

关于戏曲艺术在当代的思考

魏明伦、王仁杰、罗怀臻——三位戏曲领军人物关于戏曲艺术在当代的思考

编者按：中国戏曲在中国传统文化中所占地位非同小可，中国戏曲的振兴又紧密牵连着中华文化的复兴。在第八次文化会期间，魏明伦、王仁杰、罗怀臻三位戏曲创作的领军人物、三位南方才子聚集北京，他们就中国戏曲所面临的种种话题，京华论剑，进行了颇有见地的探讨。



魏明伦



王仁杰



罗怀臻

如何评价当代戏曲在整个文化中所处的地位？当代戏曲是发展了还是衰弱了？

魏明伦：这个话题不能笼统而言。就文本和台上而言肯定是既有继承，又有较大的发展甚至是突破性的发展，比如剧本、戏剧文学。但从观众的上座率、票房来说肯定是衰落了。我在岳麓书院“千年论坛”与凤凰卫视“世纪大讲堂”分别演讲《当代中国戏剧之命运》，由此引发一场大讨论。我认为：当代戏曲，面

临中国戏曲史上从未有过的奇特处境，台上振兴、台下冷清！不能笼统地视为戏曲衰败，准确地概括，当代戏曲的特征是观众稀少。不是没好戏，而是戏再好，也少有观众上门。其根本原因，在于当代人生活方式、文娱方式的巨大变化。戏曲乃至戏剧舞台艺术，已经不是现代人重要的文娱方式了。所以我以实报忧：当代中国不是戏曲的黄金时代了！

王：我认为：尽管个别文本可能在思想上超过了古人，但整体上戏曲是在衰落。从大处来看，中国戏曲植根于中国传统文化。百年来中国传统文化在各种摧残之下花果飘零，“皮之不存毛将焉附”，中国戏曲生存与发展的空间已变得十分局促狭小，其本体亦已变得面目全非，不堪辨识。其实不光是戏曲，凡是带着“中”字的都逃脱不了在欧风美雨大肆侵袭中被边缘化的命运。整体看来，特别是对戏曲自身规律的认识，剧本写作技巧的掌握，诸如结构“一人一事”的本领、语言词采的老到娴熟等，我们跟古人还有相当大的距离，也许永远赶不上，就像唐诗宋词、晋唐书法我们永远无法企及一样。

在传统戏曲中，表演者基本上没有什么外在手段可依傍，只有手眼身法步，唱做念打功夫全在身上，这样造就了表演艺术的高度发展，逼出一代代的优秀演员。而今天，可以依傍的东西太多了，演员也懒起来了，丧失了自我。演员没有了创造性，失去了主体性。当今很多演员在排练场上束手无策，依赖导演、依赖灯光、依赖音响……表演艺术衰落了，这该是严峻的现实。

然而，中国固有之文化由于民族的文化觉醒，正在地平线上显露微光，比如民间自发的读经运动，年青知识分子对经典戏曲开始有了热情，当看到这些时，我不禁有了希望。中华文化有非常顽强的生命力，历史上曾经历劫灭而终不灭。中华文化不灭，戏曲亦不灭，是所寄望也。

罗怀臻：中国当代的戏曲从业者衰落的悲伤源于两方面：一个是从戏曲发展史的角度，曾有过元明清的繁荣。另一方面是当事人的回忆。比如红线女、常香玉、陈书舫、陈伯华，他们都清楚地记得上个世纪中叶时戏曲繁荣的景象，记得曾经经历过的风华绝代。并且这个景象在 70 年代末 80 年代初还有一次虚假的反弹。紧接着仿佛“一夜西风凋零”，几乎是在毫无心理准备的情况下，全中国的戏曲舞台一下就凋零了。同时，川剧首先喊起了“振兴川剧”的口号。逐渐地“振兴戏曲”喊成一片，形成共识——中国戏曲正处在一种衰弱的阶段。

戏曲固然是呈现一种衰弱的景象，但我觉得大可不必悲观。因为各个戏曲繁华的时阶的转换都要经历一个阶段的顿挫、蹭蹬。比如我们想象从唐诗到宋词到元曲之间，这之间经历了 5 年？10 年？50 年？但这个漫长的过渡阶段在整个中国戏曲发展史上不过只是短短的一瞬间。

一个繁荣和下一个繁荣两个阶段高峰中间必然要经历一个低谷，到了谷底后就要爬坡。我觉得现在中国戏曲就在爬坡，而且已经快到山顶了，整个中国戏曲已处在缓慢的复苏阶段。有两

点可以证明。首先，中国舞台艺术的全方位发展，不仅是戏曲文学，导演也从未像现在这样成为一门独立的学问介入舞台艺术，剧场也从未有过如此繁复，对技术和艺术含量的需求如此之大、之密。如果仅仅从一个声腔的局部来说，可能我们没有出现引领风气的大师，但其他方面都在发展。没有发展不可能迎来新的繁荣阶段。

魏明伦：我对川剧那么深情，为它奉献了一生，而且认为我们这一代剧作家写的戏比五十年代的作品更上层楼。但严酷的现实不认同我们的自我感觉良好。社会已进入电视电脑时代，也就是居室文娱、斗室文娱时代。时尚以斗室文娱为主，与之辅助的，不是戏曲舞台艺术，而是另一极端——广场文娱：球赛、体操、摇滚、人海庆典、歌星大走穴之类。戏曲，正被挤压出时尚之外。这是人类历史从未遇到的畸形阶段。这一阶段会持续多久？我看很漫长。所以对戏曲的前景，我没有怀臻老弟那样乐观。

罗怀臻：我的乐观是建立于对中国戏曲发展历程的信心之上的。唐诗衰败时，当时的人一定也经历过类似我们现在的心态。但是宋词的兴起并非唐诗简单的重复。我们常犯的错误是：“在宋代喊叫振兴唐诗”。一个时代的艺术样式随着时代的逝去就无情地成为历史了，当一个新的戏曲形态在中国戏曲剧场重新呈现的时候，戏曲自然就走出低谷了。关键是我们这代戏曲人要乐观，要实实在在去做。在衰落中酝酿着一个新的崛起。它不是重复过去，而是并制的。

怎样看待剧本在当代戏曲创作中的作用？有说法认为当代戏曲创作是否弱化了文学意识，是否如此？

魏明伦：跟上世纪 40 年代、50 年代、60 年代比肯定没有弱化。人们都承认剧本的作用，“一剧之本”的作用没人会否定。过去是“角儿制”，编剧只是附庸，是幕僚，跟翁偶虹、范钧宏那一代戏曲作家比较，我们没有被弱化。例如眼前我们三人的剧本，就在强化文学意识，并体现了戏剧文学与表演艺术比翼齐飞。

王仁杰：剧本之于戏曲，犹如建筑之于设计图纸，其重要性毋庸置疑。元杂剧、明清传奇自不必说，那时的关汉卿、汤显祖是“梨园班头”。就是到了乱弹花部，到了梅兰芳。他也得延请名家“打本”。今天，名目繁多的汇演、评奖，一个戏的思想性、文学性“首当其冲”，对文本的要求已十分苛刻，这就逼使编剧们在题材、故事、人物性格以及表现形式等方面，挖空心思，试图挤出点新意来。因为这几乎是成败的关键，能说不重要吗？剧本是一出戏的灵魂。在一个剧团里，剧作家及其作品的思想艺术品格，往往决定了这个剧团物的艺术路向和水准，尽管这与其所受待遇并不成正比。今天编剧的稿费远远低于导演，甚至舞美灯光设计，这是十分不公平的现象。在进入二度创作阶段，某些导演对文本的处理也很随意。我常说，甚至一个好的戏曲本子，也经不起人们（包括导演）那充满所谓“逻辑性”的分析与“拷问”的。但这都未能在本质上动摇文学在戏曲中的地位，它是处处存在并起决定性影响的。

罗怀臻：剧本在戏曲创作中的位置不可动摇，它是大厦的地基，决定着大厦的品质。很少有人会公开鄙薄剧本，但事实上剧本普遍不是很受重视，而是比较相信导演，比较相信角儿。我曾经对中国当代舞剧提出这样的看法，舞剧的很多剧本只不过是为大制作提供一个由头。然而古今中外流传到今天的经典舞剧，有哪一部没有一个颠扑不破的好故事？尽管舞蹈是不说话的，但是不代表它没有文学。剧本在舞台艺术演出中永远是至关重要的，是一切舞台作品的根基。

王仁杰：文学性的削弱，我认为主要在语言辞章上。这是因为文化环境的剧变，使得整修作家队伍古典文学素养（尤其是唱词的写作），与古人、前辈作家相差十万八千里。我读元曲、明清传奇，充满了敬畏之情。除了结构的宏大之外，无论文采、本色，每一段都是一首优美的戏剧诗，让我佩服得五体投地。而今日之剧本，焉能望其项背？但长期以来，人们对此是忽略不计的。“通篇无一雅言”，经常是文本的普遍现象，诸如郭启宏的华彩，魏明伦的本色，都属凤毛麟角，不复多见矣。

魏明伦：辞章是剧本的重要组成部分。剧本思想情感是通过语言表现出来的，词章是载体，即剧诗。它不是单纯的词藻，而要鲜明、生动、准确。

罗怀臻：文学意识在当下的戏曲创作是被弱化了。上世纪八十年代，剧本的文学性非常强，文采辞章、戏曲性、戏曲结构和它所承载的思想、观念、情感、内涵，无论是表面的文学性还是

内在的文学性都是独树一帜的。但是从九十年代以来，尤其是到了当下，文学意识在弱化。

这种弱化一方面表现为对表面的文辞从未有过的重视，似乎五彩缤纷、词藻斑斓就是文学性。正如吴冠中所述，如果不承载情感、思想、观念，笔墨等于零。很多人在重视表面文采的同时，忽略了文采背后的东西，那就是剧作家对时代、对社会、对人民、对历史的诚恳与责任。

剧本的文学性更重要的是它的思想。很多人强调表面的文学性，而忽略了文采所表达出来的思想境界、艺术品位、思想含量、包括人文意识。当下不少作品思想容量非常稀薄，对历史对人生的理解非常肤浅，但词章很华丽。就像许多流行歌曲一样，很有文采，但承载的只是些杯水风云，小恩小爱小怨。而戏曲文学的传统是表达时代诉求，代表人民传达声音，甚至是对历史做出新的甄别。上世纪八十年代是戏曲文学很强势的十年，就是继承了这个传统。跟八十年代比，跟古代的戏曲文学传统相比，当下我们是忽略了文学意识。

魏：这里应强调谁跟谁比的问题。如果与上世纪五六十年代的剧目相比，当代戏曲剧本的文学性还是比较强的。如京剧《曹操与杨修》就超越了前人。

像福建在地方戏曲里是比较强势的，比如王仁杰、郑怀兴（记者注：《新亭泪》等剧的编剧）的文本并不亚于陈仁鉴（记者注：《春草闯堂》的编剧）。淮剧更是如此，传统剧目的文学性就无

法与怀臻的《金龙与蜉蝣》相比；我的《巴山秀才》、《夕照祁山》、《变脸》等，文学性也都比一些老戏强。《变脸》剧本整整一场戏，已收进中学三年级正式语文教科书，更雄辩地证明当代戏曲剧本强化了文学意识。

罗怀臻：文学意识弱化的另外一方面，就是现代意识与现代题材被混为一谈，经常用现代题材、现代剧场，掩饰其现代意识的缺失。现代意识不是西方意识，而是人类文明、中国文化积累到当下，人们运用科学的眼光看待人生，看待人的生理、看待人的情感、看待历史。题材的远近无关于开掘的深浅。有人以为离现代越近的题材越有时代感，其实未必。

现在有些剧作家追求大题材，以为这就有思想的力量。戏曲的思想力量来自哪里

罗怀臻：且不说与戏剧文学史相比，就是跟我们曾经历过的八十年代相比，我们当代戏曲的思想含量确实在减弱，缺乏感动当代人、激励当代人、启迪当代人的思想力量，而是过多地迷恋于声色，或者玩味于自己的技巧，忽略了戏曲本身具有的感人、震撼人、启迪人、包括思想哲理的力量。

有人对写重要的历史人物、重大的历史事件趋之若鹜，或者力不从心地去描写宏大的工程。其实并非去描写当下生活就是具有了时代感。思想的锋芒是剧作家自己对历史、对生命、对人生的独特感悟，而不是某个政策或者某个时期的某个口号，不是介入某一个历史事件或者用历史人物来呼应当下的一个主题，就是

有思想了。这种作品生命力是很短暂的，当热点一过去、重心一转移，它就随之湮灭，再拿出来演就有恍如隔世之感。

戏曲的思想力量还是要发现一些规律的、本质性的东西。现在还是缺少对人的生存命运的本质东西的关怀，因为人性、人的生存、人的欲望、人的理想和信念，这是亘古稳定的精神范畴。触及到这些深度的作品，才是有思想深刻性。同样，当下的作品，反映了时代本质的精神，传达了时代真实的气息，才可能成为这个时代的真实地记录者。电视拍《中国式离婚》、《黑冰》、小说写《来来往往》，可以反映时代，戏曲也可以写出这些深度。我们可以写古代的题材，照样可以揭示出这样的深刻。但与电视小说相比，戏曲能感动现代人、能产生共鸣的作品还是少。

王仁杰：戏曲的思想与艺术是多元的，异彩纷呈的，难用“思想力量”一言以蔽之。我们有感天动地的《窦娥冤》、生死相许的《牡丹亭》，也有很多思想并不那么“深刻”甚至有点平庸的剧目，但它们很好看，有生动的世态人情，优美的唱腔、细腻的表演，为观众所喜闻乐见。因为戏曲除了“教化”，还有娱乐、陶冶性情的作用。李泽厚说，在某些方面，戏曲的形式重于内容。我深得他说的比较客观。我们当然要尽力追求思想与艺术的高度统一。但这很难。现在的问题是，一方面思想大得戏曲承载不了，一方面又思想太贫乏，只好用“大制作”的华丽外衣来包装。这两种倾向，都正在把中国戏曲推向绝路。需要着重说明的是，未必凡是“翻案文章”，是曲谤古人、诋毁我民族历史文化、咒骂

祖先的作品，都有“新意”，都有“思想力量”。我们对自己民族的历史与文化，实在了解太少，缺乏“温情与敬意”。后生轻薄，不能又复成为一时之风气。

是什么最终决定戏曲的表现样式？剧本？导演 还是表演或其他？

魏明伦：当然是剧本为中心了。导、演都是二度创作，都必须依据剧本再进行创作，“剧本剧本一剧之本”，这就说得很清楚了。但现在有一个倾向，“导演大于一切”。这当然是不对的。

元曲由于关汉卿等大文人的介入，在梨园成为主导地位，我称之为“编剧主将制”。但随着编剧的发达而与表演远远脱节，清代中叶以后就走进了死胡同，成了案头剧本了。时代呼唤表演艺术跟上来，于是京剧兴起，地方戏跟上，构成了“角儿中心制”。但当表演发达后，又把编剧贬低到附庸、幕僚的地位，这也不对。编剧、表演和导演应该比翼齐飞。有的戏看演员的活儿，有的戏是看导演的活儿，有的戏是看剧本的活儿，但总体还是综合，就应该是百花齐放。

王仁杰：我个人认为，戏曲本身都需要这些，但如果要排队的话我认为第一位是剧本，第二位是演员。我写戏时，从题材的选择到创作之初的构思到塑造人物，我都会把演员表演考虑进去。梨园戏是古老剧种，所有的演员职员都怕把传统风格丢掉了，有一种很强的剧种自我保护意识，这在全国的剧团中很罕见。像曾静萍这样的演员，学传统极用心，又能很娴熟几乎天衣无缝地运

用于表演，活灵活现地塑造人物，也极少见。这类演员对于一出戏的作用，也往往是决定性的。

罗怀臻：我也认为是剧本决定的戏曲表演样式。剧作家下笔之时就已经带着他带着未来舞台演出样式的想象，是含蓄委婉深沉的，还是激情澎湃的，剧作家在写作时候的心态，写作时候对舞台的选择就已经决定了最终舞台的呈现。什么样的剧本，什么样的写法呈现了什么样的舞台样式。凡是解读了、领悟了、遵从了剧本的样式，就能有和谐的完美的精彩的演出；凡是违背了肢解了颠覆了剧作家原来的剧本样式，演出就是不和谐的，甚至是支离破碎的。导演、舞美、演员，我们将他们的工作称之为二度创作，其前提就在一度创作的基础上。二度创作不是与一度创作的南辕北辙，二度创作也不能成为一度创作。但现在经常是二度创作的某一个门类有了一个很鲜明的样式感，很强的想法，而改造了剧本来迁就这个样式。而剧作家为什么这样写作这样描写这样呈现，和他要表达的那个故事，人物，况味是相一致的，它的根基是来源于自己对生活的真切体验，而这种东西是不是能通过技术而被改变的。正如莎士比亚的作品最准确的演出方式，就是莎士比亚时代的演出方式。莎士比亚之所以那么写剧本，是与那个时代的剧场表现、观剧习俗、社会人文气场相一致的。因此后来可以有一百个哈姆雷特，但是最正宗的、最准确地传达莎士比亚的哈姆雷特精神的，只有莎士比亚原剧本描写的那一幕。《雷雨》可以有一百次的演出，一百次的舞台呈现，但是永远不能颠覆的

是《雷雨》剧本最恰当的、“三一律”的镜框舞台式的表演方式。你可以在广场演出，也可以用电视去表现，但是真正能传达神韵的是剧本所规定的样式。而那种样式，是可以穿越时代、穿越风沙、具有永恒魅力的。再比如《十五贯》最准确的传达方式就当时的演出样式。我们可以用年轻的演员再现当时演出，或许可以表演得更细致，但不能转化为别的形式，比如散文化的戏剧结构、大制作的戏剧结构，如果你要这样你必须重编这个故事。

魏明伦：我写剧本的时候，脑子里像放电影一样，各方面都要考虑到。写得很合乎规律，导演也就不好删了。我的剧本，不管是哪个导演来导，或是哪个演员来演，剧本都是表导演公认的雄厚基础。

罗怀臻：现在有些现代导演介入戏曲后，带来很多时髦的表现方式，他会要求改造剧本的结构方式来适应他的表现。原来剧作家的体验，剧作家的感动、剧作家的呈现消失得无影无踪，剧本被改得面目全非。孰不知，剧本在完成之时，它已经承载着一份情感、一份感动、一分认识、一份生命的独特体验，以及剧作家对与观众产生共鸣的一种设想。二度创作要做的是把剧作家的体验形象地展现出来，并且融进导演、音乐家、舞台美术家、演员的体验来丰富它，最后呈现出来的是共同的、源于剧本的东西，是相一致的。成功的二度创作是遵从了编剧的风格，使之更丰富，演出本是在文学本基础上的再创造和提升。凡是遵从了这个规律，我们就会看到和谐的演出。

以上内容仅为本文档的试下载部分，为可阅读页数的一半内容。如要下载或阅读全文，请访问：<https://d.book118.com/097101111133006141>