



南京大学文学院戏剧影视艺术系
南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

再论“现代戏曲”

发布时间: 2010-04-05

作者: 吕效平

内容提要: 本文作者曾提出“现代戏曲”的概念, 并描述了它的文体原则(本刊2004年第1期《论“现代戏曲”》)。在此基础上, 本文讨论现代戏曲的“现代精神”。本文认为, 现代戏曲的文体原则归根到底是解放了的“现代人”的精神表现的要求; 关汉卿、汤显祖等古典戏曲作家都曾或多或少地反叛封建礼教, 表现出个人自由创造的艺术精神, 但这种精神在古典地方戏中丢失了, 因此现代戏曲也是对关汉卿们精神的回归; 现代戏曲作家的精神须自由解放; 现代戏曲作品中的人物也须精神自由, 超越有形与无形的脸谱。

关键词: 现代戏曲、自由、独立、自决

本文所论的“现代戏曲”, 像“元杂剧”、“宋元南戏”、“明清传奇”和“地方戏”一样, 是一个戏曲文体的概念。“元杂剧”、“宋元南戏”、“明清传奇”和以京剧为代表的“地方戏”都是古典戏曲, 而“现代戏曲”是现代戏曲, 它是20世纪戏曲现代化运动的结果, 似可以《十五贯》(浙江省昆苏剧团, 1956)和《团圆之后》

(陈仁鉴, 1959)为文体成熟的标志, 以《曹操与杨修》为代表作品, 以魏明伦等为代表作家。当代戏曲作品往往被根据音乐传统和方言传统的特征称为京剧、川剧、豫剧、越剧等等, 又往往被根据其题材称为历史剧或现代戏, 迄今为止, 还没有一个习惯的、公认的概括其共同文体特征的专有名词。“现代戏曲”概念的提出, 就是希望能够通过讨论, 形成这样一个指称全部当代戏曲作品的专有名词。当代戏曲作品已经恢复了元杂剧、明清传奇那样的文学本质, 但元杂剧和明清传奇的文学本质, 是由中国古典文学, 主要是古典抒情诗赋予的, 而当代戏曲作品的文学本质则是由诞生于“五四”新文化运动的现代文学赋予的。元杂剧在本质上是抒情诗, 是语言的艺术; 明清传奇既是语言的艺术, 也是情节的艺术; 相对于元杂剧和明清传奇的语言艺术本质而言, 当代戏曲作品以是情节艺术为其本质的。明清传奇的情节艺术无视剧场时空的存在, 与话本、评书(小说)并无差别, 当代戏曲作品的情节艺术却是经过剧场有限时空熔炉冶炼的戏剧性情节艺术。这也是欧洲传统戏剧的情节艺术, 经作为中国现代文学分支的话剧、中西戏剧的直接交流、欧化的剧场演出方式、甚至电影这种现代剧场艺术等多种途径的影响, 而被古老的戏曲所接受。把当代戏曲作品统称为“现代戏曲”, 就是将其剧种的差别视为偶然的、现象的差别, 予以忽略, 将其题材的差别更加视为偶然的和现象的差别, 同样予以忽略, 而在接受其戏曲一般本质的前提之下, 强调其文学的、情节艺术的和戏剧性情节艺术的特殊戏曲文体本质。这样做不仅是在理论上对戏曲发展过程及其现状进行客观的描述, 而且在文化建设的实践上, 主张把现代戏曲的创作与古典戏曲的保存两件事区分开来, 有利于克服目前存在的给当代戏曲创新剧目强加保存地方戏剧种本质的限制和给古典的地方戏强加创新变革的责任两种不恰当倾向。

“现代戏曲”, 就其文体形式而言, 是中国戏曲与欧洲传统戏剧情节样式的结合; 获得戏剧性的“情节整一性”是“现代戏曲”文体的基本要求, 这一要求在元杂剧、明清传奇和古典地方戏文体中都没有出现过。但是, 仅仅采用“现代戏曲”的文体形式并不能保证作品

的现代性。现代化, 归根到底, 就是人在自然领域、社会领域和精神领域摆脱奴役, 获取自由。“现代戏曲”文体的形成, 并不仅仅是戏曲文体自身运作的结果, 而是被现代化进程唤醒和解放了的“人”寻求被中国本土戏剧所表现的结果, 是在中西文化碰撞交流和中国的文学艺术身不由己地卷入现代化洪流的文化生态环境之下, 自由创造的艺术精神回归古老戏曲的结果。因此, 比情节整一性的文体形式更为要紧的, 是“人”的发现与解放, 是创作的精神自由的状态。这是“现代戏曲”的精神本质。

—

黑格尔是亚里斯多德之后, 最深刻地描述了欧洲戏剧本质的哲学家。由于占有对欧洲戏剧本质的深刻了解, 他一眼便认出了包括中国戏剧在内的东方戏剧与欧洲戏剧本质的差异。他说:

东方的世界观却一开始就不利于戏剧艺术的完备发展。因为真正的悲剧动作情节的前提

需要人物已意识到个人自由独立的原则, 或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去

对自己的动作及其后果负责。……东方人相信实体性的力量只有一种, 它在统治着世间被

制造出来的一切人物, 而且以毫不留情的幻变无常的方式决定着一切人物的命运; 因此,

戏剧所需要的个人动作的辩护理由和返躬内省的主体性在东方都不存在。……在东方, 只

有在中国人和印度人中间才有一种戏剧的萌芽。但是根据我们所知道的少数范例来看, 就

连在中国人和印度人中间, 戏剧也不是写自由的个人的动作的实现, 而只是把生动的事迹

和情感结合到某一具体情境, 把这个过程摆在眼前展现出来。[1] (P. 297-298)

毋庸讳言, 从东方人的民族自豪感出发, 黑格尔的这一段议论是很难被接受的。正因如此, 著名的黑格尔《美学》中这一东西方戏剧比较的论点在国内学术研究中被提及的次数, 与它的重要性相比才如此不相称。但是, 如果我们对我们的民族文化真的有信心, 在学术研究中就应该坦然地把实事求是的科学原则放在比民族自豪感更为重要的位置。

第一个把戏曲研究带入现代学术领域的王国维给戏曲所下的定义是: “戏曲者, 谓以歌舞演故事也” [2]。此后, 虽有关于“戏曲”是不是全部中国本土戏剧, 或者说, “故事”“为什么一定要用‘歌舞’来演出呢”的争论, * 但王国维这个“以歌舞演故事”的“戏曲”定义是没有被怀疑过的。王国维和在他之前的古典曲学家、在他之后的戏曲现代学者都没有考虑过分析一下“故事”——什么故事是戏剧性的、适合于演出的; 什么故事是非戏剧性的, 不适合于演出的。然而, 这个中国戏曲学者得出结论并止步的地方, 却恰恰是亚里斯多德, 尤其是黑格尔的戏剧理论起步的地方。他们要解决的核心问题是: 什么“故事”是戏剧性的, 适合于戏剧舞台的; 什么“故事”是非戏剧性的, 不适合于戏剧舞台的。这个中西戏剧理论研究的差别, 并不源自研究者方法或智慧的差别, 而源自他们的研究对象本身: 对古典戏曲来说, 一切“故事”都是可以演出的, “故事”之间那种戏剧性与非戏剧性的差别是不存在的; 对欧洲古典戏剧来说, “故事”有非戏剧性的和戏剧性的, 前者是“史诗”的材料, 而后者才是戏剧的材料。古典的中国本土戏剧由于没有像欧洲戏剧那样对“故事”进行戏剧性与非戏剧性的甄别与选择, 所以在黑格尔看来, 不过是“把生动的事迹和情感结合到某一具体情境, 把这个过程摆在眼前展现出来”。黑格尔的这个看法, 与“以歌舞演故事”的定义不仅不矛盾的, 而且恰好互相印证。

古典戏曲归根到底是语言的艺术, 不论像在元杂剧和明清传奇里那样首先以文学的语言, 还是像在古典地方戏里那样首先以舞台表演的语言, 只要能够诗意盎然地描述“故事”(实际上是描绘故事中的人物), 就是实现了文体的艺术追求。而欧洲戏剧首先是“故事”本身, 也就是情节锻炼的问题。亚里斯多德从表层的形式上提出, 情节的各部分应该构成完整的因果链, 凡是不由这个因果链的某一环节产生, 并产生新的环节的部分, 凡是可以挪动或删改而不影响情节的因果链运转的部分, 都是多余的。根据亚里斯多德的描绘必然得出如下结论: 情节进展的动力不是剧作家的意志, 而是其自身的内在关系。亚里斯多德明确表示, 在情节链上“见不出可然的或必然的联系”的任意“穿插”是情节艺术的败笔。黑格尔则从深层的、本质的角度阐释了欧洲戏剧的情节艺术: 叙述人退居幕后, 剧中人物当场表演的方式, 决定了戏剧不仅具有客观的“故事”(史诗)性, 而且具有主

体的抒情性；非剧场，“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则”必须互相否定，并实现统一——人物内心的欲望被充分地自觉到，并通过意志，化为外在的行动；人物的行动，不过是内在心灵的客观化、对象化。按照这个理论，戏剧人物的激情不仅必须外化为行动，而且本身就是行动；戏剧人物的行动不仅来自内心，而且本身就是激情的表现——内心生活和外在行动融为一体，不可区分。按照这个理论，戏剧应该摒弃那种未被主体意识到并自觉选择的“自在”的客观生活，也应该摒弃那种不产生意志和行动的、“寂然不动地欣赏，观照和感受”的内心生活。按照这个理论，不是退居幕后的叙述人的意志，而是剧中人物自身的意志和行动才是情节发展的动力。而对于古典戏曲来说，非意志的“自在”的客观生活和非意志的“寂然不动”的主体心灵，都可以成为文学语言和舞台语言的描绘对象，成为被“歌舞”所“演”的“故事”。古典戏曲对此是不做区别的。古典戏曲故事的叙述人从来没有真正退居幕后，他们的意志始终是情节发展的直接动力。从这个比较的意义上说，欧洲戏剧是情节的艺术。

黑格尔非常深刻地把东西方戏剧的这种比较引到戏剧以外更为广阔的背景之上，找到了两种戏剧差异的文化根源：“真正的悲剧动作情节的前提需要人物已意识到个人自由独立的原则，或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责”；而在东方专制主义的精神奴役下，“个人自由独立的原则”和“自由自决的权利”是未被“意识到”的。在这种精神专制的奴役下，人很难摆脱被绝对化了的伦理，觉悟到个人选择的自由和获得为个人的自由选择所辩护的理由；人的内心无法摆脱奴役，获得自由，人的生存便只好停留于“自在”的状态，任由命运以变化无常的方式播弄。在这种情况下，欧洲戏剧那样的情节艺术就是不大可能的。事实上在欧洲，古代戏剧出现于基督教精神专制之前，近代戏剧则不仅是文艺复兴中“人”从基督教精神统治之下觉醒的成果，而且始终是基督教精神专制的对头。王国维深知欧洲戏剧与中国戏剧的这个差别，他把

《窦娥冤》和《赵氏孤儿》两剧从元杂剧中专门别出，作为例外。因为这两部剧中“虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志”，可与欧洲戏剧相并列——“即列之于世界大悲剧，亦无愧色”；而元杂剧创作的主流“未尝重视”情节，“故往往互相蹈袭，或草草为之”。作为这种可与欧洲戏剧并列的例外，元杂剧中还有《西厢记》。*元代是中国封建社会精神专制比较松懈的年代，知识分子自由思想的勇气与能力比明清两代都强；加之元杂剧于戏剧情节漫不经心，反倒容许个人的自由创造。而明清两代，正统思想的精神专制密不透风，所谓个人“自由独立的原则”和“自由自决的权利”更无被“意识到”的可能；况且自《琵琶记》确立了传奇的叙事模式以后，情节的结构几乎被弄成了八股，连例外地跨入欧洲戏剧情节领域的偶然性也不存在了。无论《琵琶记》《牡丹亭》，还是《长生殿》《桃花扇》，情节进展的动力都不是人物自觉到的意志，而是叙述人的意志。以最具思想意义的《牡丹亭》为例，杜柳二人欲为眷属的愿望并不是冲破他们之间障碍的决定力量，这个决定的力量是作者的浪漫主义想象，是作者的意志。《牡丹亭》在爱情描写上的伟大成功，是以杰出的语言的艺术描绘了礼教压迫下的男女青年相思之苦，而不是像《西厢记》那样成功地设置了主人翁冲破礼教的行动。至于《长生殿》和《桃花扇》，虽有局部或零星的意志与动作的描写，但在总体上则更是描写人在变化无常的命运中无所作为的“自在”状态及其对国家和个人命运的纯然感叹。在精神专制被动摇，人民“意识到”“个人自由独立的原则”和“个人有自由自决的权利”以前，欧洲戏剧那样的情节艺术是难以实现的。

黑格尔把“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”的“戏剧体诗”文体原则与“意识到”“个人自由独立的原则”和“个人有自由自决的权利”的世界观联系起来，他的这个结论既符合欧洲“戏剧体诗”出现于基督教精神专制之前、再现于摆脱基督教精神专制的文艺复兴之中的史实，也符合精神专制下的中国只有“史诗原则”与“抒情诗原则”相并立的戏剧的史实。“现代戏曲”文体采用了欧洲戏剧情节艺术的原则，就必然地，也要采用这种戏剧的世界观。事实上，中国社会现代化的进程是与欧洲文艺复兴一样摆脱精神专制，接受“个人”“自由独立的原则”和“自由自决的权利”的世界观的进程；欧洲戏剧情节原则被中国本土戏剧采用，归根到底，是接受启蒙、摆脱专制的现代自由精神寻求被民族戏剧形式表现的结果。本土戏剧的现代化与“人”的现代化，前者为“表”，后者为“里”，前者为“果”，后者为“因”。

即使在“个人”“自由独立的原则”和“自由自决的权利”未被自觉的时候，人类仍然会对精神的专制产生本能的反抗。这种反抗也

体现了一种自由的精神，虽然是未被自觉到的自由精神。精神领域的一切创造都是以自由精神的活跃为前提的。在关汉卿、王实甫、马致远、汤显祖、孔尚任等古典戏曲作家身上曾经活跃着非常强健的自由的创造精神，他们的作品经常地与主流的思想、观念、伦理处于不和谐的、对峙的状态。主要是这些作品丰富了一个时代的精神世界，标志着元杂剧和明清传奇的艺术水准和艺术价值。

关汉卿不仅在他的杂剧作品中抒发了生活于异族黑暗统治之下的知识分子对历史与现实的悲剧性所产生的切肤之痛，不仅直接地描绘了专制统治的爪牙欺压人民的种种丑行，而且赋予窦娥这个遭受迫害的下层妇女强烈的反抗意志，让她在几乎绝无行动可能的境遇之下，勇敢地质问“天地”的公正性，以临刑三“愿”把内心的怨恨化为复仇的行动，使《窦娥冤》冲出古典戏曲的边界，吻合了黑格尔“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则”二者统一的“戏剧体诗”理想。王实甫的《西厢记》是闯入了欧洲戏剧理想殿堂的长篇戏曲作品的一个例外，它同时也充分地实现了古典戏曲自身作为语言艺术的美学理想。在《西厢记》中，人物不是无所作为地沉溺于自己的内心生活，结局也不是交给幻变无常的命运，而是男女主人翁意志与行动的结果。这部戏因其张扬的人性和完美的艺术描写，一方面始终被礼教正统视为洪水猛兽，一方面却很少有人能够抵御它的美感诱惑。马致远对现实生活的批判与怀疑往往被自信掌握了自身命运、甚至人类前途和终极真理的人们强调了“悲观”“消极”“厌世”的负价值，但是只要看一看这类狂妄的梦想与大话怎样一个个地破产，就不难悟出在他的曲作中表现了精神超越实践性世界的探索本质，不难体会到其中宝贵的思想与人格的价值。在理学的思想统治日益森严的明代，汤显祖是一个异端知识分子，“临川四梦”表达了作者对于现存政治制度与伦理体系的怀疑，《牡丹亭》“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生”^[3]的浪漫主题更是作者呼唤人性的自觉抗争。孔尚任写作《桃花扇》，文体虽“本于三百篇”，旨趣却在“春秋”，借以思考“三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？”，意欲“怨创人心，为末世之一救”^[4]。其结局一反传奇生旦团圆的八股，在全部古典戏曲中也几乎是仅见的。

但是，元杂剧和明清传奇优秀作品中所表现的精神自由，关汉卿、汤显祖等戏曲作家与精神专制的不和谐的、对峙的状态，随着知识分子退出戏曲创作和文学的语言被舞台艺术语言所取代，而不复存在了。古典地方戏臣服于精神专制之下，放弃了个人思想的权利，也失去了思想的能力。在《缀白裘》所选的《金锁记》中，窦娥临刑前那些表达对于社会公正的怀疑的充满批判精神的优秀唱词没有了，相反，象征社会公正的力量却人为地加强了，并由其自行出面阻止了悲剧的发生。从《窦娥冤》到《金锁记》，不是一部作品偶然地被阉割的简单事实，而可以看作全部古典戏曲思想与精神创造的能力被阉割的象征。

半个世纪以来的主流戏曲理论习惯于不对作家的戏曲和演员的戏曲加以区分，不知不觉地把古典地方戏特征放大为全部戏曲的特征。这个理论按照阶级分析的方法把戏曲所表达的思想区分为统治阶级的糟粕和人民性的精华，特别肯定其中反抗压迫、爱国主义、追求爱情、勤劳勇敢善良智慧等等内容。针对“五四”启蒙主义的批判，也有学者提出了在每一时代的伦理中存在着人类“思想的根本精神或理念”^[5]的观点，来为以京剧为代表的地方戏辩护。应当说，在戏曲中区分人民性的精华与统治阶级的糟粕的观点和区分“思想的根本精神或理念”与时代局限的观点都是正确的。但是我在这里讨论的，并不是古典地方戏所表达的思想观念是否正确和有价值的问题。任何时代的伦理体系中都包含了人类道德的永恒价值，中国封建社会末期这一政治与社会最为黑暗的年代也不例外。因此，表现封建社会伦理观念的古典地方戏必然地也表现了人类道德的“根本精神或理念”，其中相当一些作品当然具有宝贵的思想价值。我在此所讨论的，仅仅是戏曲作品与社会伦理二者的关系。戏剧艺术不应该是阐释社会伦理的工具。艺术是精神的创造，恰恰在政治、法律、伦理等一切人类的实践行为都陷入困境的地方，艺术的精神才真正开始它的创造。或者反过来说，戏剧是对于人类在实践世界的困窘的品味、观照与思考。因此，在一个自由和开放的社会中，戏剧创造的领域是广阔的，戏剧家不是政治、法律、伦理的奴仆，他有权利对政治、法律和伦理的短处、虚伪之处、困窘之处进行喜剧性和悲剧性的艺术表现。精神的专制主义拒不承认艺术有独立于与政治、法律、伦理之外的自由与平等的权利，在糟糕的情况之下，它要求戏剧成为政治的奴仆，在较不那么糟糕的情况下，它也要求戏剧成为伦理的奴仆。因此，在实行精神专制的社会中，正如黑格尔所描述的东方，戏剧创造的领域就要小得多。但是，如果一个民族、一个时代仍然具有活力，精神的专制主义就会遭遇杰出思想家和艺术家的反抗，他们仍然会在作品中超越自己时代的主流思想，以个人的伟大精神与自己时代的伦理体系或明或暗地对峙着。关汉卿之怀疑“天地”的公正、王实甫之使相爱的青

年以自觉的意识与行动去追求爱的权利、马致远之揭示现实生活有限性、汤显祖之肯定人性的正当权利、孔尚任的悲剧意识都超越了自己时代的主流思想、伦理体系，并与其对峙着。如果精神的专制足以扼杀一个社会的活力，它要求戏剧成为伦理的奴仆的政策与主张就会在很大的程度上获得成功。这种社会的戏剧就丧失了精神与思想的创造能力，丧失了以喜剧性或悲剧性的审美眼光观照伦理困窘的能力，丧失了怀疑当代伦理体系，与之对峙的能力。它全部的思想与精神的领域，狭窄到只能以社会伦理的边界为限。古典地方戏的状态正是这样的——对天地间公正性的怀疑必然动摇人们的伦理信念，当然需要删除；马致远那类知识分子的牢骚与批判几乎被忘却了；一部《缀白裘》中不选《桃花扇》，恐怕除了害怕满清朝廷的迫害以外，不能不说与孔尚任的悲剧情怀不合“时尚”有很大关系……无论古典地方戏所表现的伦理包含了多少人民性的精华或“思想的根本精神或理念”都不能为它被局限于伦理的天地，完全丧失了精神层面的个性创造的奴仆地位辩护。

古典地方戏不再站在人类精神的高度以哲学的、审美的眼光打量社会伦理的体系及其实践，描述它的悲剧性与喜剧性，而是把社会伦理当作自己全部的灵魂；同时代的伦理体系具有多少正价值，它便具有多少正价值，这一伦理体系具有多少负价值，它便具有多少负价值，一点也不多，一点也不少。艺术成了伦理的宣传者。这就是为什么启蒙派总能找到批判它的有力根据，而国粹派也总能找到为其辩护的充足理由。这种情况是怎样发生的呢？最直接的原因，就是知识分子退出了创作。而知识分子所以退出的原因，归根到底，还是他们在暮气沉沉的满清中晚期，失去了关汉卿、王实甫那种精神创造的活力，甚至也失去了汤显祖、孔尚任那样的生机。

黑格尔有一个观点至今仍然是正确的：“在艺术所用的感性材料之中，语言才是唯一的适宜展示精神的媒介，和木，石，颜色和声音之类其它感性材料不同”^[1](P. 240-241)。黑格尔所说的“语言”系指文学的语言。文学语言是“观念性”的。它的“物质外壳”占有最小的物理“空间”，仅仅以声音的方式占有时间的一“维”；在声音形式与它所指称的内容之间，仅有偶然的联系，实际上文学的语言完全是由观念构成的；它不是诉诸于我们的感官，而是通过耳朵诉诸心灵。任何其他艺术的语言都比文学的语言占有更多的物理空间。而古典地方戏的艺术语言是舞台语言，舞台语言不仅占有空间和时间的四“维”，而且占有颜色和音色，是一切艺术语言当中，占有最大的物理“空间”的一种；在它的物质形式与其所表达的内容之间，有着难以分割的必然联系。我们不妨把舞台语言称为“物质性”的。物质性的语言诉诸我们的感官，它具有两个优势：一是占有的物理“空间”越大，其形式美的资源越丰富；二是被称为“审美直接性”的优势，即直接作用感官的情绪的感染力——比如说诉诸心灵的唱词在古典地方戏中并不重要了，一段声情并茂的音腔便能使人心旌摇荡，所以关马郑白等等的语言风格之别，由梅尚程荀的演唱风格之别取而代之了。套用黑格尔的表述方式，我们可以说：使用演员为感性材料的舞台语言，是最“适宜展示情感的媒介”。但是，舞台语言观念的含量低于文学语言，难以完成对人的精神世界的展示与表达。察知一个时代的社会伦理的有限与荒谬，读出它的悲剧性与喜剧性，并以戏剧的方式调侃它、质问它，甚至挑战它，这是一种高强度的精神活动。以演员为创作主体，以舞台语言为其艺术语言的古典地方戏一方面不能在精神的领域有所作为，另一方面却也因形式美丰富和情感展示的优势，仍然能够提供足够的剧场审美资源。

古典地方戏不需要精神领域的创新。从接受的角度上看，熟悉剧目的故事与形象、承认它的道德评价标准，是欣赏的必要前提。曹操、周瑜、诸葛亮、杨家将、萧恩、武松、包公……这都是观众烂熟于心的人物。观众走进剧场，一般并不期望看什么新故事新人物，而是期待着演员把他们心中的这些英雄再一次还原为审美的直接形象。这种“还原”越是符合观众的期待，越鲜明，越强烈，越能赢得热烈的喝彩。如果故事和人物是新的，也必须符合观众心目中关于美丑善恶忠奸贞淫的标准。舞台艺术语言直接塑造的人物具有强烈的情感色彩，而在道德上不被接受的形象一定不被感情所接受。“行当”和“脸谱”特别能够反映古典地方戏艺术语言和审美活动的特征：鲜明而片面——适宜伦理的判断；强烈而绝对化——适宜情感的运作；富有形式美——在精神世界的大门关闭之后，感官总是特别地饥渴与敏锐的。一旦精神获得审视伦理的自由与能力，伦理的困窘被察觉，它的最终裁判的崇高地位受到怀疑，情感的指向产生了分裂、动摇与困惑，“行当”与“脸谱”优势便难以维系了。中国封建社会末期，人的精神被专制制度窒息了，伦理在精神缺席的状态之下，一面日趋虚伪，一面却获得了至高无上的地位，对自身的荒谬毫无察觉。这个社会需要把它的伦理观念一遍又一遍地重复、强化，但绝不需要任何理性的反思。古典地方戏正好适应了这样的需要。这就是为什么这个社会把戏剧艺术的崇高职责完全推给被剥夺了受教育机会的艺人，而拒

绝知知识分子个人的声音；这也是为什么这个社会满足于一种以舞台语言为其艺术语言的戏剧，而不感觉文学的缺席是一个遗憾。

“现代戏曲”不但从中国现代文学和西方戏剧中接受了启蒙主义的世界观，而且也是某种意义上的复古，是关汉卿、王实甫、马致远、汤显祖、孔尚任等古典戏曲作家个性化的精神创造的勇气与能力在本土戏剧中的回归。

三

“现代戏曲”文体的确立，既是戏曲自身现代化努力的结果，更是以“启蒙”和“革命”为核心的现代思想寻求戏剧的民族表现形式的结果。当梅兰芳等人在时代变革的影响下，试图表现一点新思想的时候，古典地方戏的形式立刻被涨破了，在他早年的“时装戏”里舞台语言的地位下降了，而文学语言被大量地采用。“时装戏”虽然失败了，但是“启蒙”和“革命”的思想征服戏曲形式的努力始终没有中断，其代表的人物就是田汉。全部中国现代文学都走过一个很大的弯路：它以革命性、实践性很强的现实主义为开端，结果在相当一段时间里陷入了政治实用主义，沦为文化专制下的奴仆。革命虽然成功了，但是当代的社会理想和伦理体系，并不能保证当代戏曲创作进入精神创造的领域。如果当代戏曲和当代伦理，仍然建立古典地方戏和封建伦理之间那种主仆关系，“现代戏曲”就不会有发展的生命力，就必然地变成“伪”“现代戏曲”。“样板戏”就是这种徒具“现代戏曲”文体形式的赝品。“样板戏”遵循“情节整一”的文体原则，不仅舞台语言被要求服务于整体的文学意象，而且人物形象的塑造主要也不像文学的古典戏曲那样依赖语言，而像话剧一样依赖完整的戏剧性情节。但是，它取消了任何个性化的精神创造，把表现、宣传、颂扬革命伦理当作最高目标，在伦理面前艺术依旧是奴仆，这就根本违背了现代精神。艺术在本质上应是个人的精神创造而不是代表社会整体或集团发言；现代精神承认和提倡每一个人精神创造的平等权利，在“样板戏”中这种个人的精神活动是不被允许的。现代精神承认艺术与伦理的平等地位，承认它们分别属于精神活动和实践社会的不同领域，允许和接受戏剧以喜剧性或悲剧性的眼光表现任何实践世界一定会存在的荒谬与缺憾，而不是像实行精神专制的封建时代那样，强迫戏剧把伦理当作不容怀疑的绝对化的真理加以表现和颂扬。

上世纪80年代，是“现代戏曲”自50年代文体成熟以来创造力最活跃，作品水平最高的年代，也是戏曲现代化进程百余年来取得成就最大的年代。究其原因，就是因为戏曲作家的思想解放，精神自由，敢于站在精神世界的高度表现人性、伦理、以及全部人类社会的悲剧性与喜剧性。

上世纪五、六十年代，文学与艺术领域的政治实用主义逐渐泛滥成灾，“历史剧”因其向人民灌输“科学历史观”的工具作用而受到高度重视，不仅创作“繁荣”，关于“历史剧”问题的论争也一时弄成了学术界、戏剧界人人瞩目的“盛事”。以吴晗为代表的另一方认为“历史剧是艺术，也是历史”^[6]，不仅要求“历史剧”揭示历史表象之下的社会发展规律，而且要求历史剧尊重历史表象本身。以李希凡为代表的另一方则认为，“历史剧是艺术，不是历史”^[7]，历史剧应当通过艺术的虚构超越历史表象，揭示历史规律。甚至到了“文革”以后，老剧作家陈白尘在创作《大风歌》时，一面反对“四人帮”的“影射文学”，一面仍然天真地相信揭示“历史的真实”是一个戏剧家的使命，相信凭借戏剧的样式能够完成这一使命。^[8]然而此后不久，戏曲作家中已经有人拒绝再做这种揭示“真理”、宣传“科学”的政治或伦理的工具，而要恢复戏剧独立、自由的精神活动本质了。郭启宏嘲弄当年的论争“新老学阀各执一端，仿佛片言可为天下师，一时轩然大波”，然而“‘至今已觉不新鲜’了！岂但不新鲜，更透出理论上的浅层次”。^[9]他提出了“传神史剧”的概念，指出这种“史剧”在内容上就是“剧作家的现代意识和主体意识”，而在形式上则是戏剧的艺术本质的“彻底解放”。所谓“传神”，就是写“人”。他借用元人钟嗣成的幽默说法，认为古人与今人的差别仅在“已死之鬼和未死之鬼”，因此“历史剧”不过是“取材于历史生活的现代人的剧”。而这个沟通古今，完成创作的前提，就是作者独立的精神活动的自由与权利。他说：“作者有一个属于自己的宇宙，这宇宙里有光、声、色、味，这宇宙也许广大无垠，然而主宰这大千世界的却是灵犀一点——人性，这就是所谓真性情。”^[10]把郭启宏的这些文字看作80年代戏曲作家与政治实用主义决裂的宣言并不过分。郭启宏在他的《南唐遗事》中成功地实现了以“剧作家的现代意识和主体意识”为戏剧内容，“彻底解放”戏剧艺术本质的宣言。这部“历史剧”既不表现历史的表象，也不表现历史的本质，只表现作者站在超越实践性世界的精神高度审视古往今来的“人”事所产生的悲剧性感受；它不是任何政治理想、社会科学甚至伦理观念的宣传工

具，仅仅是描写人之悲剧性的诗。《曹操与杨修》、《潘金莲》、《秋风辞》、《新亭泪》、《徐九经升官》等80年代的“现代戏曲”代表作品，无一不表现了作者独立的、个性化的思想成果，无一不是拒绝精神奴役，拒绝充当工具的思想解放的成果。

魏明伦是80年代思想解放的另一位戏曲作家代表人物。在当代戏曲作家中，还没有谁以他那样强硬的姿态在创作中挑战性地张扬自己不肯依附的独立精神与个性化的思考。潘金莲在古典地方戏中从来就是一个淫荡邪恶概念的化身，她的形象伴随着这个伦理的概念已经深入全民族的集体意识层内，以至当年欧阳予倩尝试着她把她改写成个性解放的概念化身，后来受到周恩来的批评。1986年，魏明伦写作川剧《潘金莲》，从人性的角度写出了一个人物，一个发展、辩证的活生生的女人，并始终以伦理和法律陪侍一旁，使不同的伦理观念甚至法律面对人性的问题统统显得捉襟见肘。在形式上，本来把戏曲的一般文体本质——歌舞性和“现代戏曲”的特殊文体本质——“情节整一性”融合起来，早已是他的特长，在《潘金莲》中，他又成功地引用了布莱希特“间离”手法，更为自觉地随时出入剧情的，让古今中外的人物和戏剧主人公一起“思辨”。今天布莱希特在中国戏剧舞台上早成为人们趋之若鹜的偶像，但不幸也同时成了徒具形式而思想贫困的舞台把戏的托辞，人们似乎已经忘记了布莱希特“叙事剧”的灵魂本来正是批判的理性精神。比较起来，魏明伦却在他那自命名为“荒诞”的戏剧“间离”形式之下，表现了一切伦理、法律面对深不可测的人性时的尴尬。当年关于《潘金莲》的激烈论争，事实上是舞台上古今中外人物争论的延续，由此不难体会在魏明伦的“荒诞”形式里，蕴藏了多么深刻的现实性和巨大的思想难题。然而，比剧本和演出的成功更为重要的，是魏明伦借这部戏伸张了艺术家独立思想的权利，伸张了戏剧作为精神活动拒绝政治与伦理奴役的姿态。在“重新审视了中国家喻户晓最坏的女人潘金莲”之后，魏明伦又写作了《夕照祁山》，“更加斗胆地重新审视中国家喻户晓最‘神’的男人诸葛亮”。[11]一次，他所挑战的对手在历史与现实中更为强大。魏明伦的第三个挑战，是以《中国公主杜兰朵》向西方的歌剧名作“叫板”，要把被西方艺术家歪曲了的中国人的形象恢复过来。

魏明伦曾称自己的头脑是“无禁区、无偶像、无顶峰”的“三无”之地[12]，他说“我作文写戏都坚持‘三独’精神：独立思考，独家发现，独特表述”，他把自己这种精神活动的立场称为“体制外思维”。[13]在魏明伦、郭启宏和关汉卿、马致远、汤显祖、孔尚任之间，不仅有着共同的知识分子和文学家的身份，而且有着相通的拒绝思想奴役的精神。今天，“乌托邦”式的政治实用主义已经烟消云散了，但是市侩功利的“后”政治实用主义仍然在通过诸如庸俗的评奖活动等等方式戕害着当代戏曲的艺术精神。“现代戏曲”的精神本质是不应当被模糊的。

四

“现代戏曲”的精神本质源自剧作家独立、自由的精神状态，但是它之所以能够实现，不是依赖剧作家的宣言，归根到底，是要在作品中“人”的描写上体现出来。

“现代戏曲”采用了西方戏剧“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则”相统一的文体原则，它不再描写无自觉意志的人的简单存在，也不再描写不外化为意志与行动的单纯的内心生活，情节发展的动力来自人物的意志、行动及其冲突，而不是来自作者的直接安排。这种戏剧文体里的主人公，必须“意识到个人自由独立的原则”，“意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责”，因此，只有从精神专制之下解放出来的“人”，才适合担任“现代戏曲”的主人公。

古典戏曲《十五贯》“只是把生动的事迹和情感结合到某一具体情境，把这个过程摆在眼前展现出来”，而“现代戏曲”《十五贯》既削减了原作故事的传奇性，又放弃了原作熊氏兄弟及两个青年女子在苦难中的情感描写，把况钟变为戏剧的主人公，从监斩留人到见都请命、勘查疑鼠、访鼠测字都是况钟自己的意志与行动推动着情节的发展。在原作“把生动的事迹和情感”“在眼前展现出来”的文体背后，恰如黑格尔所说，是相信一种非人的力量“在统治着世间被制造出来的一切人物，而且以毫不留情的幻变无常的方式决定着一切人物的命运”的世界观，况钟不过是“神”实现自己意志的工具。况钟的意志是现代人所赋予的，是解放了的“人”的意志，它对古典原作的文体和世界观都是破坏性的，但对于“现代戏曲”则是必不可少的。

《团圆之后》的主人公施佶生虽然并不是一个解放了的“人”，恰恰相反，他是精神专制下的奴才，但是作者把他所信奉的两条伦理原则对立起来，一条是保护母亲名节的“孝”道，另一条是诚实守信、不伤无辜的“人”道，由于他遵循“孝”道不得不伤害的人，是他深爱

的新婚妻子，这两条伦理原则的“对立”就更严峻更残酷了，作者“逼”着他在这两难之间作出意志的抉择，使他的心灵在痛苦的分裂之中，一步步陷入绝望，同时也彻底地醒悟过来：他从来甘受其奴役的那个礼教，其实是罪恶的。这部戏更直接、更自觉地描写了精神专制与“人”的解放。

仅仅使人物具有“意志”还不能够保证“现代戏曲”精神本质的真正实现。“样板戏”中的人物，虽然并不缺乏意志，但是这些剧作在被“样板”化的过程中，让政治实用主义汰尽了人性，把“人”的意志，变成了绝对的革命伦理概念，没有私人生活的血肉，没有选择或发展变化的过程，没有丝毫的瑕疵。这实际上是剥夺戏剧作为自由、独立的“人”的精神活动的权利，强迫它接受伦理的边界，把图解伦理当作自己的全部使命，重新把“相信实体性的力量只有一种，它在统治着世间被制造出来的一切人物”的东方精神专制主义世界观强加给戏曲。

应当明确：政治、伦理、法律等等，都属于人类的实践活动，这些活动的可贵之处是它们的实践性，它们是维系人类社会，推动社会进步必不可少的。然而，人类实践世界的一切活动，都是有限的、片面的，一定有它的局限与缺憾，无论政治、伦理、法律、科学、教育都不能使人类生活完美，即使全部的人类实践行为仍然永远不能使人类完美。但是人除了实践行为之外，还有精神的活动。是人类的精神活动照亮了我们这个永不美满的世界，使之变得诗意盎然。精神活动不能像实践行为那样直接地改变世界，它的伟大之处是超越实践的世界，以哲学的（宗教的）和艺术的眼光观照着人与宇宙的关系，观照着的人类全部的实践行为。精神与实践的关系既是互相独立的、平等的，又是互相转化与互相推动的。专制主义为了实践世界的功利，总是试图奴役人的精神，限制人的精神活动，把它降低到政治或伦理的高度，沦为政治与伦理的奴仆。它们的手法就是告诉你它们自己是绝对的、最终的、解决了人类一切问题的真理。戏剧在本质上是人的精神活动。《雷雨》曾长期被解读成一部关于伦理的戏，但曹禺告诉人们，他自己并不能解释这个世界，“因为它太大，太复杂。我的情感要我表现的，只是对宇宙这一方面的憧憬”；“我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物”；^[14]“我写的是一首诗”^[15]。曹禺的这些话正确地描述了戏剧的本质。古典戏曲在其发展的最后阶段，由于专制制度下精神的枯萎，把伦理的边界当作为自己的边界，把伦理的高度当作自己的高度；精神专制主义下的“样板戏”和古典地方戏一样，把伦理的边界当作为自己的边界，把伦理的高度当作自己的高度。“现代戏曲”是“人”的精神解放的产物，它超越伦理，像《雷雨》一样站在精神的高度，观照人性的悲剧性与喜剧性。

《南唐遗事》中的李煜身为国君，却缺乏政治责任感，庸碌懦弱，滥情好色，在政治与伦理上似乎是一个很可耻的人物，但是作者一面也表现了他对艺术与爱情的热烈追求和孩童一般纯洁善良的真性情。当他在江边能够置赵匡胤于死地而放过敌人的时候，我们应该指责他昏庸呢，还是赞叹他的赤诚？当他忘记了自己的身份，指着满纸故国之思的词作，不知深浅地与赵匡胤讨论“是否协律”的时候，我们应当嘲笑他的愚钝呢，还是敬重他的执着？李煜最终为赵匡胤所杀，临终之际，作者让他“深情地”说道：“李煜原本为诗文而来，就该为诗文而去。只是我尘缘未了，苦恋残生，无勇毅自裁……如今，多亏他了！”对这样一个亡国之君，我们应当把他看作一个庸碌失德的昏君呢，还是看作一个透彻智慧的诗人？如果说，郭启宏在缺乏价值的李煜的性格里发现了动人的价值，那么，他在建功立业的赵匡胤的性格里却发现了所谓雄才大略的负价值。在郭启宏笔下，赵匡胤征服天下的过程，也是他心中的赤诚与善良不断丢失的过程。当攀上功业峰巅的时候，赵匡胤茫然四顾，当年千里送京娘的赵匡胤已经不复存在，早已“为江山销铄了柔肠”。“可怜赢得美名扬”，却“六宫佳丽，无非红纷骷髏”，“何处觅京娘？”他不禁忌妒起自己的阶下囚李煜：要写出好文字，要赢得真爱情，先要保住人性的纯洁。所谓称孤道寡，不过“良辰好景成虚设。虽莫得巍巍社稷万年基，终不免晋代衣冠、汉家陵阙。”无论对赵匡胤还是对李煜，人生都是一场悲剧。在爱情、艺术与功名之间，在保守赤诚与追求利益之间，今天的人们不是仍然要时时面临选择吗？在追求事业成功的过程中丢失本性的悲剧不是每天都在发生吗？爱情与艺术被强暴、被轻贱的悲剧不是每天都在发生吗？但是，哪一个暴君能够霸占、能够抹杀爱情与艺术的真价值呢？郭启宏无意指点我们功利世界里的是非曲直，他站在精神的世界指点我们观照人性永恒的困境，唱着关于人性的动人的悲剧诗。

古典地方戏中的人物往往是贤、忠、勇、智、义、奸、淫、愚等等伦理概念的化身。他们的性格是片面的、绝对化的，而不是矛盾的、发展变化的。刘备之贤、关羽之忠、张飞之勇、孔明之智、武松之义、曹操之奸、潘金莲之淫、买臣妻之愚都是生如斯，长如斯，不

曾有变动，不曾有过变化，不曾交代过因果的。行当和脸谱是对这种伦理化的戏剧原则的适应和维护。它使人物形象单纯、强烈、鲜明，观演双方都易于把握。白脸始终是白脸，绝不作善，红脸始终是红脸，绝不作恶。伦理化的人物，诉诸观众的道德判断，在观众心中唤起的反映也是单纯和片面的，或者热爱、仰慕、同情，或者憎恨、鄙弃、厌恶。“样板戏”的人物则是革命伦理概念的化身，他们使用精神的脸谱，和古典戏曲的人物一样片面和绝对化。

“现代戏曲”超越伦理，从精神的高度审视人性，塑造矛盾的、发展的、辩证的性格是它的美学理想。《曹操与杨修》成功地体现了这种美学理想。

正如曹操的扮演者尚长荣所理解的，他要塑造的是一个“为人性的卑微所深深束缚、缠绕着的历史伟人形象”。治国安邦的远大抱负，运筹帷幄的雄才大略和求贤若渴的政治胸襟是他伟大的一面，唯我独尊、忌贤妒能、滥杀无辜是他卑微的一面。在他与杨修的冲突历程中，他的伟大与卑微不断地互相否定着，一杀孔闻岱，二杀倩娘，三杀杨修，卑微在这场冲突中终于彻底占据了上风，完成了人性价值毁灭的悲剧。戏曲史上，何曾出现过具有如此丰富的心理内容的曹操？何曾出现过性格如此辩证对立的曹操？何曾出现过如此发展变化的曹操？创造这个形象，不是脸谱和行当的艺术所能胜任的。杀人之后“哈哈”大笑，宣称“宁可我负天下人，不叫天下人负我”的，这是脸谱化的曹操；杀人之后深感罪过，魂灵不安的，这是麦克白式的曹操。《曹操与杨修》并不渲染曹操滥杀无辜的残忍，相反，作者却大大表现了他杀孔闻岱后的极度悔恨，杀倩娘前的深恋不舍，杀杨修时对杨修的真诚挽留。道德问题在作者洞悉人性的深邃目光里根本就不值得留意，他要表现的是对我们人性的深深困惑：曹操招贤纳士的愿望不能说不真诚，杨修帮助曹操完成统一大业的愿望也不能说不真诚。曹操为了留住杨修舍弃了爱妾倩娘的生命，在因为杨修杀了倩娘之后又把女儿鹿鸣嫁与杨修，甚至亲自为杨修牵马坠镫，这都不是常人所能做到的，既然如此，为什么还是杀了杨修呢？杨修既以统一国家结束战争为事业与理想，且智慧过人，为什么就悟不透曹操杀倩娘、嫁女儿、牵马坠镫以图大业的苦心呢？曹操不愿杀杨修而杀了杨修，杨修不愿反曹操而反了曹操，我们是应该谴责曹操呢，还是应该谴责杨修？这种悲剧能不能避免呢？非常遗憾，也非常幸运的是《曹操与杨修》或许写出了我们人类一个永恒的悲剧：遗憾的是我们人性的卑微，幸运的是艺术洞察人性的成就。

现代戏曲的文体已经成型，现代戏曲的杰作已经产生，但是，从《曹操与杨修》的首演至今已经16年过去了，现代戏曲并没有持续地保持旺盛的生命力，它正艰难地面对三个方面的挑战：其一，是坚持“现代性”的精神品格，坚持超越人的政治、伦理等一切实践行为，以喜剧性和悲剧性的艺术眼光审视人性的创造权利，拒绝实用主义奴役的问题。其二，是在现代戏曲中坚持戏曲一般本质的问题。换一个说法，就是继承古典戏曲传统的问题。这是一个需要在艺术实践中通过创造性来解决的问题。从理论上划清古典戏曲与现代戏曲的界限，有利于解放这种创造性。其三，是演出市场的问题。实质上这也是当代社会生活究竟有没有给现代戏曲留下发展空间的问题。不经过自身的奋斗，不能够很好地解决第一、第二两个问题，第三个问题便永远不能够有答案。

参考文献：

- [1] 黑格尔. 美学(三)下, 朱光潜译[M]. 上海: 商务印书馆, 1981.
- [2] 王国维. 戏曲考原[A]. 王国维戏曲论文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1984.
- [3] 汤显祖. 〈牡丹亭〉题记[A].
- [4] 孔尚任. 〈桃花扇〉小引[A].
- [5] 王元化. 绪论: 京剧与传统文化[A]. 京剧丛谈百年录[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1999.
- [6] 吴晗. 历史剧是艺术, 也是历史[J]. 戏剧报, 1962, 第6期.
- [7] 王子野. 历史剧是艺术, 不是历史[J]. 戏剧报, 1962, 第5期.
- [8] 陈白尘. 〈大风歌〉首演献辞[J]. 浙江日报, 1979. 2. 28.
- [9] 郭启宏. 我所理解的历史剧[J]. 剧本, 1997, 第1期.
- [10] 郭启宏. 传神史剧论[J]. 剧本, 1988, 第1期.
- [11] 魏明伦. 走出盆地, 付梓台湾——台湾版〈魏明伦剧作三部曲〉后记[A]. 戏海弄潮[M]. 上海: 文汇出版社, 2001.
- [12] 魏明伦. ‘错’在独立思考[A]. 戏海弄潮[M]. 上海: 文汇出版社, 2001.
- [13] 魏明伦. 笔答〈南腔北调〉[A]. 戏海弄潮[M]. 上海: 文汇出版社, 2001.
- [14] 曹禺. 〈雷雨〉序[A].
- [15] 曹禺. 〈雷雨〉的写作[J]. 质文, 1935, 第2号.

* 提出这类质疑的学者，前有任半塘，后有洛地。

* 参阅拙作《中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰——从欧洲传统戏剧情节理论看〈西厢记〉》。发表于《文学遗产》2002年第6期。

[« 返回](#)

版权所有© 南京大学文学院戏剧影视艺术系 | 关于网站

地址：汉口路22号南京大学逸夫楼19层

邮编：210093