

现代戏的美学特征探析

■ 李志远

摘 要:现代戏是指以 1919 年五四运动以来的现代历史和生活故事为题材的戏曲剧目。其作为一种戏曲艺术类型,经过近百年的发展已经成熟,形成了相对稳定而鲜明的美学特征,具体表现为:浓郁的为人民创作的主旋律色彩,以讴歌、赞扬和描绘光明前景为主基调给人积极向上的精神状态,追求艺术真实与生活现实的高度和谐美,强烈的现代性审美趣味和较强的求新出奇追求。

关键词:现代戏 戏曲美学 主旋律

现代戏作为戏曲艺术的一个概念,据现有文献,可知其最迟在 1955 年就已经被使用,如《江苏省文化局组织地方戏剧团至农村巡回演出工作总结(摘要)》一文称江苏省文化局于 1954 年 12 月至 1955 年 3 月间组织地方戏下乡,其中就有剧团“携带了现代戏《走上新路》、《光明大道》、《海上渔歌》等”,这段刊载于《江苏文艺》1955 年 10 月号上的“编者按”,用现代戏与古典剧对举,透露出其所指已经与我们今天所使用的现代戏所指基本相同。1955 年 8 月,张庚在第一届戏曲演员讲习会上讲授《戏曲表演问题》,在讲解戏曲表现现代生活时使用现代戏一词与传统戏对举,如称现代戏在表演方面不如传统戏“集中与洗练的程度”,在导演处理方面不如传统戏的节奏感^①。该讲义 1956 年 3 月作为“戏曲演员学习小丛书”之一种,与郭亮的《关于现代戏的表演问题》^②等一同出版。同年,周恩来总理在《关于昆曲十五贯的两次讲话》中都使用现代戏一词,特别是第一次的“有的剧种一时还不适应演现代戏的,可以先多演古装戏、历史戏”表述,显然是把现代戏与古装戏、历史戏相对举的。也许正是从此始,戏曲界采用现代戏来概指内容是表现现代生活、舞台形式与传统戏、古装戏不同的戏曲艺术类型,并逐渐得到了广泛认同。虽然 1958 年 7 月 14 日,时任文化部副部长刘芝明在戏曲表现现代生活座谈会总结发言中以现代剧目指称表现现代生活的戏曲,如提出“以现代剧目为纲”,解释“用两条腿走路”称“所谓两条腿:一是现代剧目,另外一条就

是传统剧目”^③;1960 年 5 月 3 日,时任文化部副部长齐燕铭在现代题材戏曲剧目观摩演出总结会上也以现代剧目指称以现代题材的戏曲,并提出“我们要大力发展现代剧目,积极地改编、整理和上演传统剧目,多多提倡编写和演出新观点的历史剧,使我们戏曲事业从各方面更加繁荣”^④,《人民日报》1960 年 5 月 17 日刊发的《戏曲必须不断革新》对其进行转述,并增加了“三者并举”^⑤四字。但是,戏曲界随后无论是提及“两条腿”,还是“三并举”,都是以现代戏替换现代剧目。1964 年在北京举行京剧现代戏观摩演出大会之后,现代戏基本成为表现现代生活的戏曲作品的专称。

虽然现代戏在 1955 年的戏曲学著作中就被使用,但真正在戏曲学科体系观照下对其进行概念性界定与阐释,还是在进入新时期之后。1983 年编撰完成的《中国大百科全书·戏曲曲艺》在“现代戏曲”版块内设立了“现代戏”词条,并界定为是指“以 1919 年五四运动以来的现代历史和生活故事为题材的戏曲剧目”,这从显在层面表现为从历史社会学的视角、以戏曲剧目描写的对象进行内涵限定,不过内里也有着创作立场、思想认识及舞台呈现样态等因素的考量,如与新编历史题材剧目相比,不仅二者表现的题材时代不同,而且他们的舞台呈现也完全不同;而与近代戏曲的时装新戏相比,尽管二者在演员的扮相上都强调逼近当时的生活样式,但内在的创作指导思想却不相同。不过这一看似对现代戏内涵甚为清晰的界定,似并没有为戏曲学

基金项目:国家社会科学基金重大项目“美学与艺术学关键词研究”(17ZDA017)阶段成果。

作者简介:李志远,中国艺术研究院戏曲研究所研究员;主要研究方向:戏曲文献、戏曲批评。

界所公认,如郭汉城认为戏曲界的“现代”可以往前推,因而把辛亥革命看作现代戏的起点^⑥,刘厚生称“我以为,我们现在所说的现代戏概念,主要是指二十世纪初清末以来的当代题材戏”^⑦。显然,这种理解似把现代戏等同于现代戏曲,而没有把现代戏视为一个专有名称,且之所以把近代戏曲史中的时装戏也归入现代戏,是依据于二者在舞台创作样态上更为接近,与传统戏曲的舞台创作有着显著的差异。与此不同,杨谨瑜认为广义的现代戏“是指中国进入‘现代’以来创作的所有戏曲类型,包括辛亥革命前后以至建国以后乃至当下编演的戏曲类型”^⑧。这里显然也把现代戏等同于戏曲史分期中的现代戏曲了。廖全京认为“就‘现代’这个概念而言,在中国,它的起始不应当是在1911、1919或1949这几个以鲜明的政治意识形态为标志的年代,而应当是在西方现代文化开始全面向中国本土渗透的上一个世纪之交,即1890年至1900年前后。从这个意义上说,所谓戏曲现代戏,指的是取材于19世纪末20世纪初以来的社会生活,或者以19世纪末20世纪初以来的社会生活为背景的戏曲作品”,“包括19世纪末20世纪初以来的现代文化观念、现代艺术观念等在内的现代观念为指导,创作并演出的现代题材的戏曲作品”^⑨。这种理解认为“现代戏”的“现代”应是指称现代化、现代性、现代观念,因而追寻西学东传的历史而据以断定现代戏。当然,还有因元明时代皆有以时事为题材的戏曲作品,而把现代戏历史往前延伸至此。如此,几可把现代戏历史等同于中国戏曲史,毕竟“优孟衣冠”“东海黄公”“踏谣娘”“祖杰戏文”都是据时事而作。但如此以来,现代戏作为戏曲学概念的特指意义显然就会被遮蔽,亦无益于对现代戏这种戏曲艺术类型的研究深入。现代戏作为一种戏曲艺术类型的专有名词而言,不能以现代+戏的构词模式进行解读,否则难免被等同于历史视角界定的现代戏曲,也难免因对“现代”所指的时间模糊性或内容多样性而产生对现代戏的过多歧见。结合当前现代戏所指对象的共有认知,用“以1919年五四运动以来的现代历史和生活故事为题材的戏曲剧目”来界定其概念是有着其合理性的。

有着百年历史的现代戏,其发展程度及其价值如何,似乎有着不尽相同甚至完全相反的判断。如就现代戏经过政府不断的加压主导,其艺术形态是否已经成熟,张庚在1987年的中国戏曲现代戏研究会第六届年会上讲话时称,“为什么说现代戏已经成熟了”,“我们每个剧团清理清理自己的现代戏剧目,把真正动人的场子按折整理出来,全国有把握

地搞出一定数量的折子戏不难。如果有这么大的成就,还说它根本没有成熟,那我们太自卑了。”^⑩郭汉城在2004年依据积累了一定数量的现代戏剧目、已经被观众接受和欢迎、解决了艺术形式与现代生活之间的矛盾三个标准,认为“经过我们半个多世纪艰苦卓绝的努力,戏曲现代戏已经基本成熟”^⑪。周育德在观看过2013年第十三届中国戏剧节后,称“我们发现一个可喜的现象——现代戏创作进入了成熟阶段”^⑫。与这些判断不同,如陆军认为现代戏创造的是“一片艺术的废墟”^⑬,金登才认为直到2008年“现代戏形式并没有达到成熟阶段”^⑭。尽管有着这种对现代戏质疑甚至全盘否定的声音,但傅谨认为“戏曲现代戏创作演出取得了重要的突破,进入了成熟阶段”,这“代表了戏剧界的基本共识”^⑮。

应该说,在政府主导下,戏曲人经过不懈努力进行现代戏的创作,已经产生了一些让观众欢迎的经典剧目,巧妙地解决了形式与内容之间的龃龉,形成了现代戏这种戏曲艺术类型的独特美学意蕴。有些学者已经开始关注现代戏的美学特色并进行解读,如郭玉琼认为“在革命的系统,戏曲现代戏形成了独特的美学品格,即革命美学”^⑯,经百君认为现代戏的美学定位应该是扎根于民俗艺术沃土中的通俗美、超越于原型生活的艺术美、积淀于民族传统美德的真情美和熔铸于艺术传达方式的和谐美^⑰。可以说,随着现代戏的成熟和观众对其的接受,这个被从社会学、历史学视角界定的戏曲学概念,也逐渐成为戏曲美学的一个重要关键词,令人一睹其名而就能感受到其所内蕴的审美趣味与美学品格。在对现代戏进行综合解读的基础,可以发现现代戏的美学特色具有如下几个方面的鲜明特点。

首先,现代戏具有浓郁的为人民创作的主旋律色彩。

戏曲作为中国大众喜闻乐见的艺术样式,不仅可以是观众的娱乐形式,而且本身也有着很强的教育意义,陈独秀所言“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大教师也”^⑱即是一大明证。不过,戏曲创作也有一个立场问题,是站在什么样的立场进行创作,直接关系到教育的立场。作为“为人民大众的”文艺重要组成部分的现代戏,不能像旧戏那样“由老爷太太少爷小姐们统治着舞台”而“人民却成了渣滓”^⑲,这种戏曲创作需要颠倒过来,因而现代戏创作就“必须明确认识,戏剧的任务,是从各方面来表现新的人民的时代,反映新时代的人民的的面貌,为新时代的最广大的观众

服务”^①。一贯强调以人民为创作中心的现代戏,保留下的剧作精品基本上都有浓郁的主旋律色彩,如抗战时期的秦腔《血泪仇》,建国初期的吕剧《李二嫂改嫁》、评剧《刘巧儿》、沪剧《罗汉钱》、豫剧《朝阳沟》、京剧《红灯记》《智取威虎山》等,新时期的川剧《四姑娘》、花鼓戏《八品官》、豫剧《倒霉大叔的婚事》、莆仙戏《鸭子丑小传》、京剧《药王庙传奇》等,进入新世纪之后的花鼓戏《十二月等郎》、秦腔《西京故事》《花儿声声》、京剧《华子良》、评剧《母亲》、沪剧《挑山女人》、豫剧《焦裕禄》《重渡沟》、淮剧《小镇》、河北梆子《李保国》等,于这些现代戏作品中,鲜明地体现出人民为舞台的主角的特点,代表了现代戏创作的主流色彩。

当然,有些现代戏的创作对主旋律和为人民服务理解过于片面、肤浅,致使在现代戏中存在一些误区,如强调依据“三突出”原则创作现代戏,结果创作出来的剧作充满了假、大、空;还有认为现代戏就是要及时创作反映国家重大政策和受到领导关注的人或事,致使不仅出现了题材撞车的现象,而且因在剧作中存在过多地对政策的直白宣讲,对人物形象的粗放型塑造,对事件的就事论事的结构编排。这些现代戏就其内容来看在竭力表现主旋律,但却因缺乏艺术感染力,很难得到观众的认可与接受,往往成为过眼云烟。傅谨在充分肯定豫剧《焦裕禄》作为现代戏的重要价值时称,“这是一部歌颂共产党的优秀基层干部的作品,但它是站在人民的立场来写的”,“它重新阐释了‘主旋律’的内涵,告诉我们所有杰出的主旋律作品,都不是在机械地图解政策和简单地歌功颂德,而应该从国家和人民的最高和终极利益出发,勇敢地正视现实、揭示矛盾、解决问题”^②,这可以视作是主旋律题材为人民而创作的现代戏需要遵循的重要原则。

其次,以讴歌、赞扬和描绘光明前景为主基调给人积极向上的精神状态。

文艺有着歌颂和暴露的书写态度问题,作为关注现代历史和生活事件的现代戏,这一问题显得尤为突出。在抗日战争、阶级矛盾严重时期,显然对敌人的残忍、奸诈、恶行要暴露、鞭挞,对伟大的战士、人民要讴歌赞扬,以激发起群众昂扬的斗志和对美好生活的向往。如在1938年毛泽东观看秦腔传统戏《升官图》、《武家坡》时发现群众非常喜欢,热情很高,就对时任边区文化协会副主任柯仲平说:“你看秦腔这种形式,群众这么喜欢,如果换成抗日的內容,就成为革命的戏了。你看我们是不是应该搞?”随后柯仲平组织落实,上演了由马健翎创作的革命现代戏《好男儿》和《一条路》,看完这两出

戏,台下观众高呼“打倒日本帝国主义!”“共产党八路军救国爱人民!”抗日斗志和爱党之情得到激发。^③进入社会主义建设时期,现代戏被要求“反映当前社会主义革命和社会主义建设的伟大斗争,同时也要反映中国共产党所领导的各个阶段的革命斗争历史”^④,同时“革命群众迫切需要的,是工农兵成为舞台上的主要角色,而且显示出他们顶天立地、叱咤风云的伟大气魄的现代戏”^⑤。基于这样的现代戏创作原则与方向,显然需要更多地从站在人民的立场,用歌颂的态度对待过去先烈进行的艰苦卓绝的革命斗争和当今人民群众热火朝天地投身社会建设,英勇、智慧的人民群众总能够通过战胜困难心想事成,如以婚姻问题为题材的《李二嫂改嫁》和《倒霉大叔的婚事》,前者成功表现了通过自身的追求进步和群众的帮助喜结连理的李二嫂和张小六,后者成功表现了热爱生活、遇挫不馁的常有福和心地善良、爱憎分明的魏淑兰战胜阻碍终成眷属,让人民真正成为舞台的主角,且对他们大胆追求个人幸福予以赞扬。以抗日战争中为抗日先后献出六位亲人的邓玉芬为原型创作的评剧《母亲》,以悲壮之美塑造了一位身份平凡而为抗日做出巨大牺牲的英雄母亲,讴歌了平凡的人民群众所具有的伟大爱国情怀。以反映浮夸风、瞎指挥“大跃进”事实而创作的现代戏豫剧《谎祸》,通过塑造生产队长李百锁坚持实事求是、绝不弄虚作假而遭到悲剧命运的普通共产党员形象,虽然在一定程度上反映了那个时代“左”的错误给人民生活造成的触目惊心的苦难,但主体还是以歌颂人民智慧和党坚持实事求是的优良传统,且在结尾暗示了生活的光明与希望^⑥。

现代戏虽然是以现实生活和事件为题材进行创作的剧目,但绝不是要以自然主义的态度把原始状态搬上舞台,单纯地展示生活中的幸福、美好或苦难、丑恶,而是要经过作者的深入生活的体验,坚持用现实主义精神与浪漫主义情怀相结合的创作手法,通过讴歌崇高、赞扬真善美、给人以生活艰辛之后就是希望和梦想的实现,引导人民树立正确的人生观、价值观和世界观。正是基于这样基本的创作原则,使得现代戏无论是讴歌英雄,还是描绘普通人民的生活艰辛,都能给人以正能量之美,让人坚守对美好生活的希冀和追求。

再次,舞台创作追求艺术真实与生活现实的高度和谐美。

传统戏和新编历史剧在舞台创作上有着高度一致性,那就是创作手法与历史生活真实不寻求近似,如最为直观的髯口、水袖、大靠和靠旗以及旦角

的小嗓歌唱、贫苦家的女子也是满头珠翠,这些显然在历代的生活当中都不会如此。但观看传统戏和新编历史剧的舞台表演时,对于这些没有观众会提出疑问并拒绝接受他们,相反会认为戏曲舞台表演时这种因行当而形成的装扮就应如此。同时因熟稔了传统戏和新编历史戏舞台创作的虚拟性、程式性的美学原则,对舞台上的以虚代实完全接受。但是现代戏因现代题材与观众生活时间相近,导致舞台创作上尽量接近现实生活,否则就会令观众接受存在难度。如早期以“旧瓶装新酒”的形式创作的现代戏,插着靠旗、以京剧形式自报家门被作为现代戏创作不成功的典型案例,同样的《三打雁门关》中“脸上抹成锅底灰,腮上挂着一块权作髯口的黑布的张飞式怪模怪样”的朱德“升帐”,也让观众感到滑稽^②。正是职此之故,现代戏创作不仅在服装上与现代生活基本完全相同,就是在保持虚拟性原则的前提下,也尽量把舞台空间布置的更为直观一些,比如常见的房子与屋门,传统戏和新编历史剧的舞台上基本是不会出现如房墙和真实屋门的,但在现代戏舞台上这似乎已经成为了一个惯例,似乎没有房墙和屋门就不足以说明戏曲故事是发生在房屋内外的。再如传统戏表现行路之艰难或翻山越岭,多不会在舞台上出现曲折之路或实境之山,全靠演员身段与唱词或话白的结合,把移步换景似乎真切地呈现在观众面前,但在一些现代戏中多会是填满舞台的实景。当然,那个一看即知是假胡子的髯口,在现代戏中也更换为以粘贴胡子这一看似更为真实的化妆方法。还有剧中人贫困者的服饰不会是靓丽鲜艳,而是就如现实生活中一样穿上了打着补丁的衣服。可以说,现代戏的舞台美术极力地追求与生活真实高度相近。

同时,现代戏在歌唱和身段方面也力求与生活真实相近。如有人认为现代戏中旦角歌唱不应用小嗓,应用大嗓,因为“大嗓接近生活中自然的声音”,“用大嗓才可以表现现代的妇女”^③，“今天扮演现代人物,如果嗓音很细,叽叽喳喳,就会失去时代面貌,显得不真实”,为了能使大嗓念白与小嗓歌唱听起来更谐调、优美,提出从大嗓转入小嗓的诀窍是要注意从“56”到“71”的衔接^④。不仅歌唱注意与现实生活的相接近,在话白上亦是如此,强调要以一种近似生活中说话的腔调对话或独白。为了让各方面更加和谐统一于作品中,演员的表演身段也与传统戏、新编历史剧不同,也是以一种从现实生活中进行淬炼、提取的身段,如亮相、台步、手势等皆是如此。郎咸芬称其《李二嫂改嫁》中处理李二嫂的走路,就是在保留传统戏圆场台步的基本

特点上,但又采用更像现代人走路的姿势一样,使得李二嫂的走路显得更为自然^⑤。

现代戏因以现代生活和事件为表现对象,与观众生活非常接近,如何艺术地舞台呈现是其必然要面对的课题,基于内容的改变而从生活中寻找艺术表现手法,选择更为逼近生活的创作手段是从实践中得到的不二法则,成功创造了具有别样审美风趣、得到观众广泛接受的剧作,践行了源自生活而又不同于生活的艺术创造。

第四,体现出强烈的现代性审美趣味。

从戏曲改良到戏曲改革,可以说都是基于传统戏曲难以更为恰切地表现社会生活的巨变和人们因社会形态改变而出现的新的精神状态,在戏曲现代化不断强化现代戏这一别具审美特色的戏曲样态时,其具有现代性审美特点是为必然的内在选择,这不仅是由其所表现对象决定,亦由其所服务的观众欣赏需要所决定。不具有现代性审美、呈现出陈腐观念与陈旧手法的现代戏剧作,必然会被观众所厌弃而难以留下痕迹。

现代戏所呈现出来的现代性审美特点,突出表现在外在的创作手法与内容的精神状态两个方面。就外在创作手法而言,如充分借鉴利用科技新成果使得舞台呈现效果迥异传统的一桌二椅,灯光的巧妙利用令舞台表演分区清晰而又不失虚拟性特征,投影与音响技术的借用增强了观赏效果又不影响演员的舞台创作。同样,在配器方面的探索亦表现出较强的现代性,如有人就被革命样板戏《智取威虎山》所采用的大交响乐队伴奏、现代的舞蹈形式、现代的舞美、灯光、旋转舞台等所震撼,认为这是“一个如此现代的文本”^⑥。再如秦腔《王贵与李香香》的舞台不仅出现了80人的歌队,而且还有一架大钢琴,导演称正是在这种“两极对峙中紧紧相拥”,形成了剧作“舞台上的现代性”和“剧种之外音乐的包容性”^⑦。当然,还有依据剧作内容和现代生活而创作出来别有时代表味的表演程式,就更能形象地体现出现代性特色,如为人所称道的汉剧《弹吉他的姑娘》中的“电话圆舞曲”、京剧《骆驼祥子》中的“洋车舞”等,都非常鲜明地呈现出剧作的时代性。

与外在创作手法相呼应的是现代戏剧作所内蕴的追求表现现代性的自觉意识。尽管对现代性的具体所指人言人殊,但对人作为独立个体和内在精神的关注与对事件成因的反思和追问显然是其重要的两个方面。前者最具代表性的莫过于以女性追求个体独立与精神自由为主的作品,如沪剧《罗汉钱》、评剧《刘巧儿》、眉户戏《梁秋燕》、豫剧

《香魂女》、秦腔《花儿声声》等皆是此方面的代表作,而改编自马克·吐温的小说《败坏了赫德莱堡的人》的淮剧《小镇》,更是把焦点集中在了对人性的拷问,彰显出现代戏具有充分展现现代性的承载张力。就对事件反思与追问而言,可以说豫剧《谎祸》《焦裕禄》、秦腔《狗儿爷涅槃》等都是甚为典型的作品:以党的好干部为主角的《焦裕禄》,不仅实现了思想性和艺术性的高度统一,更对如何做才是党的好干部这一问题给出了发自人民心底的回答;《狗儿爷涅槃》以史诗般的手法撕开人性执念与社会政策变更之间悖逆齟齬所造成的惨烈,追问人性的善恶,反思左倾政策的危害。可以说,正是因为现代戏内蕴的这种现代性特点,令其“与西方现代性之间、与戏曲传统戏之间,构成一种强大的张力”,在审美上表现出独具的特色与追求^②。

第五,表现出较强的求新出奇追求。

清代戏曲理论家李渔称戏曲是“非奇不传”,故特别强调戏曲创作要“脱窠臼”^③。作为“戏曲改良”、“旧剧改革”产物的现代戏,可以说其产生、发展和逐渐成熟的过程,就是一个不断寻求突破先前戏曲常规的过程,无论是“旧瓶装新酒”,还是“话剧加唱”,以及戏曲界强调现代戏要具备戏曲化和现代化,都是其推陈出新、完善自我的最好注脚。

现代戏的新奇之美,可以说表现在各个方面。如在内容方面,因其是以现代生活和事件为题材,而生活的丰富多样为其提供了新奇事件的坚实基础,从小人物的生活境遇到整个人类的命运、从家长里短到国家层面的建设、从反抗侵略到新时代民族复兴的实现,无不成为现代戏表现的对象。内容决定形式,内容的改变必然引起形式的重新选择,现代戏正是一直处于寻找更加妥帖而富有艺术感染力的形式的进程中,以形成有别于传统戏和新编历史剧的独具美学特色的戏曲样态,这突出表现在唱腔、舞美和表演程式等方面。唱腔向被认为是戏曲的核心,不可轻言改变,不过从明清时期大量新出现的集曲可以看出,在非常讲求程式规范的昆曲中曲牌也是可以创新的,而板腔体戏曲的样式显然与曲牌体戏曲有着显著差异,可谁又能因之说板腔体戏曲不是戏曲呢。现代戏创作显然看到了唱腔可更改,因而也对之进行创新,如被作为豫剧现代戏标志性作品的《朝阳沟》,当初因有对男声唱腔的改革,被有些人说是唱的梆子歌,主创们被骂是“豫剧的叛徒”^④,但同时他却又被观众广泛喜爱和接受。同样,“豫剧《刘胡兰》中把【慢板】【二八板】用来做齐唱的曲调,更是一个大胆的创举”^⑤。舞美方面的新与奇更为直观:演员没有传统戏的开脸、

头面和华丽的服装,是以一种更为接近现实生活状态的装扮出现于舞台;吸收声、光、电、影等方面的技术,令舞美更为多彩绚烂。表演程式是现代戏创作的关键点,也曾是制约现代戏和令其受部分观众排斥的因素,但不可否认的事实是因表现内容的改变以前传统戏中常用的程式、身段已经不再适用,如常被用作反面事例的穿西装拉山膀即是如此。现代戏不得不根据剧作内容从生活中重新提取、创作新的程式、身段,以更好地表现内容、塑造人物和创造艺术真实。如传统戏曲舞台上每个人物都有亮相,但现代戏中显然不适用这一明显脱离生活实际的身段,但常香玉在扮演《朝阳沟》中拴保娘时,就根据人物特点和生活实际,借用一个放在地下的笤帚,巧妙地实现了亮相与艺术真实的完美结合^⑥。再如郎咸芬扮演《李二嫂改嫁》中的李二嫂“抢场”中的“探海”身段,“落地的那只脚,没有用传统戏曲中的满掌着地,而是尽量使身体向上提,用脚前掌着地”,这显然是借鉴芭蕾舞创作的新身段^⑦,不仅不影响作品的戏曲性,而且还非常和谐、优美。

现代戏创作是以导演为中心的创作,这也为现代戏具有新奇之美提供了最大保障,促使每个作品都要有异于他作之处,无论是剧作故事、叙述结构还是舞台呈现,都不能复制或雷同其他作品,甚至于自己以往的作品。如戏曲导演余笑予就坚持“不模仿别人,不重复自己”的创作理念,先后创作出多部现代戏佳作;李利宏导演豫剧《香魂女》时是本着“不仅要‘克绍其裘’,更要‘不由恒蹊’”^⑧的理念,结果创造了河南戏剧的第一枚全国大奖;致力于“探索戏曲现代戏的更多可能性”^⑨的张曼君,更是创作出多部荣获大奖的现代戏作品。清人赵翼称“诗文随世运,无日不趋新”^⑩,以现代生活和事件为表现对象的现代戏,显然在思想和外在创作手法上都更需要蕴有新奇之美。

现代戏作为戏曲艺术类型的概念,它不能被泛化为历史上时事戏曲的代称,也难以包括清末民初的时装戏、洋装戏,而是内蕴有题材内容、创作意识、创作手法、舞台形态等多种限制性因素。现代戏因其创作元素的改变,其在葆有虚拟性、程式性、节奏性、写意性等戏曲艺术本体特征之外,作为独立的戏曲艺术类型呈现出其独具的审美特征,不仅是社会和观众的需要,亦是其延展戏曲艺术生命的必然。当然,随着现代生活的发展而创作的现代戏,可能会为观众创造更多的美学享受,观众亦可用于现代戏的审美欣赏中感受到时代的律动。

注释：

- ①参张庚《张庚文录》(第二卷),湖南文艺出版社2003年版,第174—207页。
- ②郭亮《关于现代戏的表演问题》,通俗文艺出版社1956年。
- ③刘芝明《为创造社会主义的民族的新戏曲而努力——在戏曲表现现代生活座谈会上的总结发言》,转自《中国戏曲志·北京卷》,第1453页。
- ④齐燕铭《现代题材戏曲的大跃进——祝现代题材戏曲剧目观摩演出的胜利》,转自《中国戏曲志·北京卷》,第1471页。
- ⑤转自《中国戏曲志·北京卷》,第1474页。
- ⑥参贾舒颖《戏曲现代戏,你成熟了吗?——郭汉城访谈录》,《艺术评论》2004年第6期。
- ⑦刘厚生《中国戏曲现代戏史·序》,载高义龙、李晓主编《中国戏曲现代戏史》,上海文化出版社1999年版,第3页。
- ⑧杨谨瑜《二十世纪末叶戏曲现代戏研究》,山西师范大学2013年博士学位论文,第12—13页。
- ⑨廖全京《川剧现代戏的历史经验》,《四川戏剧》2002年第5期。
- ⑩张庚《社会主义初级阶段戏曲发展的几个问题——张庚同志在中国戏曲现代戏研究会第六届年会上的讲话》,《四川戏剧》1988年第1期。
- ⑪郭汉城《战略转移:戏曲的改革与建设——在中国戏曲现代戏优秀保留剧目学术研讨会上的发言》,《中国京剧》2004年第6期。
- ⑫转自王新荣《现代戏走出“话剧加唱”之困境》,《中国艺术报》2013年12月9日第1版。
- ⑬陆军《戏曲现代戏创作散论》,《上海戏剧》2003年第2期。
- ⑭金登才《现代戏曲形态的构建》,《戏剧艺术》2008年第4期。
- ⑮傅谨《新世纪戏曲现代戏创作成就论》,《南方文坛》2018年第6期。
- ⑯郭玉琼《戏曲与国家神话——延安时期到文革时期的戏曲现代戏研究》,厦门大学2007年博士学位论文,第178页。
- ⑰经百君《论戏曲现代戏的审美定位》,《戏曲艺术》1998年第4期。
- ⑱陈独秀《论戏曲》,转引自陈多、叶长海选注《中国历代剧论选注》,上海古籍出版社2010年版,第502页。
- ⑲《毛泽东看了〈逼上梁山〉后写给杨绍萱、齐燕铭的信》,转引自《中国戏曲志·陕西卷》,第844页。
- ⑳《文化部党组关于改进和加强剧目工作向中央的报告》(1962年10月10日),转自《中国戏曲志·北京卷》,第1496页。
- ㉑傅谨《新世纪戏曲现代戏创作成就论》,《南方文坛》2018年第6期。
- ㉒参黄俊耀《踏遍陕北山山水水的民众剧团》,载艾克恩主编《延安艺术家》,陕西人民教育出版社1992年版,第216—217页。

- ㉓《出社会主义之新是戏曲工作的努力方向》,1964年6月2日《光明日报》,转自《中国戏曲志·北京卷》,第1518页。
- ㉔王朝闻《坚持革命方向——京剧现代戏观摩演出大会演出节目观后》:江苏省文联资料室、南京大学中文系资料室编印《革命现代戏资料汇编》第二辑(戏剧理论部分)1965年5月,第158页。
- ㉕参高素芬《催人泪下、发人深思的豫剧〈谎祸〉》,《人民戏剧》1980年第4期。
- ㉖舒湮《在舞台上的人生(上)——我的剧作和演戏生活》,《新文学史料》1996年第4期。
- ㉗林绿《现代戏能不能用小嗓》,《戏剧报》1958年第10期。
- ㉘参孙毓敏《排演现代戏的两点体会》,《上海戏剧》1964年第6期。
- ㉙参郎咸芬《现代戏表演要走从生活出发、从人物出发的创作道路》,载《新剧作》编辑部编《戏曲现代戏导演表演艺术论文集——中国戏曲现代戏研究会1984年年会论文选辑》,上海艺术研究所1985年,第381—382页。
- ㉚参李陀、戴锦华等《漫谈文化研究中的现代性问题》,《钟山》1996年第5期。
- ㉛参张曼君《戏曲现代戏导演艺术漫谈——从闽剧〈生命〉说开去》,《福建艺术》2019年第4期。
- ㉜参郭月亮《戏曲现代戏的现代性诉求新中国戏曲现代戏60年反思》,《中国戏剧》2010年第6期。
- ㉝李渔《闲情偶寄》,载《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第15页。
- ㉞参魏云《要紧紧地追上时代的步伐》,载《新剧作》编辑部编《戏曲现代戏导演表演艺术论文集——中国戏曲现代戏研究会1984年年会论文选辑》,上海艺术研究所1985年,第394页。
- ㉟参高义龙、李晓主编《中国戏曲现代戏史》,上海文化出版社1999年版,第167页。
- ㊱参常香玉《我演现代戏》,载江苏省文联资料室、南京大学中文系资料室编印《革命现代戏资料汇编》第二辑(戏剧理论部分)1965年5月,第234页。
- ㊲郎咸芬《现代戏表演要走从生活出发、从人物出发的创作道路》,载《新剧作》编辑部编《戏曲现代戏导演表演艺术论文集——中国戏曲现代戏研究会1984年年会论文选辑》,上海艺术研究所1985年,第381页。
- ㊳李利宏《戏曲现代戏之我“践”》,《中国戏剧》2012年第10期。
- ㊴张曼君《寻找现实的回响》,《人民日报》2018年7月13日第24版。
- ㊵赵翼《论诗》,清乾隆间刻本《瓯北集》卷四十六。

(责任编辑:赵建新)