的是，无论是《浴火黎明》里的范文华还是《太行娘亲》里的赵氏，他们精神世界的演化，必须通过自身的生命艰辛历练和情感激烈冲突才得以逐步完成，无法依赖如先知般的党代表的教诲与救赎得以实现。

新时期戏曲现代戏的戏剧人物渐趋立体化，他们在各自的生命历程中展现出深厚的人格魅力。尽管多数作品在探索正面人物的形象塑造时仍然不可避免地面临理论和实践的障碍，但风格化的人物表达，使戏曲现代戏更为生动活泼，更具欣赏价值，却是一个主导性的趋势。而且，恰恰是当戏剧家们选择了最常见的题材时，作品在处理方法上全新的和更符合人性深度的变化，才真正体现出改革开放以来戏曲现代戏的特点。粤剧《驼哥的旗》和《沙家浜》十分相似，它把故事发生地设置在抗战时期日伪军、国军和共产党领导的东江支队三股势力犬牙交错、相互拉锯的地带，但主人公不似《沙家浜》的阿庆嫂，作品努力在特殊场景中表现普通人的悲喜，这位普通的小店主最初只想努力地曲意逢迎三方而艰难维持生计，只有在最终无从妥协时才不得不奋起反抗。作品更没有把驼哥塑造得英俊挺拔，相反，他因生理缺陷而形象猥琐，然而与之相对应的心地善良与最后的奋勇搏起，更令人过目不忘。豫剧《重渡沟》塑造了比《焦裕禄》更居工作基层的一位农村干部，主人公马海明在从政路上有沉浮、有犹豫，干部队伍里有污浊、有贪腐，同事之间有倾轧、有

相争，他所在的人生环境完全不像当年同类题材作品里的“革命队伍”那样是纯净的清一水的革命同志和阶级兄弟，却更具真实性，同时也让主人公的精神追求更具普遍价值。这些作品不约而同地表现了人物具有人类共同性的精神历程，在切合主流意识形态需求的前提下，将创作焦点集中于如何让人物面对的问题与矛盾，以及人物命运与思想发展轨迹更具普世性，所以才有艺术性和思想性两方面的堪称上乘的成就。

改革开放四十年出现的这些优秀作品，都因其努力走出戏曲现代戏多年形成的固化模式而获得成功，同时也为新时期戏曲现代戏创作必须面对并解决的这一艺术关隘，提交了合格的答卷。当然，戏曲现代戏在题材领域的开拓和人物形象的塑造方面并非一帆风顺，由于“工具论”的幽灵时隐时现，对固有模式的突破在理论上时有反复，实践层面更是远未达成普遍共识。因此，不同时期、不同地区出现的这些在不同程度上有所突破的宝贵的创作实践，未必都能得到肯定和鼓励。戏曲界还需要在思想与艺术两方面，在不断探索和超越的路途上继续努力，才能让戏曲现代戏进入全新境界。



四

余论

改革开放提供了中国社会现代转型的重要条件，在文艺领域最具突破性的变化，就是邓小平在第四次文代会上的讲

话中提出的不再提“文艺为政治服务”，不应对艺术家的创作“横加干涉”的远见卓识。新时期倡导的文艺“三不政策”拨开阴霾，长期笼罩在戏曲现代戏创作者头上的残酷斗争的威胁不复存在，戏剧艺术家获得了更多的自由创作空间。在现代戏创作演出方面，这一变化尤其重要，因为现代戏所反映的社会现实往往涉及对当政者的直接评价，因而也最容易引致政治对艺术创作的干预。尽管在中国现有的环境下，由于中国幅员辽阔，地区差异明显，文化主管部门有诸多层级，在不同时间段与不同区域，对戏剧创作的行政干预还很难完全根除，并且时有反复，但是相较于20世纪60-70年代中叶，已有天壤之别。改革开放以来的40多年里，从整体上看，戏曲现代戏创作所受到的行政干预逐渐减少，显然是基本的大趋势。

当然我们也必须看到，尽管新时期戏曲现代戏创作在诸多方面都出现了重要突破，成就历历在目，但是在社会的一般观感中，甚至在不少文化部门的领导人印象中，当下的戏曲现代戏与观众欣赏要求之间仍然有很大的距离。这样的观感既不能说完全符合实际，也并非毫无依据。新时期戏曲现代戏所取得的成就还不能尽掩其短，要想在整体上呈现出更高的思想境界与艺术水准，现实中仍有诸多需要克服的困难。

戏曲现代戏创作与现实政治之间的高度关联，既不是什么秘密，也无需回避。这一特点使之可以依托公权力的支持，最大限度地动用社会资源，因此才有可能聚集最优秀的艺术人才。拥有无可比拟的人才优势，是那些曾经产生了广泛深远影响的戏曲现代戏作品在艺术的均衡与完整性上达到

较高水平的主要原因。在艺术领域，即使最政治化的诉求，如果缺乏精彩的艺术表达，也无法达到目标；而戏曲这样的综合性艺术，只有文学、音乐、表演、舞台美术等所有领域的优秀人才通力合作，才有可能创造出真正一流的作品，如此苛刻的要求，在社会高度政治化的年代更能轻而易举地获得满足。还应提及，优秀戏曲经典作品的创作过程均十分冗长，往往需要经历多年反复修改打磨；这就极大地推高了艺术创作在各个方面的成本。优秀的戏曲剧目需要时间打磨，但相对于集中各地的优秀人才催生佳作，戏曲史上屡见不鲜的、更具普遍性的现象，是不同年代的表演者在舞台上对剧目的不断加工修改，使之精益求精。这一模式的前提是健康且繁荣的演出市场，可惜由于20世纪80年代末以来戏曲的演出市场出现严重滑坡，生存环境恶化，大量创作剧目已经失去了在经常性的演出过程中由表演者修改提高的机会，兼之那种泛政治化的环境已经一去不返，这种现实的困境是时代的无奈，只能说新时期的戏曲现代戏创作生不逢时。

在舞台艺术层面，如果说改革开放40年戏曲现代戏的创作演出并没有在所有方面都超越此前那些戏曲现代戏佳作，落差最明显的就是演员的表演艺术水平。在某些现代戏曲经典作品恢复演出时，人们更可以明显地感受到巨大的不满足。尽管此前若干年里，戏曲创作身处高度政治化的语境，但那个年代的戏曲演员无不具备深厚的传统功底，且都积累了丰富的舞台演出经验。戏曲现代戏的创作演出水平不达预期，在很大程度上是由于当下戏曲演员的传统基础和舞台经验远远比不上20世纪50-60年代，新创作的戏曲现代戏因此就显得缺乏舞台魅力。戏曲是通过演员在舞台上的表演征服观众的艺术，演员是否具有足够的魅力，在很大程度上决

定了作品演出的成败；而深蕴戏曲传统美学精华的传统戏，恰是提升演员戏曲舞台魅力的最佳途径。回想当年，从20世纪50年代初开始从事戏曲现代戏创作演出的一代演员，都是在传统戏的教育与训练的基础之上成长起来的，而且，在现代戏创作过程中传统戏和戏曲表演艺术传统的作用均无处不在。大量有深厚传统功底的名家参与了这些优秀剧目的舞台手段的设计，目前这些名家多数都已经不在人世，这恰恰是今天戏曲现代戏创作时难以弥补的短板。

戏曲演员的舞台演出经验同样重要。20世纪50—60年代的剧团几乎全部实行企业化运营机制，直到20世纪80年代初，戏曲剧团在全国各地的巡演同样是商业性的，常年在舞台上演出，是当年几乎所有戏曲演职员的生活常态。实际表演经验的积累和娴熟的舞台技巧，是确保戏曲现代戏在演出中能够实现其创作理念的前提，也是它们具有强大且独特的舞台魅力的重要基石。当年的戏曲现代戏创作虽然无法避免政治理念的支配，但是具体的舞台表演手段的设计、创造与表现，远远超出抽象的概念和理论，尤其是剧中大量富有感染力的细节，实离不开演员们的精心设计，其中也包括他们的即兴创造，这些都基于演员们丰富的演出经验而达成。

目前担负着戏曲现代戏创作演出主要任务的演员，在传统基础和舞台经验这两个关键环节上均存在明显差距。这一现象既有历史渊源，也有现实原因。从“戏改”运动开始，戏曲传统戏就受到激烈冲击，1964年起传统戏更被全面禁演。20世纪80年代一度盛行的非理性地、盲目地反传统的社会思潮，使那些硕果仅存的传统戏，又一次遭受普遍质疑。因此，戏曲院校的老师不能理直气壮地教，学生无法心

甘情愿地学，戏曲演员的传统基础明显滑坡。尽最大努力恢复传统戏的演出，包括在戏曲表演人才培养的基础上恢复传统教育模式，固然是提升现代戏创作表演水平的必经之路，但是这些并非一日之功。20世纪80年代末戏曲市场陷入普遍困境，多数戏曲剧团演出场次大幅度下降，除少数一直保持较为稳定的市场空间的剧团，尤其基层剧团外，目前承担现代戏创作主演重任的一代演员，包括诸多知名演员，其舞台艺术经验还无法和当年的演员相比，加上当下过于频繁的新剧目创作，更分散和减少了他们实际参与演出的时间，戏曲演员舞台经验的缺失，就是无奈的现实。在戏曲演出市场的衰退景象中，演员在舞台上的成熟显得加倍困难，因而也就难以深度地参与现代戏的创作过程。演员是戏曲表现之主体，在表演者整体水平下降的背景下，纵有优秀的剧本和戏剧理念，假如其舞台表达没有足够的高度，新创作的戏曲现代戏自然难以取得理想的成就。

戏曲现代戏要有新的超越，另一个瓶颈是音乐。当年诸多现代戏作品之所以家喻户晓，并且直到今天仍然有很多喜爱者，主要是由于它有太多脍炙人口的精彩唱腔，这些唱腔并不比戏曲悠久历史上创造的那些经典唱腔逊色。这些唱腔是由戏曲表演艺术家或熟稔京剧的作曲家设计创造的，著名京剧老旦表演艺术家李金泉就是京剧《红灯记》《平原作战》《红色娘子军》等剧目的唱腔的主要设计者之一，他也参与了《沙家浜》中郭建光的唱腔的设计与修改；著名琴师李慕良从京剧《芦荡火种》的创作时起就承担了唱腔设计的主要任务，除了这些表演艺术家之外，于会泳深厚的戏曲音乐和民间音乐修养，刘吉典、陆松龄等作曲家在京剧音乐环境里所受的长期熏陶，都是众所周知的。这些现代戏经典的

音乐唱腔还经历了在很长时间段里边演边改的过程，更提高了对剧种音乐烂熟于心的演员和乐师的参与程度，这才是其音乐具有浓郁的戏曲风格和剧种特色的最重要的原因。改革开放以来，戏曲表演艺术家在新剧目创作的音乐唱腔设计创作环节中的作用明显下降了，由音乐学院培养的、对西方音乐创作技巧比中国传统戏曲音乐更熟悉的专业作曲人员开始包揽新剧目的音乐设计，新时期以来戏曲新剧目创作过程中重作曲轻编腔的现象日趋严重，作曲的职业化渐成习惯。而缺乏有魅力的、足以展现各剧种音乐特色的唱腔，正是当下诸多戏曲现代戏作品在音乐层面难以和观众产生共鸣的主要原因。从音乐的角度看，恢复传统戏曲音乐创作体制十分必要，然而又着实不易。假如没有充分展现剧种风格特色的唱腔，现代戏要想全方位地超越当年的戏曲现代戏经典，仍是一个现实中难以实现的目标。要改变这一现象，不仅需要恢复表演艺术家深度参与唱腔设计的传统，而且对戏曲现代戏音乐创作规律的重新认识，也十分必要。

诚然，现代戏创作演出所面临的这些困难，在近年里不同程度地有好转迹象，但这些问题积重难返，在短时期内很难完全解决。因此，现代戏的发展仍然任重道远，还需加倍努力。

若干年来，优秀的戏曲现代戏精品的成功经验值得总结，但现代戏发展的道路并不平坦，假如不能清醒认识与深刻总结现代戏发展进程中的、尤其是20世纪50年代以来戏曲现代戏创作演出中留下的那些深刻教训，说很容易重陷历史盲区，也决非危言耸听。努力继承与激活传统，摆脱若干年来文艺领域盛行的“工具论”的束缚，深入基层，扎根人

民，用艺术的万式形象化地表现人民的喜怒哀乐和生活的辛酸苦辣，鼓励戏剧艺术家独立思考并充分发挥其创造性，尊重戏曲规律，回归戏曲本体，开拓演出市场，戏曲现代戏才有可能不断涌现高峰之作。

（附注：戏曲剧目的创作演出由编剧、导演、唱腔设计（作曲）和主演等共同完成，且往往历经反复修改。本文引述这些剧目时，仅为举例，故未一一注明编、导、演等主创人员，亦不涉及作品著作权益。）



校对：包天润

责编：早言 子衿

编审：沁好

主编：党委宣传部

中国戏曲学院

德藝雙馨
继往开来

长按识别图中二维码，关注更多资讯

投稿邮箱：xcb@nacta.edu.cn
官方网站：http://www.nacta.edu.cn

The graphic features a red background on the left with the CACTA logo and a stylized white and red illustration of a Peking Opera mask. The right side is white with green willow branches at the top, a QR code in the center, and vertical calligraphy on the right. Contact information is at the bottom right.

点“在看”给我一朵小黄花

