

三十年戏曲创作的现代性追求及得失

傅 谨

近三十中国戏曲创作的现代性追求 ,分别表现为从女性视野审视爱情与婚姻关系 ,从超历史角度思考社会制度的起源 ,以及对历史上民族战争与民族关系的重新叙述。这些不同取向的探索 积淀在20世纪80年代至今的多部有代表性的作品中 ,从中可以看到当代戏曲艺术家的现代性追求路径。然而 ,同样通过对这些作品的解读与分析 ,可以发现 ,围绕近三十来戏曲创作的现代性表现 ,如何现代、何为现代和为何现代等关键问题还有待厘清 ,而且现代性并不是衡量戏曲作品的艺术标准。

始于20世纪70年代末的改革开放 ,让中国戏曲创作进入了一个新的时代。这个新时代的重要标志与显著表征之一就是 现代化或曰对现代性的追求 ,通过许多具有实验性的新剧目 ,成为戏曲创作的主潮。但是围绕着戏曲现代化进程 ,如何现代、何为现代、为何现代等核心问题 ,始终未真正解决。因此 ,回顾三十年来戏曲追求现代性的历程 ,揭示其内涵 ,就不能止于简单化地判断其是非得失 ,更需厘清这个时代人们如何想象与定义现代性 ,以丰富对新时期戏曲发展以及对现代性的认知。

本文根据作者 2008 年 5 月在香港岭南大学和 10 月在武汉大学的演讲整理

一、女性命运的新思考

近三十年 ,戏曲界出现了大量实验性的戏曲新作 ,对现代性的追求融汇其中 ,并且成为它们渐次出现的主要内在动力。这些作品如何表达创作者的追求 ,是其中值得注意的关键。

魏明伦创作的川剧《潘金莲》,是新时期伊始最具影响的实验戏曲作品。它继豫剧《谎祸》之后 ,在20世纪80年代初以其极具争议性的姿态 ,出现在剧坛并引人关注。选择川剧《潘金莲》而不是豫剧《谎祸》开始有关戏曲现代性探索的讨论 ,是由于围绕豫剧《谎祸》的争论主要集中于《谎祸》的题材 ,它尖锐地揭示了20世纪50年代末中国普遍出现的大饥荒以及背后的政治与

社会原因,因而更接近于对当代历史伤痕的揭露,讨论的焦点集中于社会效果是否积极作用于这一社会政治层面,它之被变相禁演,也是由于政治的原因。而川剧《潘金莲》引起的反响,显然更具时代色彩,与戏剧本身的演进更有关联。

《潘金莲》被作者称为“荒诞川剧”,它设计了一个既与传统有关又迥异于传统戏曲的舞台叙事结构。魏明伦的《潘金莲》舍弃了古典戏曲故事的经典框架,但却出人意料地使用了数个当时社会人们熟知的历史人物或虚构人物,借鉴传统戏曲作品经常设置跳出戏外向观众评说的副末或丑脚的手法,建立起剧情和观众之间的桥梁。这些人物包括女皇武则天、托尔斯泰的小说《安娜·卡列尼娜》里的同名主人公、小说《花园街五号》的主人公女记者李莎莎等等。武则天的故事在中国非常普及,在20世纪80年代初,苏俄经典小说为几代中国人所熟悉,李莎莎也因小说的广泛影响而家喻户晓。她们虽然反差极大且成长于不同的文化语境,但是有一个共同之处——都在不同程度并且以不同的行为方式,挑战女性备受压抑的社会环境与道德戒律,而且也都由于在生活方式与道德观念上与其生活的时代格格不入,因此受到不同程度的谴责或排斥。魏明伦用这几个人的故事以及她们的评说结构这个戏,表述他对《潘金莲》的重新解读,希望以此彰显时代与传统道德之间的巨大张力,为女性扩张超越传统道德束缚的情感空间。

潘金莲是一个小说人物,也是一个戏剧人物。传统社会和戏曲作品一直对她持有完全负面的评价,她与西门庆有婚外情,因为沉溺于这段不道德的私情,以致勾结奸夫把丈夫毒死,简直是恶毒的“荡娃淫妇”的典型。魏明伦的翻案文章恰恰基于这个人物在历史上已被定性的结论,于是,重新赋予她的行为以某种程度的合理性,其意义就超越了对个别人物的评价,而成为质疑传统道德的有力手段,在某种程度上呼应了欧阳予倩1928年创作的京剧《潘金莲》。

川剧《潘金莲》不能算是一部很成功的作品,原因不在于它在当时引发激烈争论,而在于从戏剧角度看过于零乱以及太执迷于特定时代氛围的剧情设计。它需要以观众熟知的特定知识背景为支撑。当人们不再热读《安娜·卡列尼娜》《花园街五号》也无人问津时,它也就很难再引起观众的共鸣;当然,还因为它几乎是一部政论戏,戏剧人物在舞台上纠缠于潘金莲的道德评价,道德的重要性远远超出戏剧的重要性。这部戏就变成一个“关于《潘金莲》”的戏而不是《潘金莲》。但不管怎么说,魏明伦开始了一种新的尝试,他要重新解读一个女人对道德的反叛,而这样一种解读方式,无论从伦理的角度还是戏剧的呈现方式,都是前所未有的。

就像新文化运动中女权具有特殊的重要性一样,女性注定要成为新时期戏曲文学关注的焦点。继《潘金莲》之后,女性的生活与命运仍然是戏曲现代性实验偏爱的题材。刘云程、陈薪伊编剧,陈薪伊、曹其敬导演的黄梅戏《徽州女人》1999年上演,它以一位无名的徽州女人为主人公,表现这位女性的生命与情感历程。一座典型的徽州村落,一个女人,她十五岁怀着对美好生活的无限憧憬出嫁,但新婚之夜,丈夫却因拒绝父母的包办婚姻和向往新生活而剪掉辫子,离家出走。十年里,她努力做到恪守心目中的、也是她成长的人文环境的陶化所赋予她的妇道,在这个家里无尽地守望。等待丈夫回家成为这个女性生活的全部意义。她是可以有自己的新生活的,但是她选择了等待,而不是走出心中那个伦理的牢笼。十年后,丈夫杳无音信,生死不知,关切她的婆婆和族里的长辈,已经张罗着为她改嫁。这时她等到了丈夫的一封电报,于是她决定继续等待……又是十年,丈夫仍然不归,绝望的她,幸有小叔把孩子过继给她,给了她新的生活内容与新的期盼。再过十五年,丈夫终于回来,但是他带回了新的家庭。她迷茫了,她想退却,但不知道是否有退路……

《徽州女人》以一个刻意被抹去姓名的主人公,清晰地将剧作与人物隐喻化了。它看起来

像是对中国传统伦理道德的质疑,那个社会为女性所设计的前景与价值,她们的地位,尤其是她们在生活中所可能实现的追求等。但是,如果细读这部作品就会发现,它将故事的年代与背景,放在20世纪初的革命风潮中,男人剪掉作为封建帝国象征的辫子,用逃离家庭的激烈手段反抗包办婚姻,单身外出参加革命等,这些在20世纪以来无数文学艺术作品中拥有绝对正面意义的行为,已经成为人们塑造新文化运动先驱者的典型模式。然而在黄梅戏《徽州女人》里,这些一直备受肯定的行为,却成为一个默默无闻的女性悲剧的开端。

显然,这是一部视角独特的作品,它之独特就在于,这是远离革命风暴的徽州的偏僻小镇,古老的民居里一位初嫁女性(她甚至都没有资格被称为少妇)的视角,这是从她完全个体的角度,从她的眼睛里看到的大革命。通过这一新的视角,它对革命与女性的关联提出了质疑,但这是一种很隐晦的也很间接的质疑,它的重心,仍在于从女性的角度出发对女性的生命意义的思考与理解。

《徽州女人》的独特性还在于,它的戏剧结构与舞台风貌完全打破了传统戏曲的场次安排,将女主人公的人生轨迹归纳为四个阶段,由此把全剧分为四幕;而舞台上绚丽的色调与牧歌般的唯美风格,更与作品内在的历史追问形成了强烈的反差,进一步有意地遮蔽了剧作的锋芒,努力避免观众对作品做直露的社会学解读。

2004年上演的新编黄梅戏《孔雀东南飞》改编自中国文学史上著名的汉乐府叙事诗《焦仲卿妻》,以其诗句的首句得名。历史上多有同题材的戏曲作品,但是罗怀臻、王长安编剧、查明哲导演的这部新作,完全呈现出不同的面貌。

《孔雀东南飞》不是同一题材传统戏的延续,虽然主人公仍是焦仲卿和刘兰芝,但我们理解这部作品,要从第三个人物焦母——刘兰芝的婆婆——这个角色出发。在以往几乎所有剧种的《孔雀东南飞》里,这位婆婆都是反面人物,她以自己的狭隘与专断,破坏了一段美满的婚姻,导致两个年轻生命的终结,尽管这其中有她生命中最重要的人——她惟一的儿子。对于传统戏曲来说,尤其是在传统的生旦戏里,婆婆这个角色是完全次要的,她只是一个符号,只是造就生、旦这两位戏剧主人公命运的动因,她对焦仲卿和刘兰芝施加的压力,成为他们日益强烈的感情经受锻炼并得到升华的相反力量,然而她作为一个戏剧人物的身份与重要性,从未得到正视。

罗怀臻和查明哲的新作表现出新的追求。以《孔雀东南飞》“洞房之叹”一场为例,编导在这里发现了一个与同一故事的经典叙述方式截然不同的角度,让人们体悟一位母亲在她一手带大的儿子娶媳妇时的复杂心理。这位母亲含辛茹苦将儿子带大,儿子实已成为她生命中不可分割的最重要的组成部分,她当然希望儿子长大成人,娶妻生子,她也知道他终将有他自己的生,可是当这一期待真正成为现实,一个外来女子——哪怕这个女人是由她精心挑选的——侵入到这个家庭,不仅要分享儿子对她的感情,而且他们还会结成更亲密的关系时,母亲的感觉受到了强烈的冲击。所以我们看到,作品表达了儿子洞房之夜时这位母亲不可抑止的内心焦虑,她出于对未来不可测的惶恐,不断地去骚扰儿媳新婚之夜的欢合,最后,她亲手破坏了这桩婚姻,终将儿子送上绝路。

这不仅是在写一位守寡多年的女人的性心理,比这更复杂的是情感世界的颠覆给她带来的不安甚至恐惧。诚然,自古以来,《孔雀东南飞》里的婆婆就是这样无法容忍媳妇抢走她的儿子的,她把整个生命都给了儿子,对于她来说,儿子就是她的一切。可是她发现一旦有了媳妇,对儿子来讲她已经不是一切;甚至,在儿子心目中她的地位不断下降,这种情感上的不平衡,导致了悲剧的结局。然而重要的是,新编黄梅戏《孔雀东南飞》第一次从婆婆的角度来思考这

一家庭关系的变化,第一次站在婆婆的立场上叙述这个故事。甚至,作品不仅仅是站在女性的立场,它还给我们提供了一位老年女性的立场,而这样的叙述角度是传统戏曲里从未有过的。

在传统戏曲经典里,婆婆的心理与情感是被忽视的,不妨以与《孔雀东南飞》有巧妙的异形同构关系的《西厢记》为例。《西厢记》里的崔母当然是不重要的,人们一直如此自然地谴责《西厢记》里崔母的悔婚,但是黄梅戏《孔雀东南飞》提醒我们,《西厢记》和以它为代表的无数类似题材的作品,它们的叙述是有欠缺的,因为上千年来,人们忽略了形形色色的“崔母”,从来没有站在她的立场上来思考年轻一代的婚姻,更不可能思及崔母悔婚内在的合理性。

同样是站在女性立场上来重新思考、重新解读和重新叙述中国历史进程中的女性角色,《孔雀东南飞》是一部寂寞的作品,它没有如《潘金莲》那样引发激烈的褒贬,也不像《徽州女人》那样多年来始终被专家学者和戏曲爱好者所称道。但是它的探索提供了一个新的角度,它提醒人们,多少年来人们用“反封建”的理念解读历史上诸多爱情题材的艺术作品,可惜还有一个立场未曾触及。它令人感兴趣的,不是作品把女性/母亲的性心理在放大镜下审视,而是为读者与观众提供了经常被当成封建道德化身的那位受谴责的爱情扼杀者的视角。站在“婆婆”的立场才可以发现,面对同样的爱情婚姻,婆婆和媳妇、母亲和儿子,对同样一桩婚姻可以有不同的解读,由此引起的爱情悲剧,就有可能包含更丰富的人文内涵。

二、文化和民族的新视角

近三十年戏曲创作的现代性追求,不仅体现在女性和情爱题材中,也必然会在更宏大的历史文化题材中有所表现,它们同样是当代中国戏曲艺术家们在现代性追求之路上留下的清晰足迹。

习志淦(执笔)、欧阳明编剧,欧阳明导演,1988年由湖北武汉京剧院首演的京剧《洪荒大裂变》和罗怀臻编剧、郭小男导演、90年代初公演的《金龙与蜉蝣》,是两部非常值得关注的作品。这两部戏的面世明显迟于文学艺术界探索思潮涌动的80年代初叶,且是否受到话剧界大量出现的实验戏剧的启迪还有待考证,但它们显然试图从历史题材创作中开拓一条全新的道路。回望现代戏曲的发展道路,不能不提这两部作品。

《洪荒大裂变》和《金龙与蜉蝣》除了表现形式的吸引力,更因其选取了具有强烈叛逆性的全新题材和全新叙述模式而独树一帜。在始终以历史故事与人物为主要题材的戏曲领域,与其把这两部戏称为“历史剧”,还不如说是有意用反历史的方式创作的“非历史”剧。它们的实验性就表现在通过超历史的虚构去表达对历史的政治追问与文化追问。

《洪荒大裂变》和《金龙与蜉蝣》用具有明显实验性的舞台手段追求现代意识的表达,因此,它们的特色不仅在于其内容,更在于创作者书写这段虚构历史时使用的迥异于传统的方法,人物的符号化是其最显著的特点。尽管传统戏曲同样充斥大量符号化的人物,但传统戏曲里的符号化人物是用深刻广袤的历史背景、用大量民间故事和传说支撑着的,诸如被看成清官标志的包公和人气的标志性人物关公,固然在被神化和抽象化的过程中渐渐与其历史上真实的原型出现愈来愈大的距离,但是他的行为方式与性格逻辑始终在向普通百姓的叙述与想象的方向发展变化,在戏剧进程中,这些真实的人物被附加了许多荒诞不经的经历,但却比他们在正史中的存在更加丰富、有趣味,也更显生动,因而也更能体现老百姓的审美趣味,以及他们对人、宫廷、政治、历史、战争的理解与认知。但是《洪荒大裂变》和《金龙与蜉蝣》不一样。前者把超现实的人神矛盾与现实中大量存在的部落冲突融为一体,在一个缺乏神话生成土壤

的时代有意去营造新神话,以其诡异和充满偶然性的细节,引导人们感悟现实中的政治体制之文化源泉;后者舍弃了华夏五千年数不胜数的历史典籍与人物,在整体上颠覆了基于知识层面的历史叙述。

就像后来的《徽州女人》有意模糊人物姓名一样,在这两部探索性的戏曲剧目中,人物以及他们身处的环境在舞台上的符号化,当然是意在摆脱传统戏曲的叙事牢笼。《洪荒大裂变》虽然以大禹为主人公,但显然它并不是一部基于大禹的生平与传说创作的戏剧。相反,创作者刻意将大禹的传说从历史记载中抽离出来,有意舍弃与大禹经历相关的时代特征。《金龙与蜉蝣》更模糊了故事发生的年代,用一段完全摆脱史籍束缚的皇族兴衰史,揭示宫廷政治的残酷。它设计了一个无从考据的远古部落,宫廷内三代人——金龙、蜉蝣、子子——仿佛受到不可知的魔力掌控,在王权继承过程中充满血腥的杀戮和乱伦。戏剧性的叙事始终受到两股力量支配,其一是希腊神话式的宿命,其二是不可逾越的人性与本能。剧中人物行为因此无法用现实生活的逻辑所规定;此外,阴沉的立体式的舞台空间,更是在不断强化人物无法逃脱的命运悲剧。

借助远古神话式的舞台景象,这些探索剧目努力让戏剧回归到人们在人类学著作里经常看到的原始部落的宗教与祭祀仪式,由此推进对人类文明与政治历史的现代反思。在这个意义上,它们更接近于“人类学戏剧”。人类学戏剧与传统戏曲之间的区别,就在于对文化的认知角度,尽管在这两部作品里,还是有过于明显与直露的褒贬,但它们体现了从超历史的文化层面而不是从现实政治层面思考国家、民族现实与未来的努力,用艺术的方式表达对前民主时代的政治制度和人际关系的反思与批判,切合人们消解王权的神圣与必然性的时代风潮。它们的出现并不是偶然的。

历史文化题材在当代戏曲领域的现代性追求中的重要性,还表现在90年代后期开始陆续出现的另一类作品,它们就是基于当代语境重新审视历史上的民族关系与民族纷争的剧目。努力赋予民族题材的处理以现代意识,是戏曲界非常引人关注的新动向。姜朝皋、张秀元编剧的评剧《胡风汉月》(2000)就是其中最具代表性的作品。

《胡风汉月》取材于历史上著名的蔡文姬故事,从元杂剧、明传奇到地方戏时代,多有同一题材的演绎,20世纪上半叶的京剧《文姬归汉》和各地方剧种的类似剧目,至今仍在不断上演。姜朝皋的新作改写了这个故事。他不再用悲悲切切的风格写蔡文姬被掳匈奴、被迫与左贤王成亲生子而整日思念中原以泪洗面,而是浓墨重彩地表现了左贤王的文才、胸襟与情操,使之成为蔡文姬与左贤王相知相爱的基础,并且用它强化了蔡文姬最终应曹操之邀回归中土时的痛苦。蔡文姬的回归,不仅是与两个孩子的生离死别,同时还是与相知相爱的左贤王的永诀。

剧作家对《文姬归汉》故事的重新书写,当然不仅仅是在为历史人物做简单的翻案文章,它甚至不能简单地看成是当年郭沫若为北京人民艺术剧院创作话剧《蔡文姬》时的动机的进一步发展。如果说当年郭沫若重写蔡文姬故事,只是为了政治任务,那么,姜朝皋对蔡文姬故事的当代书写,政治统战退到背后,而对历史上民族关系更具现代性的重新审视,已经成为更强大的创作动力。在这里,历史上的汉夷两分以及基于汉族文明中心鄙视周边民族的文化立场不复存在。如同在舞台上,蒙古草原的旖旎风光置换了千里戈壁满眼黄沙的塞外景象,取蔡文姬被匈奴掳去为妻而代是的,是她为左贤王的才情倾倒,委身于左贤王就成为她主动和心悦诚服的情感与心灵皈依。

在中国历史上,汉族文明的发育成熟始终处于领先地位,因而在汉族与周边民族关系的历史叙述中占据了无可置疑的话语权。所以,长期以来,基于汉族立场描写周边少数民族以及民族纷争和战事是历史事实,文学艺术作品无不如此。戏曲舞台上更用特殊的装扮以丑化“番

邦”的戏剧人物,那些与汉族争斗的民族往往被妖魔化为低等动物。这就给当代戏曲作家提供了从不同的视角重新书写历史的巨大空间。《胡风汉月》就是提供了截然不同的重新书写的先例,而这样的改写,当然包含了有意识地放弃汉族中心主义立场的理念。于是蔡文姬故事在《胡风汉月》里,发人深省地获得了它的新内涵。

试图超越历史上我们一直熟悉的戏曲经典叙述角度的,远远不止于《胡风汉月》。以京剧为例,至少我们还看到多部类似的作品,如《完颜金娜》,它以宋金交战为背景,但不再从宋人的角度歌颂抗击金邦入侵的英雄,而是写金邦的公主完颜金娜知人善任,毅然起用汉人,终收富国强兵之效的业绩。《三关明月》则是杨家将故事的一个全新版本,取各地不同的杨家将故事素材,让杨四郎和杨八郎两位在不同的历史演义中均与番邦公主成亲的杨家后代齐上前线,而两边领军的佘太君和萧太后发现了她们早就成了儿女亲家,一场战事就此消弭无形。

《三关明月》对杨家将题材的处理很是耐人寻味。满清年间曾经出现过《四郎探母》这样的罕见剧目,它以杨家降将杨四郎为主人公,正面描写他在无奈中的忠孝节义,但这并没有改变杨家将故事的核心价值,即使在元代和清代这些非汉族统治的年代,戏曲作品依然是完全站在汉人立场上处理民族关系的。在这里,汉族中心主义立场,并没有因为汉族成为被统治者而有所变易,但我们在今天的戏曲舞台上看到了另外的类型,汉民族的尊严与国土沦亡,不再是演绎这些战争与冲突的惟一出发点,剧作者似乎要通过某种跨文化的视野,更客观冷静地看待历史上的民族纷争,从不同民族的角度求得对历史的另一重认知。

尽管新时期以来,有许多戏曲新作在致力于从新视角改写历史上曾经有过的民族战争,《胡风汉月》仍然是类似主题剧作中最优秀的一部,因为它不是简单地将历史上汉人眼里的民族战争转换为另外一个金邦或辽邦的版本,而着力处理的是蔡文姬与左贤王之间的情感关系,民族关系与夫妻恩爱在此有机地融为一体,相互印证,相互支撑。所以,它在戏剧界得到较高评价,并不值得奇怪。然而更需要看到,无论是《胡风汉月》还是上述类似的戏曲新作,都潜在地隐含着更为深层的、容易被人们忽略的内涵。如果说历史上的《昭君出塞》和《文姬归汉》所强化的凄凉的边塞风光确实有悖于事实,胡人也完全不是异类,那么,艺术家和观众之所以认同王昭君和蔡文姬故事,是由于其中还蕴含着比史实更关键的内容,那就是对汉文明成就的骄傲与自豪。因而,当整个故事被改写时,变化的不仅是人物与民族关系,更是背后潜在的民族意识和文化价值。

历史与文化始终是富于戏剧性的话题,现代社会揭示了它最为复杂的一面,但并不是所有戏剧作家都有能力追逐这种更显复杂内容的表现,而要以精彩与新颖的舞台形式将如此复杂的内容呈现在剧场里,更有难度。不过我们仍然看到三十年来的戏曲界在朝这个方向上努力,且并不是没有收获。

三、追求现代性的迷惑

近三十年来,在戏曲创作中追求“现代意识”几乎成为创作者的共识,上述作品不过是其中最突出的代表而已。

尽管三十年有许多戏曲作品在努力追求现代性,然而对现代性的定义却是一个颇具难度的问题。在某种意义上,“何为现代”的质问,并没有得到明确的回答。在社会政治领域,对“现代”的理解,经常被局限于推翻旧的社会制度或者建立新的社会秩序等制度层面的现代转型;而在戏曲领域,对现代性的回应还经常被技术主义视野所遮蔽。整个20世纪,舞台上形态各异

的布景,通过灯光营造出的特定视觉氛围,多声部的作曲手法、交响乐队、甚至包括部分西洋乐器、电子音乐的引入,传统戏曲服装和化妆的变化、如弃用水袖和髯口等等,经常被人们看成是现代戏曲或戏曲作品中现代性表述的重要语汇。以布景为例,从20世纪初直到80年代,写实布景都一直被看成是戏曲进入现代形态的标志性手法,晚近二十多年里,象征性的置景更多地成为现代戏曲的舞台表征。问题当然不仅仅在于它们是否具有现代性内涵,而更在于人们为何将它们“看成”是具有现代性的,何以认为戏曲界可以用这样一些技术上的变化,完成传统戏曲的现代转换。

传统社会向现代社会转型,固然与强大的技术力量推动关系密切,但是现代社会的要义,并不在于人们在社会生产与日常生活中大量使用科技产品,而在于从文艺复兴以来人类核心价值观的变化,这种新的价值观念,让我们可以超越不平等的专制社会中男性中心和文化褊狭的视野,可以超越世俗权力的束缚与限制,去体认生命的意义与历史的逻辑。

如前所述,新时期以来的戏曲现代性追求,至少在三个方面有清晰的表现,它们分别是:从女性视野审视爱情与婚姻关系,从超历史的角度重新思考中华文明的政治取向,以及从跨文化的角度改写历史上的民族战争与民族关系。这些不同取向的探索,积淀在20世纪80年代至今的多部实验性作品里,从中可以看到当代戏剧家在戏曲领域内呈现出的现代性追求的路径。然而这些追求并不是毫无疑义的,因为人类跨入现代社会并非一蹴而就,而现代价值观的建构还存在许多不确定性,新旧观念之间的是非得失,也根本不像人们想象得那么简单。类似的复杂性,同样可能存在于新时期戏曲的现代性追求过程中,因此,“如何现代”与“为何现代”,似乎比起“何为现代”更应该成为戏曲艺术家们思考的方向。

即以对女性的社会身份与角色的重新界定而言,魏明伦继承了20世纪上半叶欧阳予倩创作京剧《潘金莲》的未竟事业,但假如我们把欧阳予倩和魏明伦看成是历史上最早从潘金莲的立场思考这桩因绯闻而引起的凶杀案时,那就远离了历史。事实上,即使是在传统戏《武松杀嫂》里,一个优秀演员同样可以表现潘金莲内心的痛苦与无奈,而不会只限于表现她的“淫荡”。在任何时代,艺术家都可以在认可传统道德的同时,通过戏曲艺术揭示两种可以并存的价值。首先,潘金莲嫁给武大郎是心有不甘的,对于她来说,那是痛苦的婚姻,但从另一个方面看,当她的行为发展到与西门庆通奸甚至毒死武大郎时,就超越了人伦、道德和法律的底线,因而无法为社会所接受。这两个方面共同构成了传统社会对潘金莲的认知与评价的基础。只是在戏剧化的潘金莲身上,人们多看到武松杀嫂的正义,往往容易忽略潘金莲的委屈。假如回到古典小说《水浒传》塑造的潘金莲形象,她的性格里本有完整、清晰的逻辑线索。因而,欧阳予倩只是在提醒人们更多地注意她的生命价值的另一面,但是当魏明伦试图从反道德的角度,进一步论证潘金莲之值得同情时,才使潘金莲的视角得以完全凸显,但与此同时,武大郎和武松的视角,不免受到同样的遮蔽。循着这样的思路,黄梅戏《徽州女人》和《孔雀东南飞》都在力图给予观众以新的视角,暗含对性别关系的重新叙述,所有这些都令我们意识到,在婚姻、爱情以及家庭等等日常生活领域,还有许多另外的视角,在漫长的历史里一直被有意无意地遮蔽了。假如现代社会的要义之一,就是启蒙以及人性的觉醒,那么这种启蒙与觉醒的关键内涵,是人的权利,尤其是那些其存在与权益一直被忽视的人的权利。

无论如何,对性别关系、甚至包含对家庭内部不同世代的伦理道德秩序的重新叙述,都可以看成戏曲向现代转型的明显标志,它们启人思考,并且代表了近三十年来戏曲艺术现代转型的主要成就。这种叙述视角的丰富化,经历了缓慢的积累过程,思考在步步深入,叙述手法也越来越娴熟。

对历史与文化的反思也是如此。对王权合法性的反思,揭示了数千年来积习已久的政治制度的内在阴暗面,具有明显的现代色彩。但是对历史上的民族纷争题材的重新处理,却要比这复杂得多。从超越汉族中心主义立场出发重新看待与叙述历史上的民族纷争,解读民族关系,当然是现代社会题中的应有之义,然而需要注意另一方面,如何恰如其分地保持现代性与文化认同之间的张力以及平衡。

当戏曲艺术家们试图抛离大汉族主义立场,寻求另外角度来重新叙述相关的历史事件时,很容易落入另外一个圈套,那就是从汉族中心轻易地转移到异族中心。从文化多样性的角度看,仅仅从单一的视角出发叙述历史上的民族纷争是不够的,然而这并不意味着视角的变换就足以解决问题,也不意味着应该完全放弃原有的立场,站到它的对面,挑战甚至否定汉族文明的历史价值及其对周边的辐射。回到中国走向现代社会的历程,我们今天当然可以说晚清年间在戏曲创作中占据极重要地位的那些以“排满”为口号的戏曲作品存在现代观念缺失的缺憾,然而它们在中国社会面临转型的近代横空出世,不能不说是中华民族重新确立自己文化身份的重要路径。悠久的戏曲史给我们留下了诸多经典,它们也恰恰因其具有鲜明的立场才获得了内在的精神与情感的力量。这也从另一个侧面印证了现代性的悖论,更不用说,对于任何艺术家而言,他的文化认同都如影随形般地伴随着他的创作,即使是最具现代精神的艺术家,完全放弃这种认同也是十分危险的。艺术始终被文化所规定,那种所谓跨文化的或曰超文化的视野,其实既不可能也无意义,更不是现代性所能给予的。

现代性是一个永恒的难题。虽然从理论层面上,无论是性别关系还是民族关系,都有可能获得更具超越性的视野,但真正意义上的多元,不是简单化地从男性中心立场转移到女性中心立场,而是超越男性和女性这种性别的对立,让不同性别的话语都有机会发出声音,表达自己,并且自我证明其存在的价值;同样,处理民族关系的正确选择,不是从汉族中心转移到异族中心,而是超越民族立场去思考历史与现实、战争与和平。然而,这只是一种理想,无从实践。

因此,近三十年来戏曲的现代性追求,就像一堆乱麻,有太多的东西有待厘清。虽然有那么多戏曲艺术家声称要用“现代意识”去改造与更新戏曲传统,现代性似乎已经成为一代戏曲艺术家的共同追求,但是翻检三十年的戏曲道路,真正具有现代性内涵的成功戏曲作品,还非常之有限。但这并不值得奇怪,也未见得是一件憾事。毕竟,戏曲的现代性表达与作品在艺术上达到的高度,并不能简单地划等号。换言之,是否具有现代性追求,或者现代性追求的深度与力度是否达到理想的程度,这并不是衡量一部戏曲作品优劣的最重要的标准,至少不是惟一的标准,甚至有可能不是标准。同样是追求人的个性的表现,同样具有对历史文化的反思,后者也同样不缺乏对性别关系的道德内涵的新界定,京剧《曹操与杨修》和梨园戏《董生与李氏》很难看成是追求现代性的典型代表,但它们似乎更具超越特定时代的艺术魅力。无论传统戏曲离现代性有多远,它成熟发展的上千年里,在戏曲舞台上早就形成了诸多有代表性和象征意义的语汇,这是艺术家与观众长期共享的情感表达方式。即使我们给予戏曲艺术的现代性追求以最充分的肯定,也并不意味着传统艺术语汇都已经变得毫无价值和毫无意义。它们始终是人类最为珍贵的文化财富,在这个意义上说,当代戏曲创作或许不应该完全沉溺于现代性的迷思中,而人类的艺术之路既然如此漫长,对它的评价,就需要有更高远的眼光。

(作者单位 中国戏曲学院)

责任编辑 容明