

May 2019

The Theoretical Misconceptions and Realistic Choices of Modern *Xiqu* Creation: Additionally on the Historical Significance of Zhang Manjun's New Opera of Song and Dance

Wei Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Wei. 2019. "The Theoretical Misconceptions and Realistic Choices of Modern *Xiqu* Creation: Additionally on the Historical Significance of Zhang Manjun's New Opera of Song and Dance." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (3): pp.116. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss3/19>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

戏曲现代戏创作的理论误区与现实选择

——兼谈张曼君“新歌舞剧”的历史定位

李 伟

摘 要: 戏曲现代戏创作至少存在着三个方面的理论误区:一是把程式性作为中国戏曲的一大特征,进而认为,戏曲现代戏创作如果不实现程式化,就不是戏曲;二是把行当化视为戏曲的又一特征,进而认为,戏曲现代戏必须用行当塑造人物,否则就不是戏曲;三是把“戏曲化”作为创作的目标,把“戏曲化”作为评价现代戏成功与否的重要标准,然而对什么是“戏曲化”却语焉不详。但是这些理论误区并没有束缚戏曲现代戏创作的实践。以张曼君为代表的戏曲导演,在现代戏的创作实践中,创造了“新歌舞剧”现象。这实际上是回到了传统戏曲诗、歌、舞三位一体的以“乐”为本位的综合艺术形态上,从而突破了“程式化”“行当化”“戏曲化”的魔咒,探索出了戏曲现代戏创作与发展的新路。

关键词: 戏曲现代戏; 程式化; 行当化; 戏曲化; 乐; 新歌舞剧

作者简介: 李伟,南京大学文学博士,上海戏剧学院教授,主要从事戏剧理论与批评、20世纪中国戏剧研究。通讯地址:上海市华山路630号上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部,邮政编码:200040。电子邮箱:leeway1975@qq.com 本文系国家社科基金艺术学重大项目“戏曲现代戏创作研究”[项目编号:18ZD05]、国家社科基金艺术学一般项目“戏曲改革与十七年戏曲经典的生成研究”[项目编号:2015BB02775]阶段性成果。

Title: The Theoretical Misconceptions and Realistic Choices of Modern *Xiqu* Creation; Additionally on the Historical Significance of Zhang Manjun's New Opera of Song and Dance

Abstract: There are at least three theoretical misconceptions on the creation of modern *xiqu*: to consider conventionalization essential to *xiqu*, to consider typification of roles essential to *xiqu*, and to consider “*xiqu*ness,” whose meaning is rather vague, as the creative goal and artistic criterion of *xiqu*. However, these misconceptions fail to hinder the practical development of modern *xiqu* creation. Directors like Zhang Manjun have created an innovative genre known as “new opera of song and dance.” This maneuver, in fact, signifies a return to the comprehensiveness of traditional *xiqu*, which, centering on music, features a trinity of poetry, song, and dance. Through this effort, modern *xiqu* is able to disentangle itself from the constraint such as conventionalization, typification of roles, as well as “*xiqu*ness” and strike out a new path for future development.

Keywords: modern *xiqu*; conventionalization; typification of roles; *xiqu*ness; music; new opera of song and dance

Author: Li Wei, Ph. D., is a professor at Shanghai Theatre Academy. His areas of academic specialty include the theory and criticism of theatre and twentieth-century Chinese theatre. Address: Editorial Board of *Theatre Arts*, 630 Huashan Road, Shanghai 200040, China. Email: leeway1975@qq.com This article is supported by the Major Project of National Social Sciences Fund for Art (18ZD05) and the General Project of National Social Sciences Fund for Art (2015BB02775).

戏曲现代戏的创作从辛亥革命算起已经有一百多年的历史,产生了不少优秀的作品,基本上证明用戏曲这种艺术形式来表现现代生活是可能的。张庚、郭汉城先生都先后宣称戏曲现代戏

“已经成熟”(张庚,“社会主义”230)或“不断趋向成熟”(郭汉城27),刘厚生先生也认为它已经解决了“艺术创造”即形式与内容不协调的问题,完成了历史使命(8)。然而,戏曲现代戏应该怎

样才能更好地发展,还是有许多值得探讨的问题。

任何探索与实践都离不开理论的指导,也必然伴随着各种观点的争鸣。在戏曲现代戏的创作实践过程中,也是如此。有些理论经过实践的检验,被认为是有价值的,就继续运用到实践中去;有些理论则有可能经受不住实践的检验,最后被淘汰;还有些理论可能先被错误地批评,后来又被重新审视、采用、焕发新的光辉。这些都是正常现象。历史正是在这样的反复中逶迤前行的。本文要做的,就是尝试检讨与戏曲现代戏创作有关的几个理论问题,以期于实践有所裨益。

一

戏曲现代戏创作的理论误区之一是,把程式性作为中国戏曲的一大特征,进而认为,戏曲现代戏创作如果不实现程式化,就不是戏曲。

张庚先生把“程式性”作为中国戏曲的三大艺术特征之一,他这样解释程式:“程式,是戏曲反映生活的表现形式。”“表演程式,就是生活动作的规范化,是赋予表演固定的或基本固定的格式。”“它是生活动作的舞蹈化。”他还认为,“戏曲的程式不限于表演身段,大凡剧本形式、脚色行当、音乐唱腔、化妆服装等各个方面带有规范性的表现形式,都可以泛称为程式。”并指出了程式化对戏曲的重要意义:“程式的普遍、广泛的运用,形成了戏曲既反映了生活,又同生活形态保持若干距离;既取材于生活,又(有)比生活更夸张、更美的独特色彩。离开了程式,戏曲的鲜明的节奏性和歌舞性就会减色,它的艺术个性就会模糊。因此,程式对于戏曲,不是可有可无的东西,为了保持戏曲的特色,就必须保留程式。”(“中国戏曲”3)然而傅谨先生在谈到戏曲现代戏创作时,则指出了程式与现代生活的内在矛盾:“如果我们认同程式化是戏曲最为本质的艺术特征,不向程式化方向发展的现代戏就只能是一个幻想”(61)。现代戏是否应该追求使用程式呢?如果现代戏不追求程式,那还是戏曲吗?

其实,任何成熟的艺术形式,都有自己的艺术规范,即程式。芭蕾有芭蕾的程式,歌剧有歌剧的程式,律诗有律诗的程式,八股文有八股文的程式。从这个意义上讲,泛称意义上的“程式”并不是戏曲的艺术特征,而是所有成熟艺术形式都应

具备的“套路”和“章法”。当我们说到戏曲的程式时,往往就是指它的“表演程式”,而“表演程式”无非是对某些生活内容的虚拟性表演的固定化,它仍然是戏曲“虚拟性”艺术特征在表演上的体现,只不过重点在因某些生活内容的“模式化”而导致表演手段的“固定化”,比如武将披甲上马的一套动作形成了戏曲舞台上“起霸”程式,这套固定的虚拟动作具有某种“普适性”和“泛用性”,只要在表现武将出场的场合都可以拿出来使用,就好比汉语中的“成语”,既有典故、出处或高度的概括性,又能适用于许多相似的场合。当然,传统戏曲表演不可能都由程式组成,程式表演还是需要和大量自由的虚拟表演结合起来才能讲好一个故事,正如我们说话、写文章不可能全用成语堆砌而成,而需要和大量普通词汇一起表情达意一样。从这个意义上说,戏曲中的程式表演和一般表演都是虚拟表演,区别只在于前者是固定化的而后者是自由而灵活的。

同样也如张庚先生所说,“程式都是直接或间接来源于生活的”(“中国戏曲”3)。程式这种固定化的虚拟表演之所以大量存在,乃是因为我国古代人民的生活本身有许多模式化的、礼仪化的、同质化的内容,而且数千年来变化不大。帝王将相、才子佳人、贩夫走卒,既有各自相对稳定的生活内容,又有明显的阶级等差,并且都在其起居住行、言行举止、穿衣戴帽等各个方面表现出来。而进入现代社会以后,生活内容日益丰富多彩,世俗化程度不断深入,表面的阶级差异不再明显。高度模式化、礼仪化、同质化的生活内容只会出现在某些极其特殊的时刻,比如婚礼和葬礼等,大多数时候人们的生活是不拘一格的。也许现代生活中的某些内容在某些阶段还有极其相似的一面,但这些内容常常还来不及稳定和沉淀就会被迅速发展的、日新月异的时代所改变,比如通讯从过去的打电话到后来的手机到今天的视频聊天等,交通从过去的自行车到公交、小车到高铁、飞机等,日常工作从过去的手动到机械化到全自动等,没几年就会发生各种更新换代、各种花样翻新,将这些内容进行自由的虚拟表演尚可,但进行固定的程式表演几乎不可能。

事实上,从艺术实践上看,表演程式化的程度也是各不相同的。一般来说,表现古代生活的,程式化程度会高一些,表现现代生活的,程式化程度

就会低一些;表现贵族生活的,程式化程度会高一些,表现民间生活的,程式化程度会低一些。体现在不同的剧种上则是,梨园戏、昆剧、京剧等历史比较悠久的,比较多地表现古代社会、才子佳人、帝王将相的生活的,表演的程式化程度就会高一些;而黄梅戏、越剧、沪剧、评剧等表现民间生活的现代新兴戏曲,表演程式化程度就会低得多。而有些戏曲现代戏中新创的某些表演,如打电话舞、拉洋车舞、开小车舞等,由于没有长期的普遍的适用性,其实最多也只能算现代生活的虚拟表演,而不能称为新的“程式”。我们不能因为这些新兴剧种的程式化程度不高和现代戏的新创表演还不是程式,就不能称之为戏曲。

总之,表演程式的确在某些古老的戏曲剧种中大量存在。但必须注意,并非所有的戏曲都有严格的、高度的程式;程式也并非戏曲与生俱来的特征。许多所谓程式实际上是某些传统生活内容的比较固定的音乐化、虚拟化、节奏化即歌舞化表演。如果生活变化了,多样了,就难于用比较固定的程式化动作表现了,但依然可以用虚拟的、音乐化的、节奏化即歌舞化的方式来表现。当用这种歌舞的方式表现现代生活的时候,可能会形成新的程式,也可能形成不了新的程式,但只要有歌舞的特征,即音乐化、节奏化、虚拟化的特征,就依然可以认为是戏曲。这样,就不存在说现代戏一定要追求程式化的问题,傅谨先生的问题其实也就不成问题了。

二

与程式化紧密相连的是另一个概念:行当化。戏曲现代戏创作的理论误区之二是,把行当化视为戏曲的又一特征,进而认为,戏曲现代戏必须用行当塑造人物,否则就不是戏曲。

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》这样解释“脚色行当”：“中国戏曲特有的表演体制。或作角色行当。史称脚色、部色，昆曲称家门，通称行当，简称行。有双重含义：它既是戏曲中艺术化、规范化的性格类型；又是带有性格色彩的表演程式的分类系统。这种表演体制是戏曲的程式性在人物形象创造上的集中反映。戏曲表演在创造人物形象时，既要求性格刻画的真实、鲜明，又要求从程式上提炼和规范，因而唱念做打各类程式无

不带有性格的色彩；经过长期的艺术磨练，性格相近的艺术形象及其表演程式、表现手法和技巧逐渐积累、汇集而形成行当。”^①解玉峰先生认为“脚色制对中国戏剧具有根本性的意义”（86），并指出“京戏在近代走向名角龙套制的畸形道路以及当代许多新编戏因话剧观念的影响有意淡化脚色制，皆不宜视为中国戏剧自身演进的必然结果。假如脚色制为中国民族戏剧之根本，离开了脚色制，我们又该到何处去找寻中国戏剧呢”（93），几乎把脚色制的兴废和戏曲的存亡直接画等号了。

以行当为中介塑造人物形象是中国戏曲不同于西方话剧的鲜明特征。张庚先生说：“戏曲表演艺术与其他艺术所要遵循的共同规律是要在生活中去寻求创作的源泉，寻求人物。戏曲表演艺术的特殊规律，就是通过‘行当’和‘流派’的手段，创造舞台色彩鲜明浓烈的人物形象。”（“漫谈”240）王安祈先生对此亦有深入论述：“斯坦尼斯拉夫斯基体系的表演方法是以‘体验’为主，训练过程包括形体与心理，形体方面明确要求肢体、声音、体态、姿势的肖似，心理方面也强烈要求演员必须设身处地的想象所饰人物的内心，形体与心理二者必须统一，而表演时则引出记忆中的情绪，是一套‘重新经历的创造过程’，演员将自我融入角色之中，以角色自居而体验出外部动作。体验派的表演以‘来自生活、贵在真实’为准则，‘演员——剧中人’之间无须通过程式规范的关卡，这套表演和戏曲表演在本质上的不同，或可以下图简单表示：（1）戏曲：演员——角色（各行当表演程式）——流派（流派宗师表演个性与气质风格）——剧中人；（2）斯坦尼斯拉夫斯基体系：演员（体验重新经历的创造过程）——剧中人。”^②斯坦尼体系在塑造人物时，不需要通过脚色行当这一中间环节，这是与中国戏曲最大的不同。

在戏曲表演中，每个人物都属于生旦净末丑中某一个行当，每个演员从学戏之日起，就明确地归属于某个行当（甚至流派），每个行当都有属于自己行当的一套表现人物的表演程式或独特手段。因此，行当化是中国戏曲特有的表现手段，当然是中国戏曲的重要特征。

但在戏曲现代戏创作中要求行当化与现代生活表现、现代人物塑造是有矛盾的。行当意味着根据人物的年龄、性别、身份、性格等将角色分为生旦净丑等若干大类，每一大类下再分为若干小

的类别。然后每个剧中人物根据其特点对应由某个行当来表演(应工)。实际就是把每个人物先分门别类,然后再“类型化”地表现出来。然而现代生活丰富多彩,现代人物性格多样,现代戏剧要求从人物的个体复杂性出发,追求人物塑造的真实性、丰满性与独特性,追求塑造“圆形人物”,最排斥的就是人物塑造的“类型化”与“扁平化”,因此与行当化的理念是格格不入、背道而驰的。戏曲行当是将生活拉开一段距离来观照的艺术,我们很难想象时间和空间上都离我们很近的现代人物通过勾脸谱、挂髯口来演绎。

那么,行当化演员训练体系是否还有存在的必要?回答是肯定的。戏曲演员在学习的过程中,仍然必须分行当学习相应的表演程式,同时对于天分高的演员如果能够跨行当地学习相邻行当的表演程式,对于今后塑造丰富复杂的人物形象将大有裨益。为了塑造丰富复杂的人物,可以尝试打破行当,运用多种行当的技巧塑造丰富多元的人物形象。在这方面,现代京剧《骆驼祥子》里黄孝慈、陈苍霖的表演,新编历史剧《曹操与杨修》里尚长荣的表演,都是化用不同行当的表演技巧塑造丰富人物形象的成功先例。但对于表现不断变化的现代生活与塑造不断深化的现代人物而言,“跨行当化”“泛行当化”都只是过渡阶段,“去行当化”恐怕将成为必然。

但这是否意味着就取消了戏曲呢?回答是否定的。中国戏曲并不是一开始就有行当的,而是经过多年的积累、探索之后形成相对稳定的行当。这种行当化的表现手法和程式性的表演动作一样,是中国传统社会的超稳定形态在戏曲艺术上的反映。现代社会生活大大地发展变化了,急遽地丰富多元了,那么,用来表现它的戏曲艺术也应该相应地发生变化。不必为了戏曲的行当化而把现代丰富多彩的圆形人物硬性地装入行当化的模板里,而应该有效地利用、化用行当化的传统资源,萃取不同行当的技巧演绎具有丰富个性的现代人物。

三

与前面两点相联系并进一步的是,戏曲现代戏创作的误区之三:把“戏曲化”作为创作的目标,把“戏曲化”作为评价现代戏成功与否的重要

标准,然而对什么是“戏曲化”却语焉不详。

“戏曲化”是一个内涵不清、似是而非的词,但一度却是新创戏曲的一种无上的标准,任何艺术创新都会在“戏曲化不够”“京剧不姓京”“越剧不姓越”等批评面前败下阵来。

所谓“戏曲化”无非是说一部新戏应该像戏曲。既然是“像戏曲”,一定是像“已有的”戏曲。既然是像“已有的”戏曲,那就是希望戏曲最好不要有变化,或者是变化不要太大,还有很多原来的痕迹,否则就不是戏曲了。这种从某种意义上否定戏曲有表现现代生活、现实题材的必要性的观点,其实已经被历史实践所否定。历史已经证明,戏曲变得不像以前的戏曲了,也仍然还可以是戏曲。根据路应昆先生的研究,“粤剧在民初”“大量编演紧贴现实的新剧以替换老套故事,脚色行当从十大行变成了‘六柱制’,唱念语音以粤语代替‘官话’,唱法改假嗓为平喉,唱腔不再以梆黄(梆子、二黄)为主,而是大量吸纳小曲、‘时代曲’乃至外国歌曲之类,伴奏引入了萨克斯等西洋乐器,舞台美术也花样百出,等等。经此一番大刀阔斧的改造,剧种面目大大改观,清代粤剧的‘剧种特色’实际上舍弃了大半。按照今天的剧种概念,转型后的粤剧可以说已经变成了另一个剧种”(9)。如果以表现新的时代内容为目的,必然会带来剧种形式的新变化。新编戏如果很多方面都还像传统戏,处处以传统形态的维护为旨归,那还要新编干什么?

“戏曲化”正是在用一种过去的戏曲印象、戏曲特征来要求和规范新的戏曲创作,而不顾观众审美的现实变化。这是一种保守的戏曲观。有论者就指出:“从某种意义上说,正是戏曲化理论阻碍了京剧表演向当代人生活形态的靠拢。现代戏创作只有下大工夫于故事构思、人物创造和思想深刻上,才能有力地吸引现代观众,才能足以和以形式感审美的程式化表演吸引观众的古代戏相抗衡。”(邹平 10)只有以新的观念拥抱新的生活,再用戏曲的形式表现出来,才更有利于戏曲的赓续发展。

具体到戏曲现代戏创作,既然我们要用戏曲来表现现代生活,那就必然要用一些现代的手段来表现出生活内容的现代色彩、现代气质、现代精神即现代性来,那么必然会对传统的戏曲形态有所突破,甚至会产生很大的裂变,那又该如何取舍

呢?显然我们应该面向当下、面向未来,而不是回到过去。否则,就真的只有“老演老戏,老戏老演”了。今天有青年学者主张“现代戏的出路应该是从‘现代’出发,而不是从戏曲(传统)出发”(李贤年 10)。这和张庚早年的说法“我们的目的是为了表现新生活,而不是为了保存旧形式的完整”(“现代题材” 233)正好遥相呼应。

真正要使用“戏曲化”这个概念,应该再深入地认识“戏曲”的本质。作为我国民族戏剧的统称,戏曲是一个很大的概念,它广布各地,拥有三百多个剧种;它历史悠久,远绍先秦,近至当下;它渗透到了上至国家仪式下到民间祭祀的社会生活乃至整个民族的文化心理等层面。各剧种情况千差万别,历史长短不一,不可一概而论。只有把握了戏曲形态的基本特征、演变的历史规律,才可能谈“创造性转化、创新性发展”。此正所谓“文化自觉”。

关于什么是戏曲,什么是戏曲的本质和规律,近百年来有不少学者给出了自己的答案。比较能形成共识的是,中国戏曲是一种以“乐”为本位的综合艺术,即“诗、歌、舞”三位一体的剧场艺术。王国维先生说:“合言语、动作、歌唱,以演一故事。”(29)张庚先生说:“一般来讲戏曲的规律性,是它的故事性、音乐性和舞蹈性,而这一切都需归结到节奏上。”(“京剧” 259)董健先生说:“中国传统戏剧,从先秦的‘乐’(这种‘乐’不是指音乐,而是一种古代歌舞剧),经过宋元杂剧、南戏,到明清传奇、地方戏曲,形成了一种一以贯之的以‘乐’为本位,以诗、歌、舞三位为一体的民族戏剧美学特征。”(252—53)叶长海先生认为戏曲的首要特征是“总体性或高度综合性”,即“保持着歌、舞、诗三位一体浑然不分的上古‘总体艺术’的特色,而且有很强的吸收功能,随时自如地把其他各种艺术因素融进自己的演出体制之中”(19)等等。先秦以降,随时代变化的是具体的诗(文学)的形态、歌的形态、舞的形态,而三位一体的总体性特征从未改变。环视九州,随地域变化的是诗(文学)的风格、歌(唱腔)的风格、舞的风格,而三位一体的总体性风格也并无不同。相对于“乐本位”的本质性和不变性,程式性、行当化等特征是非本质的和可变的。正是在这个意义上,施旭升先生进一步将“乐”作为中国戏曲的本体予以发挥论述:“不仅戏曲从萌芽到成熟都是‘乐’在其

中,而且更重要的,戏曲从精神本性到形态功能都与乐密不可分,从而戏由乐生,戏乐一体”(97)。因此,“对于中国戏曲的进一步发展来说,一方面需要坚守戏曲艺术的乐本体,另一方面也要正视戏曲艺术所应有的通变。惟有在中国戏曲乐本体的重新被发现或被认同的基础上,才有可能在中国现代文化的境遇中真正为戏曲把捉其生存赓续之血脉”(“三论” 15—16)。

有了这样的认识,我们就会发现,曾经十分纠结的所谓戏曲现代戏的内在矛盾,即现代生活内容与传统戏曲形式(程式、行当)之间的矛盾,可能没有那么严重。它至多只是京昆、梨园戏等古老剧种遇到的个别性麻烦,而绝不是越剧、评剧、花鼓戏、沪剧、黄梅戏等新兴剧种遇到的普遍性难题。历史和生活是一条绵延不断的河流,本无所谓传统与现代的分界,戏曲本可以自然地表现生活,没有什么矛盾和障碍。所谓矛盾和障碍也许是由于我们限于某个剧种、囿于某个时段而产生了片面的认识。如果我们不强行要求所有剧种都表现某一种规定好的现代生活,如果我们用今天的方言文学、今天的地方音乐、今天的民间舞蹈,三位一体地去表现我们今天的生活,也许就没有多少矛盾和障碍了。这样的综合性舞台艺术很接近于西方的音乐剧,但又完全是本土的民间的艺术,还能不为人民群众所接受和青睐吗?试想,如果我们一定要用京剧、昆剧去表现今天全体中国人的城市生活,当然会有不适与不似之感,但如果用沪剧(西装旗袍戏)表现今天上海市民的生活,用楚剧去表现今天武汉市民的生活,用歌仔戏去表现今天闽南人民的生活,应该并没有多少不适与不似之感吧。

四

张庚先生晚年对戏曲的规律以及程式和行当等问题是有反思的。他总结道:“戏曲中有许多东西是可以变动的,但一切舞台上的艺术手段都要合乎歌、舞、剧相结合的原则,合乎此原则,戏曲才成立。”(“从新剧目汇演看” 265)“戏曲的歌舞性、节奏性和故事性,即‘以歌舞演故事’是不变的。”(264)而“程式并不能等同于戏曲规律本身,它只不过仅仅是戏曲规律性在戏曲艺术发展中的表现形式。由此看来,程式是可以被改变和突破

的。”(“京剧”260)“正确地运用‘行当’这个手段,不会走向公式化,也不会变得概念化,因为我们不把‘行当’看成一个死的东西,而是可以突破,可以发展的东西。”(“漫谈”240)基于这样的认识,我们就可以很清楚地知道,戏曲在表现现代生活时,哪些可以变并大胆地去变,哪些不必变也不应该变。

戏曲现代戏的创作实践在最近几年有一个值得注意的现象——“新歌舞剧”现象。其代表性人物是著名戏曲导演张曼君,她的艺术主张是所谓“退一进二,三民主义”,即“退回到戏曲艺术本体自身”“把现代观念融入戏曲创作,在尊重戏曲艺术本体的基础上进行现代阐释”“民间音乐、民间舞蹈和民间习俗在舞台上的应用”(1)。她在其导演的秦腔《狗儿爷涅槃》《花儿声声》,评剧《母亲》《红高粱》,湘剧《月亮粑粑》等剧中都大量采用富有民族民间色彩的音乐、舞蹈,还有不少是群舞和合唱,其轻歌曼舞、欢歌劲舞的形式,和传统地方戏曲剧种的面貌有了很大距离,却很容易让人想起西方的音乐剧。

其实这种理论与实践并不陌生。早在上个世纪20年代末,田汉提出要“以旧的歌剧(即传统戏曲)为基础”,“建设中国的新歌剧”(118)。经过几十年的实践,以及欧阳予倩、焦菊隐等的共同探索,形成了一种建设“民族歌舞剧”的思路。这种思路也是希望将现代理念植入传统戏曲母体,从而使传统戏曲在音乐、舞蹈等方面向更高层次发展(这种发展既是以传统戏曲为基础的,但并不排除向西方的音乐、舞蹈学习借鉴)。田汉们的探索后来也取得了很大的成就,不过主要体现在新编历史剧领域(李伟 91)。张曼君的探索则主要集中在戏曲现代戏领域。

这种尝试虽然已经和传统的戏曲发生了很大的变化——田汉戏曲在故事的整一性、主题的现代性方面和传统戏曲已有很大不同,但在音乐与舞蹈方面和传统变化不大;张曼君则在音乐与舞蹈方面也和传统戏曲拉开了距离,而某些故事的主题因过于教化而缺少现代性——但无论如何,它们依然是用新的故事、新的音乐、新的舞蹈组合起来的新的戏剧样式,即依然是“乐”本位的诗、歌、舞一体的剧场艺术,故依然可以称之为“戏曲”。特别是张曼君,她导演的戏曲有虚拟表演而少程式表演,更少传统意义上的基于行当的人

物塑造了。正如同为导演的王晓鹰所指出的:“她所追求的‘新歌舞演故事’中的‘新’,就在于‘非程式化’。她有意识地、持续地、渐进地在中国戏曲的演出框架中寻找以非程式化的‘新歌舞’来演绎故事、抒情写意的可能性,包括非程式化的人物形象塑造、情感抒发和非程式化的舞台气氛意境的营造。”(19)“张曼君的‘新歌舞演故事’已经让她在戏曲演出中获得了一种非程式化的舞台自由,也让她的戏曲演出创作在一个新的层面上充分体现了中国戏曲艺术‘抒情写意’‘诗化象征’的审美特质。”(20)但必须指出的是,张曼君的新歌舞剧之歌舞,用于烘托气氛、营造情境的群舞场面过多,而深入细致地刻画人物、表达感情的值得回味的歌舞性表演则过少,这多少违背了戏曲以少胜多、以简驭繁的舞台原则,而给人以臃肿冗余之感,因而并不足取。当然,我们不能因噎废食地否定张曼君的探索对于戏曲现代戏创作的重要意义,相反,我们要充分意识到张曼君的创作实践是当下戏曲现代戏创作的现实选择,也是对理论探索的某种回应。

戏曲现代戏创作在面向新的时代语境时,还有许多新的问题值得我们去探索。比如在全民文化水准普遍提高的条件下,戏曲现代戏的创作是否应该表现更新锐的主题?在普通话比较普及的背景下,表现城市生活的戏曲是否还应该采用方言来演唱和念白?在全球化背景下,戏曲现代戏应该多大程度上吸收世界文化的元素甚至表现异域风情?等等。我们不妨拭目以待,并以更开放的态度接纳它的变化。

注释[Notes]

① 参见黄克保:“脚色行当”,《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》(北京:中国大百科全书出版社,1983年)170。“脚色”与“角色”意涵不同,黄克保先生此处有误,不赘。

② 参见王安祈:《当代戏曲》(台北:三民书局,2002年)65。王安祈先生此处使用“角色”一词亦有误,当为“脚色”,此不赘。

引用作品[Works Cited]

董健:“略谈田汉的编剧艺术”,《戏剧与时代》。北京:人民文学出版社,2004年。252—53。

[Dong, Jian. “On Tian Han’s Playwriting.” *Theatre and the Times*. Beijing: People’s Literature Publishing House, 2004. 252 - 53.]

- 傅谨：“程式与现代戏的可能性”，《艺术百家》4(1999)：61—66。
- [Fu, Jin. “Convention and the Possibility of Modern *Xiqu*.” *Hundred Schools in Arts* 4(1999)：61—66.]
- 郭汉城：“戏曲现代戏，你成熟了吗？”，《艺术评论》6(2004)：26—29。
- [Guo, Hancheng. “Is Modern *Xiqu* a Mature Genre?” *Arts Criticism* 6(2004)：26—29.]
- 李伟：《20世纪戏曲改革的三大范式》。北京：中华书局，2014年。
- [Li, Wei. *Three Paradigms of Xiqu Reform in the Twentieth Century*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2014.]
- 李贤年：“戏曲现代戏与‘国剧梦’”，《戏剧文学》4(2016)：4—12。
- [Li, Xiannian. “Modern *Xiqu* and the Dream of ‘National Theatre’.” *Drama Literature* 4(2016)：4—12.]
- 刘厚生：“关于20世纪戏曲现代戏的一些想法”，《戏曲艺术》4(1999)：5—9。
- [Liu, Housheng. “Some Ideas on Twentieth-century Modern *Xiqu*.” *Journal of National Academy of Chinese Theatre Arts* 4(1999)：5—9.]
- 路应昆：“从百年前粤剧的转型看当今戏曲的出路”，《广东艺术》1(2018)：9—13。
- [Lu, Yingkun. “The Outlook of *Xiqu* from the Perspective of Cantonese Opera’s Century-long Transformation.” *Guangdong Art* 1(2018)：9—13.]
- 施旭升：“论中国戏曲的乐本体——兼评‘剧诗’说”，《戏剧艺术》2(1997)：93—105。
- [Shi, Xusheng. “Music as the Essence of Traditional Chinese Theatre, with Additional Comments on the Concept of Theatrical Poetry.” *Theatre Arts* 2(1997)：93—105.]
- ：“三论中国戏曲的乐本体——兼评吕效平著《戏曲本质论》并答安葵先生”，《中国戏剧：从传统到现代》。北京：中华书局，2006年。7—16。
- [---. “The Third Discussion on Music as the Essence of Traditional Chinese Theatre; In Response to Lü Xiaoping’s *Essence of Xiqu* and Mr. An Kui’s Questions.” *Chinese Theatre: From the Traditional to the Modern*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2006. 7—16.]
- 田汉：“我们的自己批判”，《田汉全集》第15卷。石家庄：花山文艺出版社，2000年。118。
- [Tian, Han. “Our Self-criticism.” *Complete Works of Tian Han*. Vol. 15. Shijiazhuang: Huashan Art and Literature Press, 2000. 118.]
- 王国维：《王国维戏曲论文集》。北京：中国戏剧出版社，1984年。
- [Wang, Guowei. *Wang Guowei on Xiqu: Collected Essays*. Beijing: China Theatre Press, 1984.]
- 王晓鹰：“张曼君的‘新歌舞演故事’”，《中国戏剧》1(2013)：19—20。
- [Wang, Xiaoying. “On Zhang Manjun’s Concept of Performing a Story with New Songs and Dances.” *Chinese Theatre* 1(2013)：19—20.]
- 解玉峰：“‘脚色制’作为中国戏剧结构体制的根本性意义”，《文艺研究》5(2006)：86—94。
- [Xie, Yufeng. “The Typification of Roles as the Fundamental Character of Chinese Theatrical System.” *Literature & Art Studies* 5(2006)：86—94.]
- 叶长海：《曲学与戏剧学》。上海：上海古籍出版社，2013年。
- [Ye, Changhai. *Qu Studies and Theatre Studies*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2013.]
- 张庚：“现代题材戏曲的新成就”，《张庚文录》第三卷。长沙：湖南文艺出版社，2003年。227—39。
- [Zhang, Geng. “New Achievements of *Xiqu* with Modern Themes.” *Collected Works of Zhang Geng*. Vol. 3. Changsha: Hunan Literature and Art Press, 2003. 227—39.]
- ：“漫谈戏曲的表演体系问题”，《张庚文录》第四卷。长沙：湖南文艺出版社，2003年。220—41。
- [---. “On the Performing System of *Xiqu*.” *Collected Works of Zhang Geng*. Vol. 4. Changsha: Hunan Literature and Art Press, 2003. 220—41.]
- ：“京剧：发展中的艺术”，《张庚文录》第五卷。长沙：湖南文艺出版社，2003年。259—61。
- [---. “Peking Opera: An Art in Progress.” *Collected Works of Zhang Geng*. Vol. 5. Changsha: Hunan Literature and Art Press, 2003. 259—61.]
- ：“社会主义初级阶段戏曲发展的几个问题”，《张庚文录》第五卷。长沙：湖南文艺出版社，2003年。222—31。
- [---. “Some Issues on the Development of *Xiqu* in the Primary Stage of Socialism.” *Collected Works of Zhang Geng*. Vol. 5. Changsha: Hunan Literature and Art Press, 2003. 222—31.]
- ：“从新剧目汇演看戏曲的改革与创新”，《张庚文录》第五卷。长沙：湖南文艺出版社，2003年。262—74。
- [---. “The Reform and Innovation of *Xiqu* in View of the Joint Performance of Newly Written Plays.” *Collected Works of Zhang Geng*. Vol. 5. Changsha: Hunan Literature and Art Press, 2003. 262—74.]
- ：“中国戏曲”，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》。北

京：中国大百科全书出版社，1983年。1—10。

[---. "Traditional Chinese Theatre." *Encyclopedia of China: Volume of Traditional Chinese Theatre and Folk Arts*. Beijing: Encyclopedia of China Publishing House, 1983. 1 - 10.]

张曼君：“退一进二，三民主义”，《戏曲艺术》1（2017）：1—4。

[Zhang, Manjun. "One Step Back, Two Steps Forward, and the 'Three People's Principles.'" *Journal of National*

Academy of Chinese Theatre Arts 1(2017): 1 - 4.]

邹平：“质疑现代戏：戏曲化还是现代化？”，《当代戏剧》2（2005）：8—10。

[Zou, Ping. "Queries on Modern Xiqu: To Traditionalize or to Modernize?" *Contemporary Theatre* 2 (2005): 8 - 10.]

（责任编辑：程华平）