

1949  
1999

# 中国当代文学作品精选

戏 剧 卷

吴祖光 贺黎 主编

北京十月文艺出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国当代文学作品精选(1949—1999):戏剧卷/吴祖光,贺黎主编. —北京:北京十月文艺出版社,1999

ISBN 7-5302-0587-0

I. 中… II. ①吴… ②贺… III. ①文学-作品综合集-中国-当代 ②戏剧-作品综合集-中国-当代 IV. I217.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 03574 号

## 中国当代文学作品精选(1949—1999)

### 戏剧卷

ZHONGGUO DANGDAI WENXUE ZUOPIN JINGXUAN

XIJUJUAN

吴祖光 贺黎 主编

\*

北京十月文艺出版社出版

(北京北三环中路6号)

邮政编码:100011

北京出版社总发行

新华书店经销

北京朝阳展望印刷厂印刷

\*

850×1168毫米 32开本 29.75印张 734 000字

1999年9月第1版 1999年9月第1次印刷

印数(平)1-3000 (精)1-500

ISBN 7-5302-0587-0 / I·572

定价:40.00元(平) 48.00元(精)

## 出版说明

为庆祝中华人民共和国成立五十周年，为展现我国五十年来文学事业的光辉业绩，为回顾我国当代文学发展的历史道路，我们决定编辑出版《中国当代文学作品精选（1949—1999）》。这一选题被新闻出版署列为“庆祝中华人民共和国成立五十周年重点选题”一百种之一。

编选工作坚持“二为”方向，贯彻“双百”方针，从当代文学发展的实际出发，兼顾不同题材、不同创作风格、不同地区（包括台、港、澳）和不同作家的作品，力求全面准确地反映新中国成立五十年文学发展的面貌，同时，又充分体现了各位主编对作品取舍的独特见解，具有经典性及文献性。选文按发表时间顺序编排，一人多篇的则以第一篇发表时间为准。选文前有作者简介，后附作品出处。各位主编均撰写了极有价值的导论。

《中国当代文学作品精选（1949—1999）》按文学体裁分为八卷十二册，即：

短篇小说卷二册（主编 李国文）

中篇小说卷三册（主编 陈建功）

报告文学卷二册（主编 张锲、周明）

儿童文学卷一册（主编 冰心、樊发稼）

诗歌卷一册（主编 谢冕）

散文卷一册（主编 巴金、谢大光）

杂文卷一册（主编 何满子）

戏剧卷一册（主编 吴祖光、贺黎）

43356 / 1

每册约七十五万字，全书共九百余万字。长篇小说未在编选之列。

编选过程中，我们以保持作品原貌为原则，仅对其文字上明显的讹误及不规范处进行编辑加工，其余则维持原状，以存作者文风及时代特色，因而有些文字的用法全书未尽一致，这是需要说明的。

由于时间紧迫，入选作品的作者众多，我们虽经努力，至今仍无法与一些作者取得联系。恳请这些作者或家属尽快将通讯地址告诉我们，以便奉寄稿酬。

北京十月文艺出版社

1999年7月

## 导 论

吴祖光 贺 黎

—

一缕温馨的思绪，在迈向新世纪的喧哗中，沉浸于对当代戏剧舞台的回眸凝视。五十年的生活历程，就其本身而言，已经远远超越了戏剧。戏剧不能涵盖生活，生活永远包含戏剧。当尘埃落定时，那些曾经横空飞舞的沙砾沉入渊底，深藏的珍宝则显露出熠熠光芒；当脚步在疯狂追求种种“达标”的路途上竞跑，灵魂的追问像万钧雷霆，警醒人类不得逃避对真实生命的内省。戏剧就是这么一种记录——在人类活动的沉浮消长中，抒写个体的生命状态。

当代戏剧在秉承自 20 世纪初以来的忧国、感时、诙谐、佯狂的中国传统之外，又借鉴发展了西方现代派戏剧的荒诞、黑色幽默与实验戏剧的形式。五十年的戏剧活动，当然无法摆脱其文艺思潮对它的影响。因此，每一阶段都具备了特有的识别标志，如红色飓风的 50 年代至 60 年代，拨乱反正的 70 年代末期，探索戏剧的 80 年代以及开放娱乐的 90 年代。其间，戏剧创作也经历了三次高潮。

第一次高潮是在 1956 年前后形成的。当时，社会主义改造基本完成，苏共二十大和苏联“解冻文学”向东方吹来一阵春风，毛

泽东提出了“百花齐放，百家争鸣”，真诚的戏剧艺术家纷纷响应。一批反映现实、力求揭露生活矛盾的作品，如《新局长到来之前》（何求，1955）、《同甘共苦》（岳野，1956）、《洞箫横吹》（海默，1956）、《布谷鸟又叫了》（杨履方，1956）等相继上演。在1956年举办了第一届全国话剧观摩演出大会，共演出五十个剧目，其中《马兰花》等剧目获得极大成功。然而，事情正在起变化，1957年，整风运动开始了，文艺界活跃兴旺的势头受到抑制，短期的繁荣很快成为明日黄花。1962年，由文化部、中国剧协在广州召开“全国话剧、歌剧、儿童剧座谈会”，这次会议引起了戏剧创作的第二次高潮。周恩来、陈毅参加了会议并作了重要报告。会议就艺术题材、作家的民主权利、戏剧批评以及党如何领导创作等问题展开热烈讨论。这对文艺界、知识界产生了极大影响，一个新的活跃局面在“以阶级斗争为纲”的大环境下出现了。然而，这种情形没能持续长久，这次会议便被“四人帮”诬蔑为“黑会”。接着，“文化大革命”开始，话剧被江青判了死刑。而“文革”中的“八个样板戏”，是在一片白茅般的荒芜中钦定的精神食粮，它们突出工农兵形象，宣扬革命浪漫主义的豪情壮志，带有鲜明的时代烙印。1978年，随着党的十一届三中全会的召开，在历史性的转折之中，戏剧迸发出蓬勃的生命力，它以题材的多样性和形式的革新，开创了新时期戏剧的崭新天地。这第三次高潮一直持续到1985年，它延绵不绝的回响，使之产生了《狗儿爷涅槃》和《桑树坪纪事》两部优秀作品，它们堪称新时期探索戏剧的结晶。从某种意义上讲，它们也是自1983年开始的戏剧观大讨论的产物。这两出戏融合了“写意”与“写实”、“幻觉戏剧”与“非幻觉戏剧”的重要美学特征，而这些，正是戏剧观讨论的争论焦点。因此，它们似乎在暗示，多元开放的现代方式与写实、体验的传统，是可以而且能够兼容并蓄的。

进入90年代，由于戏剧艺术发展以来存在的创作隐患以及市

场经济的冲击，戏剧一直处于低谷状态。但是这种徘徊与低迷，并不表明戏剧的衰退，而是蕴积力量，在反省中再塑其身。其间，小剧场话剧、独立制作话剧及戏曲与剧院戏剧，从未停止过登台亮相并不时闪现出亮丽身姿。

回眸戏剧五十年，它的复杂与曲折，它的辉煌与创痛，值得为此细细思索。

## 二

中国戏剧一贯具有侧重教化功能的传统。但是从1949年以后，由于“左”的影响，明确提出文艺为政治服务，戏剧直接上升为政治工具。于是，戏剧变成了政治编年，它的艺术形象和表达形式，与政治目的相俯仰，心性审美的自由被窒息了，这不能不说是戏剧的悲哀。如果生活中闪光的素材，被滔滔的政治意义淹没，那么大量的艺术形象，都将依赖政治符号的确认；而一旦丧失符号的特定标识，审美能力便会瘫痪。然而老舍的《茶馆》，便是其间的一个审美异数。《茶馆》写于1956年，正是毛泽东提出“百花齐放、百家争鸣”方针之后、“反右”运动之前的一个宁静春天。《茶馆》以独特的艺术结构，疏放传神的白描手法，概括了半个世纪的人情风貌。可是它的轰动剧坛，是因了“对旧社会的批判效果”和“这个戏与反帝反封建有关系”。也有人建议“用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主，去发展剧情”。对此，老舍曾虔诚地解释道：“一个大茶馆就是一个小社会。这出戏虽只有三幕，可是写了五十年的变迁。在这些变迁里，没法子躲开政治问题。可是，我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法子正面描写他们的促进促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物。这些人物是经常下茶馆的。那么我要是把他们集合到一个茶馆里，用他们生活上的变迁反映社会的变迁，不就侧面透露出一些政治消

息吗?”<sup>①</sup>老舍勉为其难，也要为《茶馆》贴上些许政治标签。其实，《茶馆》把历史还原为人。仅松二爷的一句台词：“大清国不一定好啊，可是到了民国我挨了饿！”其中包含了多少历史沧桑和人生慨叹。老舍以一个真正作家的敏感与真知，留下了这一部杰作。与50年代流行的各种政治语言和文学创作概念相左，老舍潜进艺术叙事的自由境界，塑造了完全是个体的真实的人。但是艺术作品创造出来了，作者回到政治运动频繁的现实世界，却不得不为作品的存在谋求阶级观点的支撑，一部难能可贵的作品背后又隐藏着令人辛酸的悲哀。

50年代至60年代的历次政治运动，对于文艺的影响是巨大的。它使艺术积淀了大量的意识形态符号。同时，政治干预艺术，使用的往往是非艺术手段，一句“歪曲社会主义现实”，剧作家及其作品就被置于“另类”之列。1951年对电影《武训传》的批判，1957年前后对话剧《洞箫横吹》、《布谷鸟又叫了》等作品的批判，1965年对新编历史剧《海瑞罢官》的批判，都一概以政治标准取代艺术标准。而且，以某一时期带有很大局限性的政治或政策标准衡量作品，也失之为庸俗社会学的批评。

另一个值得思考的现象是，在“文革”十年的禁锢之后，随着政治的拨乱反正，话剧由此登上社会舞台。《丹心谱》（苏叔阳，1978）、《于无声处》（宗福先，1978）、《报春花》（崔德志，1979），当称新时期话剧的三套马车。话剧终于政治，而又始于政治，似乎成为一种宿命。无庸讳言，这一时期的戏剧不可避免地负载着直露的政治意义，带着社会实用政治目的的烙印，因此理念和形象断裂了，缺乏对更隐秘、更细微的精神现象的揭示。应该说，政治只是整体文化系统的一个方面而非全部；只有将对生活的观察角度扩展到社会的整体文化视角，才能找到活生生的人

<sup>①</sup> 老舍：《答复有关〈茶馆〉的几个问题》，原载《剧本》1958年第5期。



的历史。从以后话剧的发展进程可以发现，如果不打破理念与形象创作的错位，则它只能随着政治运动而位移，永远找不准自己的位置。这一倾向甚至在 90 年代还在顽强地显现，仍是思想大于形象。思想没能获得完满的艺术效果，会白白断送了思想的艺术价值；在这个意义上，话剧的“轮回”使人警醒。它表明了，只有自身的建设才是要紧的。

### 三

自 60 年代反帝反修之后，文化的封闭状态持续了十多年。话剧在“文革”中也处于“失语”状态。改革初期，国门打开。过去只知易卜生、契诃夫和斯坦尼斯拉夫斯基的话剧人，一夜之间，萨特与存在主义、贝克特与荒诞戏剧就成了热门话题。尚未真正回归现实主义的戏剧，在文坛的群情激动中，检拾起新的话语，开始尝试开拓更新的舞台空间。一方面，是对高台教化的厌倦，而政治批判也走到了尽头；另一方面，由反思文学、寻根文学和向西方现代派文学借鉴的浪潮席卷整个文化领域。因此形成中国话剧发展史上的一次改革和探索的新思潮，被称为“探索戏剧”。探索戏剧所试图打破的，是单一的话语模式和写实的艺术手段，而代之以表现、写意、追求哲理象征。戏剧专家丁扬忠曾指出：“本世纪的欧洲戏剧处在一个实验时期，象征主义、表现主义、史诗(叙事)剧、存在主义戏剧、荒诞戏剧、贫困戏剧，都从不同角度对戏剧表现当代生活进行实验，从戏剧观、戏剧形式到演剧方法进行多方面的探讨”。<sup>①</sup>这种探讨，在新时期话剧活动中，成为一股不可抗拒的潮流。废墟上的重建，带着义无反顾的决然。它所表现的激进与大胆、先锋与怪诞，是话剧前所未见的。探索戏剧颠覆了传统话剧模式，打破“三一

<sup>①</sup> 丁扬忠：《谈对戏剧观的突破》，原载《戏剧报》1983 年第 3 期。

律”的舞台时空,而且大多不看重文体,以展示抽象人物内心的潜意识或揭示一种主体性理念为主;舞台演出更富有直观性,甚至包容了歌舞、杂耍、说唱、朗诵、音乐、幻灯、电影等艺术元素。在舞台形式上,探索戏剧是从“再现”向“表现”转化的一次探索,戏剧的假定性得到空前的丰富和发展。整个80年代,寻找新的舞台美学支点,成为话剧导演乐此不疲的追求。

探索戏剧的发端源自哲理短剧《屋外有热流》(马中骏、贾鸿源、瞿新华,1980),此剧以意识流手法,将现实与回忆、幽灵与活人同踞一台。《绝对信号》(高行健、刘会远,1982)以“小剧场演出”问世。多幕剧《路》(贾鸿源、马中骏,1981)、《红房间白房间黑房间》(马中骏、秦培春,1986)等一批探索戏剧相继出台。之后,高行健又创作了《车站》(1983)、《野人》(1985)。刘树纲创作了《十五桩离婚案的调查剖析》(1983)和《一个死者对生者的访问》(1985)。王培公创作了《W. M(我们)》(1985)。陶骏等人创作了《魔方》(1985)。还有像《蛾》、《中国梦》、《凯旋在子夜》、《屋里的猫头鹰》等探索戏剧,都采用了象征主义、表现主义手法,而且还吸收了中国传统艺术的美学手法,极大地拓展了话剧舞台的表现空间。探索戏剧的文本,究其情感内涵,是失落与迷惘、愤懑与等待、求索与反思,表现了人的生存困惑以及个人与生存环境的脱节状态。但是,它并非西方现代主义的翻版。正如高行健所言:“现代主义以西方旧人道主义的质疑作为出发点,而这一‘现代派’却是在中国社会现实的条件下对一度丧失了的人道主义重新加以发现,并且渗透了浪漫主义精神。它无疑是一个复杂的文学现象,是西方现代主义的介绍者和批判者都始料未及的,它的积极方面和弱点都值得认真加以研究”。<sup>①</sup> 探索

<sup>①</sup> 高行健:《迟到了的现代主义与当今中国文学》,原载《文学评论》1988年第3期。

戏剧尽管有形式大于意义的缺陷，但可以肯定的是，它的出现，致使新时期话剧形成了多元化局面，这给话剧建设提供了珍贵的、可资借鉴的蓝本。同时，也为话剧真正完成一个时期的文化反思，在思想内涵与形式上起到了桥梁作用。

#### 四

80年代中期开始，戏剧的创作，自社会的人生的角度，转而更多地侧重文化的角度。历史文化意识的觉醒，首先从探讨婚姻伦理以及文化心理结构的反思开始，继而演进到对历史的整体审视。

白峰溪的《明月初照人》(1981)，是对传统伦理观念进行挑战的先声，表现了她触及社会伦理道德关系的不同寻常的勇气。许雁的《裂变》(1985)，拉开了萎缩的婚姻的遮羞布，指出“第三者”并非婚姻破裂的主要原因，而只是一个结果。社会生活的裂变，对于一方来说，是挣脱精神枷锁，对另一方而言，则可能是德行的哭泣。沈虹光的《搭积木》(1987)则把维持一个没有爱情的婚姻的窘态表现出来。琐碎的争吵，习惯的惰性，恪尽父母之责的苦心，只维系于一个既已搭成的积木框架中，哪里还有情感的自由呼吸。这一题材的延绵不绝，是值得关注的。从80年代的《爱情不等式》、《双人浪漫曲》、《爱情变奏曲》、《火神与秋女》、《留守女士》到90年代的《情感操练》、《美国来的妻子》、《花房姑娘》等，都从不同角度探讨爱情与婚姻的价值，细腻地传达出现代人的情感困惑。在文化心理结构的反思中，陈白尘的《阿Q正传》(1981)改编自鲁迅原著，剧作以阿Q的生活命运为焦点，揭示了阿Q式国民劣根性所依附的社会历史根源。魏敏、孟冰、李冬青、林朗创作的《红白喜事》(1984)，通过荒谬不经的一场农村婚丧嫁娶之闹剧，展示了封建思想意识对人们心灵的残害。沙

叶新的《寻找男子汉》(1986)调侃了阴盛阳衰的现象。作者旨在表现“由于某种历史和社会的原因,我们的民族素质中,存在着一种令人遗憾的积淀”。

对历史文化的整体审视,逐渐展示出了宏大气势,并形成明显的两种趋势,一种是文化风情展示,一种是对历史的内审。这一批剧作,以当代意识烛照今天的现实,开始张扬起现实主义批判的旗帜,是新时期话剧承接中国戏剧骨脉、在历史中承上启下的“新现实主义”之作。它们南北呼应,蔚为壮观,成为新时期话剧的一道绚丽的风景。其中,富有京都文化气息的是《小井胡同》和《天下第一楼》。李龙云的《小井胡同》(1984)纵贯三十年,展示小井人家在社会的历次运动中,关于人性善恶的纠葛较量,凸显出一种不稳定的外来因素的威胁,反映出社会政治更替运转给小井市民带来的心理压力。小井人家被赋予的,既是质朴的市民生活的人文景观,也是一个历史兴衰的社会标本。何冀平的《天下第一楼》(1988)透露出“天下没有不散的宴席”这一意境。宴席将散,是当时社会经济使然,同样也与由鼎盛而渐趋退化的文明有着不可分割的联系。东北作家李杰的《田野又是青纱帐》(1986)、《古塔街》(1987)、郝国忱的《榆树屯风情》(1986)、梁国伟的《淘金大船》(1987)、杨利民的《大雪地》(1987),透过关东风情的韵律,描写了特定环境下的社会心理氛围以及个体生命被非文明践踏的残酷。上海作家沙叶新的《孔子、耶稣、披头士列侬》(1988)、马中骏的《老风流镇》(1988)、孙惠柱和费春放的《中国梦》(1987),表达了各种文明心态以及对现代文明之梦的追寻,有着独特的“海派”风格。

当剧作家把深刻的人性内容融于对民族历史的认识之中,便产生了能够表达“20世纪情绪”的作品。锦云的《狗儿爷涅槃》(1986)和杨健、陈子度、朱晓平的《桑树坪纪事》(1988)便是代表作。《狗儿爷涅槃》时间跨度四十年,几乎是中国农村历史的

一个缩影。狗儿爷一生的备受煎熬，也是中国农民经历的体现。“涅槃”既是中国农民原始的土地意识失落后的再生，也意味着农民意识如果不接受现代文明，最终将是一出悲剧。此剧穿织绵长的历史时空，着力于人物心灵的刻画。每一个历史片段，都凸显了狗儿爷细腻的心理活动。写实的人物与写意的舞台融为一体，疏密有致，挥洒自如，达到了诗化意境。《桑树坪纪事》的故事发生在黄土高原千年丘壑的一隅。桑树坪是一个生存怪圈，是一个自我封闭的部族式社会。其中发生的一系列丑恶的事件，使人们洞见历史蛮荒的延续和人性的顽劣。“杀牛”一场，已不是单纯意义上的戏剧动作，而是对一种罕见的反文明现象的寓意：杀死牲灵，无疑也在戕杀自身。用野蛮对付野蛮，用伤害对付伤害，冤冤相报，悲剧何时能了？

可以说，这两部戏，涵盖了探索戏剧的所有特征，但又远远超越了探索戏剧，它们既有丰富的内蕴情感，又在话剧舞台展示了新的审美形式。它们神形兼备，是从形式到内容达到完美统一的优秀之作，被称为新现实主义戏剧。

新时期80年代的戏剧探索和新现实主义的崛起，留下了戏剧在形式与内容的美学领域大胆前行、艰难跋涉的痕迹。80年代末，戏剧也相应进入市场经济操作范畴。然而，除了技术操作之外，艺术更重要的是一种不可操作的精神。无疑，戏剧的真谛，恰恰在于充满其中的不可操作的精神。

## 五

进入90年代，话剧在市场经济冲击下，呈现出低迷状态的委顿。商业操作体制对于戏剧来说，还处于萌芽状态。但是，相对于国家体制运作之外的商业演出毕竟开始了，戏剧独立制作人亮出了招牌。从《离了婚就别再来找我》（费明，1994）、《谁都不

赖》(阿丁, 1996)、《别为你的相貌发愁》(吴霜, 1996)至《都有一颗红亮的心》(马原, 1999), 在坚持戏剧理想的同时, 也为商业演出进行了探索。

然而, 万无一失的保险之举, 还是使话剧别无选择地回到小剧场。小剧场也是戏剧新生代施展身手的舞台。小剧场戏剧是一种投资少、舞台演出短小精悍而又偏重实验性的戏剧形式。与其说, 小剧场是市场经济给予话剧的磨炼, 还不如说它是话剧回归艺术之途的必由之路。首先, 戏剧必须以自己独特审美方式在舞台亮相。其次, 在避免哗众取宠的同时, 它呈现的是内在意义的质感。

小剧场戏剧的第一次集体亮相, 是1989年4月在南京举办的中国首届小剧场戏剧节。90年代初, 一部英国剧作家哈罗德·品特的《情人》作为小剧场演出, 火爆上海, 继而又传到北京。《情人》火爆的秘密, 代表了当时社会的普遍心态, 即人们面对社会, 具体到面对各异的异性, 呈现出支离破碎亦实亦幻的精神状态。对混乱的价值观、压抑的窥视癖, 《情人》无疑是一种宣泄。在北京, 中央实验话剧院先后推出了《思凡》(1994)、《故意伤害》(1994)。《思凡》情节妙趣横生, 加强了对追求人性自由这一主题的点染。《故意伤害》则从人性的角度, 表达了欲望的虚幻以及为了这种虚幻人们要付出的巨大代价。北京人民艺术剧院小剧场建成后, 演出了《棋人》(1996)、《鱼人》(1996), 两出戏追求形式的现代主义阐释。其后, 还有《同船过渡》(沈虹光, 1994)、《母亲河》(1994)等小剧场话剧演出。《同船过渡》以表达人与人之间的温情尤其是婚姻的“同船”为线索, 逐步呈现出心灵碰撞的火花。“过渡”这一生命旅程, 因其破碎与残缺, 产生一种凄清之美。90年代末, 小剧场戏剧活动南北交响, “你方唱罢我登场”, 首先是学院派出场。1998年6月, 中央戏剧学院戏文系编导94班推出了以“在回归线上——戏剧与梦想1998”为旗号的小剧场话剧

规模演出，旨在召唤对戏剧本质的回归。然后，上海又举办了莎士比亚研讨会和小剧场戏剧节。1998年夏末，北京“中国青年话剧院小剧场剧目展演”，囊括了香港、台北、东京、北京的戏剧同行共六台话剧、一台舞剧的演出。金秋时节，上海戏剧学院与加拿大多伦多大学联合举办了“’98上海国际小剧场戏剧节及学术讨论会”，共十二台戏剧上演。这一年小剧场剧目的特点是：题材新颖，风格各异，传统与现代各领风骚。

其实，戏剧的魅力在于，当它触及本质真实并以直接交流的形式呈现出来时，它能调动观演者的全部激情。渴望观众的认同，使戏剧的娱乐性质经历着淘洗、磨砺和检验——什么是喜剧精神的回归，什么是嬉笑调侃。理想的娱乐戏剧是含笑的眼和含泪的笑眼，它对我们生活的狭仄是一种化解、会意和关怀。在这个意义上，《思凡》与《别为你的相貌发愁》，具备了“善戏谑兮，不为虐兮”的喜剧特征，毕竟，它们是在关怀精神上的人。

时至今日，我们回顾五十年戏剧的发展，更可以有信心期待戏剧艺术的辉煌，更可以有信心期待大手笔的出现。正如戏剧理论家谭霈生所言：“面对人的灵魂的最深沉、最多样化的运动，面对个性生命这一具有感性丰富性的特殊对象，艺术的方法与其说是‘批判’，倒不如说是感情的呈现。艺术以此为对象，要求于创作主体的不仅仅是理性认识的能力。更具关键性的恰恰是心灵体验的感性能力（重点为笔者所加）。而感性能力的贫弱和狭窄，理性认识大于感性容量，乃是戏剧创作继续求取进步的滞碍。大手笔的诞生，虽为时代的要求，虽有历史潜在要求的呼唤，但能否成为事实，尚属未定。不过我们能让这种要求、呼唤落空吗？”<sup>①</sup>从这一意义上讲，戏剧的确任重而道远。

<sup>①</sup> 谭霈生：《危境与生机》，原载《戏剧》1993年第2期。

## 六

中国戏曲是与希腊悲喜剧和印度梵剧比肩的最古老的戏剧文化。它深深植根于民间，与传统绘画艺术独特的“表现”审美情趣异曲同工。经过历史漫长的发展，到新中国成立之后的五十年间，戏曲艺术也经历了革新。从题材、表演程式和唱腔，每一个剧种都有一段革新和发展的历程。作为一种古老的艺术，在网络扩张和数码技术激增的今天，她更具有珍贵的文化价值。1990年，纪念“徽班进京”二百年，传统戏曲再现了她无与伦比之美。传统剧目的保留是毋庸置疑的；那么，对现代戏曲剧目来说，如何在继承发扬传统的基础上创新，如何表现现实生活，与时代的审美趣味同步，一直是一个新鲜的课题。五十年来，戏曲从未停止过借鉴传统、表现现实生活的探索，许多成功的剧目隽永而五彩缤纷，为戏剧舞台增添了光彩。

回顾五十年来，对传统剧目的整理和改编，以昆曲《十五贯》、莆仙戏《春草闯堂》、京剧《将相和》、蒲剧《薛刚反朝》、越剧《梁山伯与祝英台》、川剧《柳荫记》、粤剧《搜书院》、豫剧《穆桂英挂帅》、黄梅戏《天仙配》、吉剧《包公赔情》等作品为代表，取得了有目共睹的成功，并推出了不少精彩的现代剧目。评剧《刘巧儿》(1950)唱红了一个剧种，从“街南”进入“街北”，登上大雅之堂。评剧表演艺术家新凤霞也在新中国一炮走红，许多艺术文化名人以争睹《刘巧儿》为快事。《刘巧儿》唱段风靡全国，脍炙人口，成为剧坛经久不衰的旋律。同时，也出现了豫剧《朝阳沟》、京剧《红灯记》、沪剧《罗汉钱》、评剧《小女婿》、吕剧《李二嫂改嫁》、湖南花鼓戏《打铜锣》、越剧《祥林嫂》等一批清新感人的作品。

然而，到1964年，对于戏曲传统剧目的改革几乎完全停止了。



“帝王将相”、“才子佳人”成了不祥之词。蓬勃发展的戏曲改革运动在“文革”中则被江青一伙垄断。到了1967年，上百个剧种，只剩下京剧一个剧种。“八个样板戏”，可以说是在一个特殊的情况下进行的一次特殊的戏曲改革运动。说它特殊，因为它动用了国家机器，而且又被陈伯达吹捧的“文艺旗手”——江青据为己有。因为钦定，全国优秀的编、导、演、舞美、作曲和音响等济济一堂，天天可以打着场灯走台，不吝财力的消耗，豪华气派令人瞠目。

应该提到的是，京剧《红灯记》（1964）是翁偶虹、阿甲创作的革命历史题材的时代经典。阿甲为此剧前后九易其稿，并且早在1964年就以独特的创造，成功导演了这一部京剧现代戏。剧中三代人前仆后继，在惨烈的斗争中寻找光明的努力，使人难以忘怀。尽管是样板戏之一，因为得罪了江青，翁偶虹、阿甲等人遭受迫害，直至“文革”后才得以平反。他们的遭遇代表了一批戏曲艺术家的命运，这是那个时代的荒诞。

京剧《三打陶三春》创作于1963年，首演于十五年以后，当时在北京连演三百多场，1985年，英国皇家伦敦剧院来中国挑选剧目，点名要全台《三打陶三春》赴英演出。在伦敦大剧院连演十五场，场场爆满。后来又远赴台湾和澳大利亚，“打”出一片喝彩声。

“文革”后，地方戏曲中，川剧异军突起，先后推出过引起全国反响的现代川剧《潘金莲》、《易胆大》、《中国公主杜兰朵》，且均出自“蜀中怪才”魏明伦的手笔。1998年，由张艺谋执导的意大利歌剧《图兰朵》在北京太庙大殿隆重上演。川剧《中国公主杜兰朵》应中国对外演出公司邀请，与佛罗伦萨假日剧院的《图兰朵》相逢在北京。两位公主同在北京各自登台一展卓绝风姿，成为剧坛的一段佳话。越剧以名演员的号召力赢得观众，众所周知，越剧《红楼梦》（徐进改编，1957）曾风靡一时。现代越剧《孔已