

## 官方推動的都市劇場藝術

### ——論“精品工程”之戲曲創作

孫 政

**提 要：**自2002年起，中國大陸政府以巨額資金推動“國家舞臺藝術精品工程”（以下簡稱“精品工程”），以廣泛選拔優秀的劇場藝術作品。本文討論“精品工程”中的戲曲創作，着重考察“新戲曲”在當下之具體發展，指出：自1949年以降，從傳統戲曲中衍生出的“新戲曲”隨着中國大陸社會政治的變遷，經歷了一個曲折的發展過程，而入選“精品工程”的戲曲劇目則具體地呈現了“新戲曲”的當代風貌。儘管在新時期市場機制已開始影響戲曲的藝術生產，但是就總體而論，“精品工程”的創作仍然是在政府的主導之下；與傳統戲曲相比，“精品工程”之戲曲創作已不再具有民間性特點，而明顯地表現出現代都市劇場藝術的種種特徵。

**關鍵詞：**戲曲；新戲曲；“精品工程”；戲曲改革

“精品工程”是中國大陸“國家舞臺藝術精品工程”之簡稱。它是大陸政府推動的選拔劇場藝術作品的大型社會工程：從2002年起至2007年止，每年均投入巨額資金，五年內一共推出了五十臺精品劇目，包括戲曲、話劇、歌劇、舞劇等多種劇場藝術樣式。

在這五十臺精品劇目中，共有十九臺戲曲，佔精品劇目總數之38%，其數量領先話劇、歌劇和舞劇。戲曲過去一直是中國人最主要的娛樂形式，直到1981年，中國大陸仍有三百一十七個戲曲劇種。<sup>①</sup>不過，自1980年代中國大

<sup>①</sup> 詳見“中國戲曲劇種表”，張庚等主編，《中國大百科全書·戲曲曲藝》（北京：中國大百科全書出版社，1983年），588—605。

陸逐步對外開放以後，隨着電子傳媒的勃興和蔓延，在多種新興的、外來的通俗流行娛樂形式的強力衝擊之下，戲曲、話劇、歌劇、舞劇等劇場藝術樣式在民眾娛樂生活中所佔的比重急速下降，一些傳統的戲曲劇種甚至消亡了。儘管如此，如果僅在劇場藝術自身範圍之內觀察，戲曲劇團的數量至今仍然排列首位。

本文討論“精品工程”中戲曲創作的總趨向（並不就十九臺戲曲精品劇目逐一作具體的文本分析），以考察“新戲曲”當下之發展。所謂“新戲曲”是指：自1950年代“戲曲改革運動”以降，由官方所主導，同時也是在西方戲劇文化影響之下，從傳統戲曲的基礎之上衍生、發展並且成型的一種新的戲曲類型。儘管現在人們普遍把這類“新戲曲”稱之為“戲曲”，但筆者認為：新戲曲迥異於傳統戲曲。無論是藝術生產方式，<sup>②</sup>還是主旨立意或藝術風貌，新戲曲和傳統戲曲均大相逕庭。本文也希望藉討論“精品工程”之戲曲創作，而有助於認識新戲曲的特質。

## —

1950年代“戲曲改革運動”以後，中國大陸絕大多數的戲曲劇團被改造為公有制。彼時，大陸尚未工業化，戲曲在民眾娛樂生活中依舊佔有重要地位，戲曲劇團並不需要政府提供甚麼財政補貼，大多數劇團基本上可以依靠票房收入維生。文革中，“八億人看八個樣板戲”，除此之外幾乎別無選擇，當時看戲曲依然是普通民眾主要的娛樂活動形式。但是，到了1980年代，大多數戲曲劇團的財政狀況則發生了逆轉：一方面，實行公有制二十多年，這使得諸多劇團人員龐雜、機構臃腫，財政開支不斷增長；另一方面，對外開放以後，多種外來的、新興的娛樂形式在短短的幾年之內一起湧入了大陸，它們奪走了原本屬於戲曲（以及話劇等劇場藝術）的大批觀眾，絕大多數的戲曲劇團很難再依靠票房收入維持其生存。此時，眾多的戲曲劇團已經成為各級政府的財政負擔。因此自1983年起，中央文化部開始推行“經營承包責任制”，督促眾多的劇團通過日常演出自謀生路。<sup>③</sup>事實上，自1983

<sup>②</sup> 藝術創作是一種精神生產。據此，戲劇作品的創作（包括演出）方式就可以稱之為其藝術生產方式。

<sup>③</sup> 中國戲劇年鑑編輯部，《中國戲劇年鑑1984》（北京：中國戲劇出版社，1984），135。

年以降，大陸的各級政府已無力對處於困頓之中的劇場藝術挹注太多的資金。

在國民經濟持續增長多年之後，大陸政府有了一定的財力，於是加大了對於整個文化教育事業的投入，“精品工程”就是在這樣的背景之下出臺的。2001年底，時任國務院總理的朱鎔基觀看了中國京劇院的演出之後，他對在場的京劇表演藝術家們說道：振興京劇，發展京劇，我給大家當好後勤部長，需要錢，我給，只要能出好的劇目，要多少給多少。<sup>④</sup>聞此言後，時任文化部部長的孫家正抓住時機，立即佈置其下屬擬定了一份綜合性劇場藝術創作專項資金的申請報告，呈報總理辦公室。其後，當時分管教科文工作的國務院副總理李嵐清，具體安排文化部和財政部協同工作。

2002年7月，“國家舞臺藝術精品工程實施方案”等配套性文件出臺，並且成立了由文化部和財政部兩部部長擔任組長的“精品工程”領導小組及其辦公室，也選定了“精品工程”專家委員會，設立了每年四千萬元人民幣的專項資金。同年9月，“精品工程”辦公室向大陸各省、自治區、直轄市的文化廳（局）發出了“精品工程”劇目申報的通知。10月，各地一百六十六臺優秀劇目經過激烈競爭後陸續匯集北京。經過評審，11月確定了“精品工程”的第一輪初選劇目三十臺。在進一步打磨和加工的基礎之上，2003年11月從第一輪初選的三十臺劇目中評出2002—2003年度精品劇目十臺<sup>⑤</sup>，其中共有六臺戲曲：《宰相劉羅鍋》（京劇）、《貞觀盛事》（京劇）、《華子良》（京劇）、《金子》（川劇）、《貶官記》（閩劇）和《陸游與唐琬》（越劇）<sup>⑥</sup>。次年，評選出2003—2004年度精品劇目十臺，其中共有三臺戲

<sup>④</sup> 陳曉光，〈以最大努力求精品工程的最大效益（代序）〉，收中華人民共和國文化部藝術司編，《2002—2003國家舞臺藝術精品工程論評》（北京：文化藝術出版社，2004），2。另一說法是，朱鎔基是在2002年元月觀看中國京劇院的演出並講了上述這一段話的，詳見馮遠，〈藝術的國家形象——放言2002—2003年國家舞臺藝術精品劇目〉，收《2002—2003國家舞臺藝術精品工程論評》，4。

<sup>⑤</sup> 陳曉光，〈以最大努力求精品工程的最大效益（代序）〉，2—3；又見馮遠，〈藝術的國家形象——放言2002—2003年國家舞臺藝術精品劇目〉，4—6。

<sup>⑥</sup> 中華人民共和國文化部藝術司編，《2003—2004國家舞臺藝術精品工程論評》（北京：文化藝術出版社，2005），476。

曲：《董生與李氏》（梨園戲）、《膏藥章》（京劇）和《變臉》（川劇）<sup>⑦</sup>；接下來的三年，每年又各評選出該年度精品劇目十臺。在這三十臺精品劇目中共有十臺戲曲：2004—2005年度的《程嬰救孤》（豫劇）、《班昭》（昆劇）和《補天》（呂劇）<sup>⑧</sup>；2005—2006年度的《遲開的玫瑰》（眉戶戲）、《大儒還鄉》（桂劇）和《廉吏于成龍》（京劇）<sup>⑨</sup>；以及2006—2007年度的《公孫子都》（昆劇）、《鋤刀下的紅梅》（豫劇）、《易膽大》（川劇）和《文成公主》（京劇與藏戲）<sup>⑩</sup>。由此可見，精品劇目無論是在數量上還是在品種上，都超過了文革中的“樣板戲”。

為了推動與實施“精品工程”，從中央到地方，各級政府均投入了巨額資金。如上所述，中央政府每年提供四千萬元人民幣的專項資金，某一劇場藝術作品只要入圍初選劇目，即可獲得國家“精品工程”辦公室支付的專項資助金。除此之外，該劇目同時也可以從地方政府獲得相同數額的配套資金。而實際上，在激烈的競爭之中，各地方政府為了打造各自“文化大省”的形象，其資金的投入一般都要超過中央政府。<sup>⑪</sup>

以巨額資金打造“精品工程”，這並非是一偶然的、孤立的事件，它是中國大陸政府一系列重大決策中的一個環節。事實上，在“精品工程”出臺前後，與其相類似的浩大社會工程還有多項，例如，高等教育的“211工程”<sup>⑫</sup>、在全球範圍推廣“孔子學院”、引人矚目的2008年北京奧運會，等

⑦ 中華人民共和國文化部藝術司編，《2003—2004國家舞臺藝術精品工程論評》，478。

⑧ 中華人民共和國文化部藝術司編，《2004—2005國家舞臺藝術精品工程論評》（北京：文化藝術出版社，2006），512。

⑨ 中華人民共和國文化部藝術司編，《2005—2006國家舞臺藝術精品工程論評》（北京：文化藝術出版社，2007），561—562。

⑩ 〈文化部公佈2006—2007年十大精品劇目和提名劇目〉，中華人民共和國中央政府門戶網站（<http://www.gov.cn>），2007年11月29日。

⑪ 馮遠，〈藝術的國家形象——放言2002—2003年國家舞臺藝術精品劇目〉，5。

⑫ “211”的含義是“21世紀的100所重點大學”。從全國挑選出一百餘所重點大學，在資金上得到政府的優待。但是，就總體而言，中國的教育投資普遍偏低。根據世界銀行的資料，中國政府在教育和培訓方面的投資，相對於美國5.9%、澳大利亞4.8%、紐西蘭6.97%、泰國4.2%、新加坡3.7%、越南2.9%，中國只有2.1%，跟柬埔寨2.0%差不多。詳見李氣虹，〈陳光炎教授在廣東省委黨校演講：廣東能為中國“殺出第二條血路”〉，載新加坡“聯合早報網”（<http://www.zaobao.com.sg/>），“新聞”，2008年11月12日。

等。而“精品工程”從一開始就被提到了集中反映“國家文化建設水準和綜合國力”的高度<sup>⑬</sup>。大陸政府之所以能夠投入巨額資金推動上述一系列浩大的社會工程，顯然是得益於中國大陸自1980年代以來國民經濟持續多年的快速增長。尤其是加入WTO以後，中國大陸的經濟和國際進一步接軌，低廉的勞動力和巨大的市場吸引外資大量湧入。這些因素反轉過來又進一步推動了國民經濟的持續增長，例如，積累了令人稱羨的巨額外匯存底，而這巨額外匯存底的使用權又完全是掌握在官方手中。

問題是，儘管官方手中握有巨額資金，而作為一個基礎薄弱又有着十三億人口的發展中大國，大陸的人均收入水準卻偏低，至今仍排在世界一百位之後<sup>⑭</sup>。以巨額資金推動浩大的社會工程，勢必要集中資源，重點投入，方能在短期之內就取得顯著的效果。實際上，這種集中資源重點投入的做法，是延續了中共從奪取政權時即開始的、並在建國以後一直保持的傳統——“集中優勢兵力打殲滅戰”（即，近來人們經常提及的“舉國體制”）。

具體負責實施“精品工程”的文化部副部長陳曉光曾作如是說：

國家每年拿出四千萬元來做精品工程這件事，這不是個小數目，財政部也是咬了牙和文化部一起來做這件事情的。五年兩個億，能做多少事情啊，全國還有那麼多下崗工人呢！<sup>⑮</sup>

其實，需要錢的並不止是下崗（失業）工人，還有廣大的農民。中國大陸自1950年代開始，一直實行一種史無前例的城鄉二元體制，改革開放以後，農村雖然發生了許多變化，但是這種城鄉二元的體制並未得到根本的改變。城鄉發展至今很不平衡，特別是西部地區農村仍然很落後。而且近年來中國大陸城市和鄉村居民收入之差距持續擴大：2002年（即“精品工程”啟動之年）城鄉收入差距為2.89：1，次年擴大到3.11：1<sup>⑯</sup>；2006年已拉大到

<sup>⑬</sup> 馮遠，〈藝術的國家形象——放言2002—2003年國家舞臺藝術精品劇目〉，3。

<sup>⑭</sup> 詳見于澤遠，〈溫家寶在紐約澄清：中國沒有瞞報〉，載新加坡“聯合早報網”（<http://www.zaobao.com.sg/>），“新聞”，2008年9月26日。

<sup>⑮</sup> 陳曉光，〈以最大努力求精品工程的最大效益（代序）〉，2。

<sup>⑯</sup> 詳見〈權威分析提出“警世”中國城鄉人均收入差距拉大〉，載“中國新聞網”（<http://www.chinanews.com/>），“經濟新聞”，2003年4月9日。

3.28：1，2007年則達到3.33：1<sup>⑦</sup>；而在2008年，該差距已經高達3.36：1<sup>⑧</sup>。

大筆資金的挹注，對於財政一直拮据的劇場藝術事業來說，可謂是雪中送炭。巨額的資金也確實為推動藝術創作，為打造一批氣勢恢宏、美輪美奐的劇場藝術作品作出了有力的物質保證。但是，由巨額資金打造而成的“精品工程”，大都是在大、中城市演出，它們的問世與生活在小城鎮和鄉村的民眾並沒有甚麼關係；而在大、中城市打工、為推動國民經濟快速增長做出直接貢獻的農民工，則根本買不起票去觀賞那些昂貴的“精品”。可以說，受制於城鄉二元的體制，當大陸的政府集中有限的資源，重點推動上述多項浩大社會工程時，鄉村和農民往往是受益甚微。

## 二

如上所述，“精品工程”是大陸自“樣板戲”以降對劇場藝術最大投資規模的政府行為。以政府為金主、並冠以“國家舞臺藝術”頭銜的“精品工程”，顯然是不可能背離官方定調之“主旋律”的。不過，把文藝“作為團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人的有力的武器”<sup>⑨</sup>的時代畢竟已經過去。如今的編劇可以不必再像以前那樣充當政治教條和政策條文的傳聲筒，而可以書寫過去完全不敢觸碰的題材，可以在作品中藝術地展現自己對於歷史、對於人生的個性化的思考和體悟。然而，不同編劇對於世事、人性的認識必不相同，他們各自的才氣、創作的原委和動機也因人而異。於是，入選“精品工程”的十九部戲曲作品，立意各有高下，對於人物的刻劃深淺不一，分呈出紛紜、駭雜的色彩，交匯成一條赤、橙、黃、綠、青、藍、紫的彩虹。而對於這十九部當代作品，同時代的、不同的評論者自然也會因其不同的政治立場和審美情趣見仁見智。

十九部戲曲作品中共有八部現代戲：其中當然不能缺少高歌“主旋律”

<sup>⑦</sup> 詳見〈去年城鄉居民收入差距近一萬元人民幣〉，載新加坡“聯合早報網”（<http://www.zaobao.com.sg/>），“中國財經”，2008年8月30日。

<sup>⑧</sup> 詳見〈城鄉差距破萬元 中央將大幅提高糧食最低收購價〉，載“中國經濟網”（<http://big5.ce.cn/cysc/agriculture/>），2009年01月16日。

<sup>⑨</sup> 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集》（一卷本）（北京：人民出版社，1967），805。

的劇目，如讚美忠誠於中共的《華子良》和《鋤刀下的紅梅》；而更多作品的政治色彩並不十分明顯，如講述社會底層小人物悲歡離合、富有傳奇色彩的《膏藥章》和《易膽大》。十九部作品中的另外十一部則是描寫古代的帝王將相、才子佳人：其中既有屬於老戲新編的《陸游與唐琬》和《程嬰救孤》，也有直接依史實編寫而成的《班昭》、《大儒還鄉》和《廉吏于成龙》。同樣是寫男婚女嫁，現代戲《補天》濃墨重彩，盡情謳歌為國家利益犧牲小我，“獻了青春獻終身，獻了終身獻子孫”<sup>②</sup>；而古裝戲《董生與李氏》卻化現代題材為古代故事，以平實、調侃的喜劇筆調描繪人之本性，不見任何政治意識。不過，切莫以為描寫古代的男女戀情，就一定會與國家意識形態毫無關係，究竟是否如此，那還得看劇作者的創作意圖。以《陸游與唐琬》為例，該劇就刻意將“氣節”和“愛國主義”注入對於陸游和唐琬愛情悲劇的敘述。

概言之，寫現代戲未必每一部都貼近現實、干預生活，而歷史劇/古裝戲也並非每一部都是發思古之幽情，其中有些戲顯然是借古之酒杯澆今之磊磊（或是彰顯國家意識形態）。直接針砭現實生活中痼疾的劇作，固然容易引起社會廣泛的共鳴，但是這種作品很可能在尚未與觀眾見面之前就被封殺了。按照中共現行的組織架構，每一層級都設有宣傳部，如中央宣傳部、省委宣傳部，等等。宣傳部直接負有領引、監管文藝工作的職責，例如，黨中央宣傳部和國務院系統的中央文化部之間就具有領導和被領導的關係。官方總是會本能地關注戲劇作品的“思想意義”和“社會效果”。撇開那些有意迎合官方意圖的劇作者不論，僅就真正的劇作家而言，他們往往是不願意站在官方的立場上“奉旨”寫作的。他們總是試圖依據自己對於人生的體悟，努力表現他們認為是深刻、高遠的主題或寓意。上述官方“關注”和劇作者意志之間的張力、角力，從1980年代到1990年代，再到新世紀，時隱時現，但是從未真正消失。身處於這種社會現實之中，借古喻今也好，諷今也罷，反倒可能擁有多發揮的餘地，留下一些想像的空間。

坦白而言，在當下的中國大陸，國家利益至上，犬儒主義和拜金主義盛

<sup>②</sup> 轉引自李慶成，〈藝術上自主創新的優秀成果——呂劇《補天》成功演出的啟示〉，收中華人民共和國文化部藝術司編，《2004—2005國家舞臺藝術精品工程論評》，244。

行，思想文化界普遍缺乏深刻反省歷史和尖銳針砭時弊的思潮。在這種社會氛圍裏要想產生鞭辟入裏、振聾發聵的戲劇文學，何其難也！這裏並非是說入選“精品工程”的戲曲作品完全不能打動人心，恰恰相反，不少戲曲精品劇目確實能夠賺觀眾痛灑一掬熱淚，或是贏全場迸發陣陣歡笑；但是，若問這些作品的精神力量是否能夠穿越當下、指向未來呢？答案恐怕則是否定的。如此論述問題，似乎有點苛求。有人或許會反批評道，為甚麼要用如此之高的標準衡量精品劇目，那些傳統戲曲的思想內容不是更加平庸？問題在於，中國傳統戲曲一向並不主動地、刻意地追求甚麼警世功用，基本上走的是娛樂、審美的路線。其間儘管也確曾有某些文人士大夫要把儒家“文以載道”的傳統引入戲曲，欲借高臺以施教化，但那從來就不是戲曲的主流。與傳統戲曲不同，包括精品劇目在內的新戲曲的作者們，常常是有意無意地以西方的傳統戲劇為圭臬，孜孜矻矻地追求自己劇作的哲理、思想寓意之類。在這一點上，他們和官方倒是頗有幾分相似之處——“寓教於樂”，儘管二者的目的和出發點不同，用以開導觀眾的思想也不一樣。發人深省的是，百年餘來，中國曾經湧現過多少使得當時的人們振奮、激動、癡迷、瘋狂的觀念或思想，然而，當歷史的大潮退歇之後，其中究竟又還有多少能夠再讓後來者像他們的前輩那樣熱血沸騰呢？

在一篇不長的論文之中，顯然不可能逐一詳論十九部戲曲作品。為了能夠給讀者們增加一點有關戲曲精品劇目的具體感知，下文將着重觀察《貞觀盛事》和《宰相劉羅鍋》。這兩部作品同為京劇新編歷史戲，又同時入選第一批精品劇目，具有一定的可比性。

《貞觀盛事》講述了一個賢臣明君的老故事。唐貞觀盛世，國泰民安，但魏徵卻從宮廷和官場奢靡之風漸起洞察隱患。他諫阻李世民和長孫無忌以西域美女作為遊戲之賭注，以維護“人”的尊嚴；他還奏本李世民，請釋宮女，等等。面對魏徵連串的諫阻和奏本，李世民理性上接受，但感性上卻因魏步步緊逼、得理不讓人而心生不滿，最終震怒。後經長孫皇后勸說，又見白頭宮女蔓娥淒慘可憐，一代明君終於悔悟。於是，明君與賢臣冰釋前嫌，並下詔釋放宮女。白頭宮女蔓娥也得以和苦等她幾十年的賣炭哥團圓。

且不說唐代的賢臣是否會和千年之後的現代人一樣，把“以美女為賭

注”看作是對“人”的褻瀆；也不談賣炭哥能否真地幾十年如一日苦等入宮的貞娥歸來——從隋朝一直等到了初唐。此處僅論《貞觀盛事》着墨之重點——忠臣犯顏、明君納諫。李世民任用賢良、虛懷納諫，古往今來對他的歌頌難計其數，可以說，據此立意算不得十分新鮮，未必如某些知名文藝評論者所說的那樣具有魅力<sup>①</sup>。行文至此，筆者突發奇想：假如李世民當初不是因服用“長生之藥”五十一歲就辭世<sup>②</sup>，而是像李隆基那樣一直活到七十多，那他會不會成為另一個“唐明皇”？或者說，假如李隆基當初也只有五十多歲的壽命，那他會不會是歷史上的又一位“唐太宗”？歷史無法假設，藝術創作也不等同於歷史，但是，在已經進入二十一世紀的今天，“明君情結”依舊如此強烈，這樣獨特的景觀恐怕也只會在曾有兩千多年專制歷史的國度裏才能見到。

與《貞觀盛事》不同，《宰相劉羅鍋》一味以娛樂/觀賞性取勝。該劇是連臺本戲。上集“初試”：進京趕考的劉墉（劉羅鍋），無意之中竟成了微服私訪的乾隆的情敵；而後劉又因公開揭露和珅等人科場作弊，再掀波瀾，前途未卜。中集“夜審”：已任江寧知府的劉墉欲向南巡的乾隆揭露上司葉國泰貪污，卻遭到和珅的阻撓；而劉的下屬又誤將微服前往青樓的乾隆押進了監牢，劉急中生智，燭光之下夜審乾隆，朦朧朧朧，既保全了皇上的顏面，又使得乾隆瞭解了葉的貪污。下集“詠梅”寫乾隆賞雪，吟出打油詩三句，搜索枯腸之際，劉墉補上了第四句，點石成金，乾隆欣然默許；劉妻不知原委，將此詩編入劉的詩集付梓，被和珅以僭越之罪名將劉關入大牢，然而劉最終化險為夷。

從以上簡略的描述不難看出，《宰相劉羅鍋》並沒有正襟危坐講述甚麼“重大題材”，也不追求甚麼深刻的思想寓意，完全是以一種調侃的筆法“戲說”君臣之間的矛盾，亦莊亦諧，體現了一種平民的情趣。百餘年來，乾隆微服私訪的傳說一直是民眾喜聞樂道的故事之一。傳統戲曲也擅長將驚心動魄的宮廷分爭、軍國大計化作令人莞爾的喜劇，如《群英會》、《打金

<sup>①</sup> 詳見陳思和，〈《貞觀盛事》的魅力〉，收中華人民共和國文化部藝術司編，《2002—2003國家舞臺藝術精品工程論評》，91—95。

<sup>②</sup> 劉昫等，《舊唐書》（北京：中華書局，1975），2799。

枝》、《狀元媒》、《寇準背靴》，等等，不勝枚舉。而連臺本戲則因其故事連續，通俗易懂，排場熱鬧，對廣大觀眾（特別是戲曲的新觀眾）頗具號召力。《宰相劉羅鍋》有意承襲上述民間傳統，不強調“文以載道”，也不追求“寓教於樂”，而是標榜“好看、好聽、好玩兒”。<sup>②</sup>

應當說，《宰相劉羅鍋》之所以獲得一定的演出效果，是和林兆華執導該劇分不開的。就像當年的焦菊隱一樣，林是一位懂得戲曲也尊重戲曲的話劇導演。他不像某些話劇導演那樣在戲曲舞臺上一味堆砌奢華的佈景，而是充份體會戲曲演出的空靈的精神實質，再以現代化的技術手段豐富之，全劇的舞美設計游走於“虛”“實”之間，例如，巧妙地運用三個移動的平臺，幾番調度，就遊刃有餘地展示出棋館、考場、監獄等不同的場景。正因為《宰相劉羅鍋》把娛樂性和觀賞價值放在了創作的首位，所以該劇受到了當今觀眾的歡迎，左右逢源，在北京、南京、上海、臺北等地演出達百場以上，票房收入逾千萬元人民幣。<sup>③</sup>

### 三

的確，在戲曲精品劇目的創作中，導演（以及此前所論及的編劇）真確有舉足輕重的地位和作用。新戲曲中，編劇和導演者的勢力範圍一直在擴張，而表演者的空間一直在萎縮<sup>④</sup>。該傾向在“精品工程”的戲曲創作中也越發彰顯，這無疑會影響到其藝術風貌和美學特徵的呈現。

戲曲本無專職導演。今人已無法確切知道南戲和北雜劇的具體演出形態，所幸還能了解清代乾嘉以降以崑曲和京劇為代表的傳統戲曲的演出風貌。在傳統戲曲中，表演者是藝術的靈魂人物，是整個戲曲中的最有光彩的部分。新戲曲中的導演制度是從西方（經由中國話劇）引進的。而西方戲劇

<sup>②</sup> 劉福民，〈“好看、好聽、好玩”佔領市場先機 傳統融入時尚 推進京劇改革——京劇連臺本戲《宰相劉羅鍋》述評〉，收《2002—2003國家舞臺藝術精品工程論評》，65。

<sup>③</sup> 同上。

<sup>④</sup> 詳見王安祈，〈“演員劇場”向“編劇中心”的過渡——大陸“戲曲改革”效應與當代戲曲質性轉變之觀察〉，《中國文哲研究集刊》19（2001）：270—301。

中的專職導演萌生於十八世紀<sup>⑥</sup>，發展到二十世紀，一些導演者更成為左右西方戲劇發展方向的重要人物。<sup>⑦</sup>戲曲則不同，在傳統中國，戲曲藝人常常不是依靠排新戲，而是靠着反覆演出老戲來謀生的。為了吸引觀眾，藝人們（特別是其中的佼佼者）也不斷地打磨老戲，精益求精。而他們對於老戲的打磨，通常是在歌舞表演上動腦筋、下功夫、作足文章。於是，經過一代又一代藝人的努力，戲曲的表演藝術不斷豐富、積累，最終成為傳統戲曲中最有光彩、最為燦爛奪目的部分；另一方面，反覆演出老戲碼，尤其是師徒之間“口傳心授”傳授戲碼的方式，也從根本上抑制了專職導演的產生。當然，過去的戲曲藝人也並非完全不排演新戲，例如，民國初年梅蘭芳、程硯秋等人就曾經邀請文人為自己編寫新戲。但即是使編排新戲，仍然要突出主演的表演。創作中，是主演（而非是編劇或是導演）處於主導的、中心的地位。就像《梅蘭芳舞臺生活四十年》所記述的那樣，排演一齣新戲，編劇、按腔（音樂）、編舞、服裝設計等，他們的創作活動都要圍繞主演的表演而展開，並為主演的表演服務。<sup>⑧</sup>

新戲曲的藝術生產方式則與上述傳統戲曲的大不相同。1950年代的“戲曲改革運動”改變了中國戲曲原生的自為狀態，一批批新文藝工作者先後被調入戲曲界。這些人原來是大都從事話劇、歌劇等西方引進樣式的創作活動，和民族戲曲本無太多關係，他們的價值觀念和審美標準也會受到西方的影響。隨着文學、音樂、導演和舞美等各個領域的新文藝工作者，全面介入了新編歷史劇、（尤其是）現代戲的創作，戲曲界逐漸形成了一種“專業化分工”的藝術生產方式（以下簡稱“專業化方式”）。這種方式首先要求編劇創作一個非常“文學”的劇本，而編劇在創作文學劇本時通常非常關注劇本的思想性、戲劇性及人物性格，而不大考慮應該如何為主演者的表演服務這樣的問題，比如，如何突出主演的長處，如何避免其短處。文學劇本完成之後，再由導演（常常是來自話劇界）統領、整合劇場藝術各部門的專業人

<sup>⑥</sup> 詳見 Edwin Wilson, and Alvin Goldfarb, *Living Theater: An Introduction to Theater History* ( New York : McGraw , 1983 ) , 228—232, 253—265.

<sup>⑦</sup> 例如：安托萬·斯坦尼斯拉夫斯基·梅耶荷德·布萊希特·阿爾托，等等。

<sup>⑧</sup> 梅蘭芳，〈梅蘭芳舞臺生活四十年〉，《梅蘭芳全集》（石家莊：河北教育出版社，2001），252—253, 277—280, 509—511, 514—515。

員，如作曲、演員、舞美，等等，分頭展開本部門自己的具體創作工作，各司其職<sup>②</sup>。顯然，這是一種受到西方戲劇影響、有別於傳統戲曲的藝術生產方式。1960—70年代的“樣板戲”，沿用並強化了“專業化方式”。文革中，手中握有絕對權力的江青可以任意調集當時大陸第一流的編劇、導演、作曲、演員、舞美，等等，從事“樣板戲”的創作。而藝術家們則是無保留、無個性地將自己的專長融入了集體創作。

“精品工程”繼續採用“專業化方式”，當然其具體操作則因時代的變遷而大不同於三十年前的“樣板戲”，已明顯帶有新時期的特點。例如，在“精品工程”的創作中，商業社會的一些做法已經非常流行：可以重金徵選劇本，可以聘邀外地的名導演和舞美設計加盟本團的創作，而同一導演在不同省市執導劇種屬性迥異的不同劇目，也已司空見慣。在十九臺戲曲精品劇目中，謝平安先後執導了京劇《華子良》、川劇《變臉》、眉戶戲《遲開的玫瑰》和京劇《廉吏于成龍》，盧昂先後執導了梨園戲《董生與李氏》、呂劇《補天》和桂劇《大儒還鄉》，余笑予先後執導了京劇《膏藥章》和豫劇《鋤刀下的紅梅》，楊小青先後執導了越劇《陸游與唐琬》和昆劇《班昭》，一共十一臺，佔十九臺戲曲精品劇目總數的58%。

如果說過去的傳統戲曲採用的是一種手工作坊的生產方式，那麼，“精品工程”的“專業化方式”則是一種分工細密的大工業的生產方式。通過延攬不同專業的創作人員加盟創作，把文學、音樂、表演和美術的新因素綜合進新戲曲，從而大大擴展了戲曲的表現力。精品劇目故而得以表現一些傳統戲曲根本無法把握的題材，展現出一些前所未有的恢宏的場面和磅礴的氣勢。

不過，由於“專業化方式”綜合了多種新的藝術因素，其創作難度也就隨之加大。如果掌控不好、調適不當，文學、音樂、表演、舞美，各個部門不分主次一擁而上，就很容易淹沒重點。比如，近年來，新戲曲中盛行奢華的舞美裝置，其奢華的程度有時甚至超過了紐約百老匯和倫敦西區的商業戲

<sup>②</sup> 這種“專業化方式”也因從1950年代開始建立的新的戲曲教育體制而進一步鞏固。各級戲曲院校，大都仿照了戲劇學院（實為話劇學院）的體制：戲文系、導演系、表演系、舞美系，當然還有音樂系——戲曲畢竟離不開音樂。

劇。奢華的舞美裝置往往無助（甚至會妨礙）演員的表演，同時也大大增加了新戲的成本，阻礙其廣為傳播<sup>⑩</sup>。因為奢華的大製作通常只能由大劇院在大都市的大劇場演出，根本無法為一些小劇團所學習並在小城市和鄉村巡演。“精品工程”亦不能置身於這種奢華的風氣之外，再以《貞觀盛事》為例，該劇對演出舞臺的要求是，臺寬十四米，臺深十六米，臺高十五米，吊杆長度三十米，輔臺面積一百平方米，外加樂池。其對演出舞臺要求之高，甚至超過了“樣板戲”《智取威虎山》<sup>⑪</sup>。試問，舞美如此膨脹的大製作可以下到城鎮、鄉村演出嗎？成本如此之高的大製作何時才能通過日常營業性演出收回成本？答案顯然是否定的。反觀傳統戲曲，即使是像崑曲、京劇那樣的大劇種，其源頭也可以一直追溯到鄉村、城鎮。而當它們進入大城市後也並未與原來的觀眾脫離關係，反而是時常游走於城市和鄉村之間，成為傳統社會上至王公貴族、下達黎民百姓、各色人等的最主要的娛樂形式。

當然，本文所論的這十九部戲曲精品劇目並非鐵板一塊，其中也有一些劇作並非超豪華的舞臺大製作，例如，改編自傳統老戲《伐子都》的崑劇《公孫子都》，以大武生的表演絕活震撼了觀眾。又如，改編自曹禺話劇《原野》的川劇《金子》，全劇一共只有六個人物，而劇情又集中在四個主要人物身上。更由於主演金子的沈鐵梅是該劇的藝術總監，她在該劇創作中的主導地位不言而喻。該劇以金子為中心展開各種矛盾，可以視為是為主演沈鐵梅量身定做一部劇作，為此沈鐵梅在整個創作中獲得了相當大的自由度。而該劇的舞美也很簡約，並不奢華。

然而，若就總體而言，由於藝術生產方式的改變，戲曲精品劇目的藝術風貌和美學特徵已迥異於傳統戲曲：它們大都情節豐富、矛盾交織、衝突強烈、結構謹嚴（一種近似西方傳統戲劇、深受亞里斯多德情節“整一性”影

<sup>⑩</sup> 例如，上海演出京劇《大唐貴妃》，設計出十層臺階的舞臺。這種奢華的舞美裝置不但無助於戲曲演員的歌舞表演，反而為其製造了障礙。詳見和寶堂，〈再為京劇號脈〉，收中國戲曲學院編，《京劇的歷史、現狀與未來》（北京：中國戲劇出版社，2006），527。

<sup>⑪</sup> 詳見〈上海京劇院演出劇目對舞臺要求〉，載“上海京劇網”（<http://www.pekingopera.sh.cn/detail.asp?pzlid=354>），登錄日期，2008年11月14日。

響的戲劇結構）<sup>②</sup>，同時又以現代科技手段營造豐富、新奇的視聽效果和變幻多姿的舞臺氣氛、劇場效果。而以前的傳統戲曲一般都是以空靈的方式敍述故事，基本上沒有過於複雜的情節和人物，有時甚至也沒有甚麼強烈的戲劇衝突。其情節大都為觀眾所熟知，其結構通常隱含着可供表演者揮灑的空間（而這種表演者的發揮往往是以歌舞的形式出現）；觀眾看戲，與其說是被未知的劇情所吸引，還不如說是為表演者獨到的闡釋方式所迷戀。換言之，觀眾通常不是從未知的情節中，而是從表演者對已知故事和人物別具一格的闡釋中，獲得充份的審美享受。

傳統戲曲和新戲曲的藝術表現力和感染力各有所長，也各有所短（況且人的審美原本就存在着主觀性），所以，傳統戲曲和新戲曲孰優孰劣，很難籠統地下一結論，而需要就具體作品作具體的分析。但是，此處可以確定的一點是：在新戲曲中，由於編劇和導演的主導，表演者的功能已經被嚴格地規定和制約，新戲曲是不可能像傳統戲曲那樣衍生出折子戲，更不可能形成不同的表演流派。事實上，“大工業的生產方式”的產品根本不可能像“手工作坊的生產方式”的戲碼那樣僅僅倚靠藝人的努力就能夠長演、常新。就這一層意義而論，傳統戲曲中的那種表演藝術的傳承、積累和昇華，在新戲曲中已經不復存在。

總而言之，1949以後，從“戲曲改革運動”到“樣板戲”，再到“精品工程”，幾十年裏在官方的推動下，傳統戲曲中逐漸衍生出了一種新戲曲，而入選“精品工程”的戲曲劇目則具體地呈現出新戲曲的當代特徵。儘管新時期市場機制已開始影響戲曲的藝術生產，但是就總體而言，“精品工程”的創作仍然是由政府主導和推動的。又由於本世紀初中國大陸政府的文化政策向城市全面傾斜，以專業分工細密之“大工業生產”方式創作出來的高投資的戲曲精品劇目，便徹底失去了傳統戲曲的某些民間性特點，而非常明顯地表現出現代都市劇場藝術的風貌。

（孫政 臺灣桃園臺灣中央大學中文系）

<sup>②</sup> 關於戲劇情節結構“整一性”的論述，詳見亞里斯多德著，羅念生譯，《詩學》第六章、第七章和第八章，收伍蠡甫編，《西方文論選》上卷（上海：上海譯文出版社，1979），57—64。