

“现实”如何重归当代戏剧

傅 谨

多年来,我们经常看到和听到媒体、文艺理论界乃至社会公众的诉求与呼吁,要求文学艺术面向现实、反映现实,关注现实题材,要求当代文学艺术创作与现实之间能够建立更为密切的关联;在戏剧界,尤其是面对那些有悠久历史传统的戏曲剧种,有关创作、演出与现实之间的关系,也往往成为批评家们经常提及的话题。然而,在人们普遍强调艺术必须密切与现实生活之间的联系的同时,京剧却几乎是一个例外,它是传统戏剧乃至艺术领域一个有特殊价值的样本。近几十年的历史上,京剧与现实生活以及现实题材之间的关系,是最具争议的话题。

艺术是人类精神世界领域中最重要、最重要的创造性活动之一,它始终关乎人们身处现实世界时的精神态度,从来都与现实的人类生存及生活密切相关。艺术创作关注现实的必要性与合理性,本无须置疑,所以,当艺术和现实的关系一次又一次被提起时,我们首先应该思考的就是,它何以会成为一个问题。艺术和现实的关系为什么会成为一个问题?这是我们在严肃认真地讨论艺术与现实的关系时,首先要厘清的背景。可以想象的是,戏剧与现实关系之所以被频频提出,恰恰是因为戏剧艺术和现实生活的关系上,出现了超越常态的现象,如果我们可以把京剧看成是一个有趣的样本,那就可以窥见其实质。

选择京剧为样本,不是由于人们对京剧与现实生活的关系的普遍认同,恰恰相反,至少在中国戏曲界,长期以来存在一个非常流行的观点,人们谈到戏

曲的题材,尤其是谈到像京剧之类历史悠久、表演手段独特、传统剧目丰富的剧种的题材选择时,有一个观点得到非常普遍的认同——人们觉得像戏曲这样的传统艺术,尤其是京剧这类剧种,它们和现实生活题材之间,原本就应该保持一定的距离,似乎这些剧种与现实生活题材之间天然地就应该是相互脱节的。然而就像大多数流行观念一样,这样的流行观念也不像它表现所显示的那样可以经得起学理的追问与逻辑的推敲。其实我们满可以严肃地追问,以京剧为代表的传统戏曲,它们和现实生活之间真的应该有距离吗?这种距离是由这种艺术类型的特殊性所先天地决定的吗?或者说,戏曲,尤其是京剧、昆曲、秦腔、川剧、粤剧、豫剧和晋剧等等有较长历史的剧种,它们真的应该或不得和现实生活、现实题材保持足够的距离吗?其实,如果我们仔细重新检视戏剧发展的历史,结论并非如此简明且毋庸置疑。

许多人误以为中国戏剧自古以来就擅长于表现历史题材,其实完全不是这样。中国戏剧的成熟形态的出现距今近千年,应该看到,中国戏剧一千年左右的历史进程中,戏剧创作与演出和它们所处时代的当下现实生活,关系始终是非常密切的。戏曲始于宋代,有关宋代梁山好汉起义的传说,当时就已经被说书先生们广泛传播,同样,包拯就是宋代一位极具传奇色彩的官员,虽然没有确切的证据说明梁山故事与包拯的形象在宋代就被搬上戏曲舞台,但是完全可以肯定的是,就在宋亡之后不久的元初,梁山

与包拯题材的戏曲剧目已经相当多见,而且无论是梁山英雄还是那位本来并没有多少传奇色彩的包拯,都已经被高度传奇化了,如果以其传奇化的程度论,恐怕不是一日之功,因此,要由此推断类似的题材在宋代就已经出现在舞台上,并非没有可能。入元以后更是如此,关汉卿是中国戏剧史上最重要的剧作家,他写的很多剧目取材于他所处时代的日常生活,比如《窦娥冤》。我们无论是读《元曲选》还是读《元刊本三十种》,从中都可以看到不少元代题材的剧目。在明清传奇剧作中,现实题材剧目同样很多,即以有清一代为例,孔尚任的《桃花扇》、李玉的《五人义》都是其中的佼佼者;根据清代历史档案所载,两淮盐政伊龄阿呈给乾隆皇帝的奏章述当时江南苏、扬一带的戏剧演出,“所演戏出,率由小说鼓词,亦间有扮演南宋、元明事涉本朝,或竟用本朝服色者”⁽¹⁾,如以当朝廉吏于成龙为主角的《红门寺》,就是这里所说的“用本朝服色”的剧目之一,当时的民间戏班多有演出,从秦腔到京剧,传播范围甚广;在清代就已经被改编成多部戏曲作品的《施公案》,就是清代的本朝人物事迹的演绎,足见有清一代的戏剧家们,并不曾拒绝现实题材的剧目。可见,从戏曲发源的宋、元年代起,戏剧家们从来就没有刻意地回避当下的现实题材,而且因此留下了诸多经典。

进一步说,现实题材对中国戏剧整体发展始终是非常重要的,进入民国之后,现实题材的剧目,甚至还成为城市化初期演出市场迅速繁荣的重要动力。

不仅仅是像评剧这类新生的剧种,经常取现实题材以号召观众,以清中叶才发育成熟的京剧为例,京剧发展的整个过程,始终都和当时的现实生活保持着密切联系。京剧发展最迅速、演出市场最兴盛的时代,应该数19世纪后期到20世纪初期为最,这时正处清末,而表现当时的现实题材的所谓“清装戏”,就已经大量出现。如果我们要为京剧的繁荣与现实题材之关系寻找一个最显要的标志,那就是在上海,太平天国战乱还没有完全结束的时候,京剧舞台上就已经出现的太平天国题材的“清装戏”。这类太平天国题材剧目一面世就受到广泛的欢迎,比如最近被改编成电影《投名状》的清末四大奇案之一“张文祥刺马”案,在那个时间就已经是上海很受欢迎的京剧新剧目,而且它还被更多的剧种编演,同样深受欢迎,此外,包括《铁公鸡》《左公平西》等等一批太平天国题材的剧目都在大量地演出,并且成为激发戏剧演出市场繁荣发展的重要因素;反清的革命党人徐

锡麟和秋瑾相继就义,歌颂他们事迹的新创剧目,也在上海和周边地区搬演,以秋瑾为主人公的剧目更是层出不穷,它们都是比较有影响的清装戏。在这个意义上说,虽然京剧初兴时,多数剧目都从昆曲、弋腔和徽戏、汉剧等乱弹剧种接纳而来,其中确实以历史题材为主,但至少从清装戏的出现看,京剧从它最初发展的时代,就并不排斥当下题材,比太平天国题材更早的,是上海丹桂茶园于光绪十三年(1887年)上演的新戏《火烧第一楼》,它甚至还由于涉及时事,引起事主不满而不得不中途辍演。

进入民国之后,更是如此。在民国期间,上海京剧市场上票房最好的剧目不是那些经典的传统戏,而是一部名为《枪毙阎瑞生》(或名《阎瑞生》)的时装戏。它虽然没有成为京剧界的保留剧目,文本以及具体的情节安排早就已经不再为人们提起,甚至连京剧行内的人士也忘却了它曾经的存在与辉煌,要从文学上去评价它的优劣,也已经没有多少意义。可一个令人无法回避的事实是,它是京剧史上、或许还是现代戏剧史上市场营销最为成功的剧目,是京剧史上观众反响最为强烈的题材。从1920年直到1950年代初,上海经常有数个剧场同时在上演这一题材的剧目,以它刚刚出现在舞台上的1920年代初为例,在演出经营最好的某个剧场里,甚至就这一部戏就连演一年多。它的内容平淡无奇,故事说的是1920年上海发生的一桩凶杀案,游手好闲的洋行职员阎瑞生伙同几个社会上的无赖谋杀了一个普通的妓女。案件既不复杂,也谈不上有多耸动,官府迅速侦破了案件,抓获了主凶阎瑞生,然而就这桩案件还在法庭审判时,就有戏剧家将它搬上了京剧舞台,最后案件审结,阎瑞生被枪毙,上海戏剧界更掀起一阵阎瑞生热。在各剧种竞相上演同一题材的剧目,而最成功的就是京剧版本的《枪毙阎瑞生》。其实不仅当时的上海,几乎所有剧种都上演过这一题材的剧目,包括沪剧、淮剧、扬剧、锡剧、越剧和滑稽戏、文明戏等等,而且在此以后的数十年里,每个剧种上演的阎瑞生题材剧目都非常受欢迎;除上海一地在长达数十年的时间段里,经常有不止一个剧院在上演这一题材的剧目,使之成为上海戏剧舞台的一道奇特的景观,同时它也成为全国各地、各城市的剧院普遍欢迎的剧目。民国年间的上海戏剧市场上,每年、每个剧种都陆续出现大量的现实题材新剧目,除阎瑞生案件外,许多社会新闻,像上海滩上身份低微的黄慧如与陆根如的婚姻悲剧等,都是那个时代戏剧舞

台上备受欢迎的题材。⁽²⁾《阎瑞生》并非这类剧目的首创,远在1887年,上海留春园就曾经上演《现世报》(又名《任顺福杀人放火》),根据当时的报纸广告,这出戏的内容就取自“往年上海任顺福杀人放火一案”⁽³⁾。

其实不仅是上海的京剧市场上现实题材始终受宠,众所周知,梅兰芳在民国初年的北京就编演过《一缕麻》《孽海波澜》之类很贴近当时现实的剧目,虽然今天看来这些剧目并不很成功,在艺术上不算很成熟,可是我们仍然可以从中得出结论,那个时代即使是像梅兰芳这样以表演经典剧目享誉的京剧表演艺术家,也不会刻意地排斥当下题材,他们似乎从未像后来的京剧理论家们那样,坚持认为以京剧这种传统的艺术表演样式编演现代题材剧目会有什么问题。从清末到民国,京剧艺术家们不仅根本不认为用京剧的形式表现新的现实题材有什么障碍和困难,而且更有意思的是,现实题材始终被当时的艺术家或剧场经营者们看成可用以赢得观众的非常重要的手段;且这类剧目在当时,确实因其贴近观众的现实生活内容而有相当的票房号召力。

综上所述,从历史的情况看,现实生活中发生的事件,无论是《阎瑞生》还是《铁公鸡》都不是戏曲表现的禁区,都不是戏剧艺术家们试图回避的题材。可是什么时候开始,艺术家以及戏剧理论家们觉得现实题材是京剧表现领域的困惑?其实,只有从1950年代开始,戏曲、尤其是京剧与现实题材的关系,才被特别提出。我想用一个旁证进一步回答这个疑问。

1950年底,全国戏曲工作会议召开期间,专门安排了一次连续两天的演出座谈会,在会上著名导演阿甲提出,这次会议要解决京剧等剧种“不能反映现实生活的问题”,他激烈地反驳当时文化部门的一些领导以及艺术家、理论家提出的一个很著名的观点,即后来所称的“分工论”,所谓“分工论”的意思是,虽然政府十分强调现实题材新剧目的创作演出的意义,但是这一功能最好是由评剧、沪剧、越剧等还发展时代较短、甚至还不够成熟的剧种去实现,至于像京剧、昆曲等历史悠久、表现手法成熟的剧种,就可以允许它们以演历史题材为主,不同剧种之间,可以有这样的“分工”。“分工论”似乎包含了那样的潜台词——像评剧、沪剧、越剧之类剧种,没有多少积累,在美学上也不够重要,让他们演一些现实题材,对剧种造成的伤害,不会影响到戏曲的整体价值,至于京剧之类,就应该给他们以更多的保护,放它们一马。

在会议上,这位后来担任过京剧“样板戏”《红灯记》导演并且因此遭受厄运的阿甲先生,义正词严地批评了这种观点,他直言道:“周扬同志也说过,京戏比起地方戏精致一些,艺术性高一些,因此表现现实生活比较困难。我认为这在理论上说不过去。表现现实性的,就不需要较高的艺术形式了吗?”⁽⁴⁾他坚持认为京剧没有理由回避编演现实题材,明确反对“分工论”。

复述这段几乎没有被当代戏剧史家所关注过的佚事,只是为了说明,在1950年代初,戏曲、尤其是京剧能不能反映现实生活,突然成为一个问题,突然有一批艺术家们提出不应该让京剧这类传统戏曲剧种去表现现实生活,他们觉得创作出现实题材的作品似乎不见得是件好事,所以想方设法要加以躲避。如同阿甲的反对意见所说的那样,“分工论”在理论上说不过去,它当然没有什么学理的基础,时至今日,仍可以明确地指出,这个后来普遍流行的观点并没有多少理论与实践上的依据。如前所述,在中国戏剧史上,现实生活题材的创作演出从来没有妨碍过戏曲的表达与发展,但是比这种观点的学理基础更重要的是,既然这一观点一经提出就被普遍接受,我们就需要深刻理解与领会,为什么在1950年代初有那么多传统戏剧的表演艺术家不约而同地赞同“分工论”,并且很迅速地就普遍接受了这一明显缺乏史实与理论支撑的观点。

历史很快就告诉我们,“分工论”的倡导者是多么具有先见之明。宋元以来,没有任何一届政府曾经关注过戏剧的题材,然而1949年以后,政府文化部门却开始在意识地大力地推动现代戏的创作演出,推动传统的戏剧样式反映现实生活。这一鲜明的文化政策,其结果是如此立竿见影,以至于我们看到,从1949年直到1980年代,每个历史时期,只要现代戏的创作演出在戏剧舞台上占据了优势地位,戏剧整个行业的总体票房就呈现出萎缩的趋势,观众就离开戏剧,剧团与艺人的收入就下降。从1950年代初,政府就开始推动现代戏创作,《白毛女》《九件衣》等延安时代创作的新编现实题材剧目在全国各地普遍上演,同时大量的传统剧目则受禁演或限制上演,现代题材剧目演出比例相对较高,剧团经营与艺人生活就陷入困境,直到1955-1957年,政府调整剧目政策,开放传统剧目,允许大量传统戏重归舞台,戏剧市场才重新复苏,可惜经历1957年的“反右”政府文化部门被卷入社会整体的“大跃进”运动,是否提倡

与鼓励现代题材剧目创作演出,也被渲染上浓厚的政治色彩,1958年6月-7月,文化部专门召开“全国戏曲表现现代生活座谈会”,副部长刘芝明在会议的总结发言中提出了“鼓足干劲,破迷信,苦战三年,争取在大多数的剧种和剧团的上演剧目中,现代剧目的比例分别达到20%至50%”^{〔5〕}的口号,于是,中国戏剧市场又陷入低谷。1961年这一政策中止执行,传统戏又获得重视,戏剧市场得到一段短暂的喘息机会,1964年的“全国京剧现代戏会演”之后,传统戏受到力度前所未有的全面打压,戏剧市场重现萧条。直到新时期,传统剧目才回到舞台,戏剧市场以一种报复性的姿态复苏,可惜时间太短,对“传统剧目占据舞台”、“老演老戏”的严厉批评再一次响起,于是我们又一次听到戏剧危机的哀鸿。

数十年来,令我们不得不严肃对待的事实是,那些强调戏剧必须关注现实才能获得观众承认的理论,在当代戏剧发展的实际面前,不仅得不到印证,反而尴尬地显得与实际情况完全背道而驰,因此,要求戏剧家们注重现实题材的呼吁与号召之所以屡屡碰壁,那是由于演出市场明摆着的铁的事实,时时在警醒人们,让艺人们不得不为了生存着想而寻找对策。我们不得不佩服1950年代初提出“分工论”的京剧艺术家们的直觉,他们当时的判断是如此之准确,仿佛在当时就预见到推动与鼓励现代题材剧目创作演出的政策可能带来的结果;因而,真正需要考虑的,不是“分工论”在理论与实践上如何地不周延,而是基于艺人的立场去探寻这一观念的合理性,在他们看来,“分工论”或许可以让京剧等历史悠久的传统剧种逃脱厄运的借口与托辞,所以它一经提出,就迅速获得广泛认同,几乎形成共识。

所以我们就需要探讨,“分工论”除字面上的意思以外,其背后究竟暗含了一些怎样的内容。如果说从艺人的立场看他们是希望通过“分工论”有所回避,那么他们想回避的究竟是什么。既然戏剧与现实的关系在中国戏曲的悠久发展历史上从来都不是一个问题,我们就必须认真地剖析,为什么在1950年代初它成了一个问题;既然将戏曲与现实割裂甚至对立起来的观点与戏剧史的实际并不吻合,与戏剧规律也并不吻合,那么,为什么1950年代初,戏曲艺术家们为什么会本能地要拒斥现实题材,而且看起来这种拒斥一时得到那么多人自发的拥戴。几乎可以认定,一定是因为在那个特定年代,戏剧与现实的关系中出现了另外一些超越其表面意义的更复杂的

因素,或者说,京剧艺术家们想要通过“分工论”去回避的,恐怕不仅仅是“现实题材”本身,更是由于政府在推动与强调现实题材剧目创作与演出时,在这个口号下面还附加了、包裹了更多、更复杂的、令艺人们有所忌惮的内涵。

确实如此。回到1950年代初,我们不难看到,当时的政府在推动戏剧创作与演出表现现实题材的剧目,试图在戏剧与现实之间建立更紧密的关系时,这里使用的“现实生活”这一概念,其意决不单纯,它不是一个纯粹的“题材”概念,其实更重要的是,在题材选择的表象后面,更重要也更被强调的,是要艺人和剧团通过特定题材的剧目创作与演出,宣教特定意识形态内涵,在这里,意识形态的重要性,实际上远远超过了题材本身的重要性,或者更准确地说,在题材选择的强调的背后,真正具有实质性的诉求,更在政治意识形态层面。事实上,从延安时代以来,艺术与现实的关系,就与政治意识形态的宣传功能紧密联系在一起了,反过来说,要求艺术家们用艺术为工具,为特定意识形态作宣传的诉求,经常通过“反映现实生活”这种似乎只涉及艺术之题材选择的、更显隐晦与中性的方式得以间接地表达,在这个意义上说,有关戏剧与现实关系的强调,从来就不单纯是戏剧家们题材选择方面的问题,甚至主要不是题材问题。

因此,当1950年代初的京剧艺术家们试图以“分工论”回避现实题材剧目时,事实上他们想要回避的,未必是现实题材本身,而是被现实题材剧目的创作演出遮掩了的对戏曲的宣传教育功能要求。一定是当时的京剧艺术家们直觉地意识到对现实题材的强调与推动背后浓烈的“工具论”色彩,将令他们的戏曲传统表现手法乃至他们的生存方式面临着无法把握的巨大的风险。也就是说,用“分工论”拒绝“现实”题材,在1950年代以来的传统艺术家们那里,更像是他们一种反抗的姿态。确实,几十年来,当主流意识形态强调艺术要接近现实、表现现实题材时,事实上其背后真实的语义,是希望艺术用一种特殊的方式为现实服务,为现实政治服务,甚至像“文化大革命”时期我们所看到的那样去为政治家们的权力斗争服务。对“现实”这种非常之狭隘的理解,不仅给当代戏剧带来灾难性的后果,而且还给许多戏剧艺术家个人带来厄运,讽刺却又引人深思的是,那位曾经理直气壮地批评“分工论”的阿甲导演,就是因导演为现实服务的京剧《红灯记》而受迫害,死于非命。正因为所谓“现实题材”被高度意识形态化和

政治化了,如何处理这类题材,往往比起是否触及这类题材更为重要,因此现实题材实际上成为比起历史题材更具政治风险的创作与演出内容。从延安时期直到1970年代末,因现实题材创作与演出而遭受政治迫害厄运的戏剧艺术家,一点也不比那些创作与表现传统历史题材的艺术家少。而且,让戏剧艺术陷入“工具论”为它所规定的狭隘功能,为这样的目标所创作与演出的作品,当然不一定符合普通民众的欣赏习惯与趣味,而且也不一定符合戏剧艺术的表现特点。对于京剧乃至戏曲整体上的发展,都不是令人鼓舞的策略。而且,诚然,传统艺术家们是在用“分工论”这种很柔软的方式与之相抵抗,虽然不免消极,可是仍然不失为一种抵抗。这种反抗的姿态之所以迅速得到戏剧艺术家们广泛认同,恰恰是由于它符合戏剧艺术家以及戏曲行业多数从业人员的切身利益。

因此,我们无数次地强调要重新认识现实和文艺的关系,鼓励戏曲表现现实题材,这样的理论与呼吁似乎并无疑义,而且,无论是从艺术的发展本身还是从艺术的功能角度看,戏剧艺术在整体上与现实的疏离状态,都令人遗憾地、深刻地影响着它与社会及普通民众之间本来应该拥有的血肉联系,因而也必然会窒息它的生存与发展。艺术应该跟现实有更密切的联系,也可以有更密切的关系,可是假如我们确实希望重建戏剧以及各门类艺术和现实之间的关系,关键不在于一般地讨论或阐述戏剧艺术和现实之间应该建立怎样的关系,而在于如何从对“现实”的狭隘的理解中走出来,清除有关戏剧艺术“反映现实生活”的要求背后一直有意无意地包含着的那种“工具论”的内涵。

不过这里还需要做一个重要补充,要让戏剧从对“现实”的狭隘理解中走出来,其关键并不在戏剧艺术家,如前所述,数十年来,无数依靠传统戏剧为生的艺术家们一直在用各种形式抵抗与反对这样的“工具论”,甚至宁肯绕开现实题材,也不愿意让“工具论”扼杀与毁灭了传统戏剧本身——当戏剧理论家们不假思索地批评戏剧艺术家不关注现实时,这样的批评多数场合都没有触及戏剧与现实题材关系疏远这种现象背后的真相,忽视了戏剧乃至所有部门的艺术都不约而同地回避甚至离开现实题材的真正原因。恰如1950年代的京剧艺术家们是为了避免被工具化而提出“分工论”一样,要让戏剧艺术家

们重新意识到现实题材创作的可行性与必要性,并且自觉地让现实生活题材回到当代戏剧创作与演出之中,关键在于要彻底地抛弃对戏剧艺术“工具论”的理解,因此,重要的是文化主管部门以及主流意识形态要调整自己的姿态,对现实、对文艺的功能、对文艺与现实的关系要有客观、更冷静、更加符合艺术规律的认识与理解,并且将这样的认识与理解转化为文艺政策与文化管理过程中的实际行为。

诚然,这一转变目标遥远,并不容易达成,“工具论”的影响远比我们想象的更为深刻,历史延续的惯性也极为顽强。如果我们没有能力在短时期内改变这一政策环境和意识形态环境,那么重建戏剧与现实题材之间的关系,是否可能?我的看法是,仍有可能,要重建艺术与现实之间古已有之的密切联系,还有一条捷径,就是市场。我相信只要市场的功能得到充分的发挥,艺术仍然会跟现实之间有更加密切的联系。就像电视剧领域的发展给我们提供的启示一样——同样是鉴于现实题材的风险,电视剧领域一度古装泛滥,然而正是由于这一领域一直受到收视率高度市场化的指标调节,因此无需号召和呼吁,现实生活题材很自然就重新回归——在戏剧领域,演出市场就是让传统剧种重新建立跟现实之间的密切联系的一条曲折小路。戏曲演出市场的复苏,将成为吸引戏剧表演艺术家们重新开始认识与重视现实题材剧目的重要契机,而且,在当下的艺术环境下,它或者是最有可能走通的一条捷径。

注释:

(1)原文藏第一历史档案馆,引见朱家潘、丁汝芹《清代内廷演剧始末考》,第58页,中国书店,2007年出版。

(2)确实,如果我们翻检各种有关京剧剧目的工具书,比如收录京剧剧目最全的陶君如编著《京剧剧目初探》(上海文化出版社初版于1957年,中国戏剧出版社于1963年增订出版,1983年第3次印刷),仅收民国故事戏11部,并且特别说明,“民国故事戏,搜集不够多。大多亦据事实改编”,见该书第396页。但如果查询当时的报刊如《申报》的广告,就可以看到,实有太多当下题材的京剧新剧目渐次上演。

(3)引自林幸慧《由申报戏曲广告看上海京剧发展》,第438页,(台北)里仁书局,2008年出版。

(4)文化部档案,案卷号:戏曲改进局1950年(1号)。

(5)刘芝明:《为创造社会主义的民族的新戏曲而努力——1958年7月14日在戏曲表现现代生活座谈会上的总结发言》《中国戏曲志·北京卷》,中国ISBN中心1999年出版,第1453-1454页。

(作者单位:中国戏曲学院,戏曲研究所)