



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

论“现代戏曲”

发布时间:2010-04-05

作者:吕效平

内容提要: 本文认为,当代戏曲创作的主流样式与以梅兰芳为代表的古典地方戏有着本质的区别,应以“现代戏曲”这一概念将其与包括元杂剧、明清传奇和古典地方戏三个阶段的古典戏曲区分开来。本文研究了“现代戏曲”的文体样式,认为:它恢复了古典地方戏丢失的文学传统,又以情节艺术的特征区别于元杂剧,以剧场情节艺术的特征区别于明清传奇的非剧场情节艺术。

一、题解

戏曲自宋元之际成熟以来,先后经过了“杂剧”、“传奇”和“地方戏”几个古典阶段。“杂剧”、“传奇”和“地方戏”这三个概念,其内涵主要是关于文体的规范,同时也隐含着时代的规定意义。因为“杂剧”、“传奇”、“地方戏”分别是元、明至清代中叶、清末民初的主流戏曲样式。“宋元南戏”虽与“杂剧”同时,但在当时影响未能压倒“杂剧”,在其后则经《琵琶记》而演变成成为“传奇”,未能发展成一个时代的主流戏曲样式。

戏曲现代化的历程,如果自梁启超号召“小说界革命”、陈独秀提倡改良戏曲算起,至今已整整一百年;如果从“五四”启蒙运动“戏剧改良”的讨论算起,已有八十多年的历史。新中国成立后,党和政府领导知识文化界和戏剧艺术界的知识分子、舞台艺术家对戏曲进行了艰苦细致的改造与建设工作,以1956年浙江省昆苏剧团的《十五贯》和同年陈仁鉴的《团圆之后》为标志,以改革开放后的《曹操与杨修》(陈亚先)为代表作品、魏明伦为代表作家,一种稳定的戏曲新文体已形成,并已成为当代戏曲创作的主流样式。这种新文体不仅以其鲜明的特征与元杂剧、明清传奇、古典地方戏这些先后作为戏曲主流样式的各别文体相区别,而且以其鲜明的现代性本质与元杂剧、明清传奇和古典地方戏三阶段所构成的全部古典戏曲相区别。

但是,在现代汉语词汇里,目前还没有一个专有名词能够像“杂剧”、“传奇”或“地方戏”概括一种戏曲文体一样,概括这个当代的戏曲创作主流文体。以《曹操与杨修》为例,它被称为“京剧”和“新编历史剧”。但是,“京剧”不足以指明这部戏区别于谭鑫培、梅兰芳的非古典本质;“新编历史剧”则仅仅是一个关于题材的概念,而不是一个文体的概念。与“历史剧”相对应,还有一个“现代戏”的概念。这个概念也仅仅涉及题材,而不涉及文体,因此,还需要一个能够概括采用不同题材而属同一戏曲文体的概念。再以魏明伦为例,他的剧作一方面一概被称为“川剧”而忽略了它们的非古典本质,一方面往往被称为“现代戏”(例如《四姑娘》《变脸》)或“新编历史剧”(例如《巴山秀才》《夕照祁山》),而有些剧作由于题材的难以界定(例如《易胆大》《四川好女人》《中国公主杜兰朵》)则除了“川剧”无以命名。但是,是陈亚先与谭鑫培、梅兰芳之间的共通之处、魏明伦与古典川剧之间的共通之处更具有本质的意义呢,还是陈亚先与魏明伦的共通之处更具有本质的意义?或者换一个角度发问:是陈亚先与谭鑫培、梅兰芳的差异、魏明伦与古典川剧的差异更具本质意义呢,还是陈亚先与魏明伦的差异更具本质意义?可以肯定地说:虽然《曹操与杨修》被称为“京剧”而魏明伦的剧作

被称为“川剧”，但是它们仍然应当看作同一文体的作品；相反，虽然陈亚先与谭鑫培、梅兰芳的作品都被称作“京剧”，而它们事实上却具有不同的文体本质。同样地，虽然魏明伦的剧作仍然被称为“川剧”，它们与古典川剧也拥有不同的文体本质。特别能够说明这个问题的是郭启宏的创作。他既写京剧，又写评剧和昆剧。他的京剧、评剧、昆剧之间的差异是偶然的、现象的、次要的，而他所有作品与古典戏曲的差异才是必然的、本质的和重要的；他的京剧、昆剧与古典京剧、古典昆剧之间的联系是偶然的、现象的、次要的，而他的京剧、昆剧和评剧作品因为事实上同属一个戏曲文体，（虽然这一文体尚未得到冠名，它的存在尚未被清晰地认知），它们之间的联系却是必然的、本质的和更重要的。

言语的模糊与混乱反映了概念的模糊与混乱，概念的模糊与混乱反映了理论认识的模糊与混乱。当今的戏曲理论对于两个基本的客观事实缺乏充分的和清晰的认知。一个事实是：从《十五贯》、《团圆之后》到《曹操与杨修》，一种新的戏曲文体已经定型，这种文体已经成为当代戏曲创作的主流文体；这种文体的形成是从辛亥革命、“五四”运动以来戏曲现代化历程的结果，它具有与包括元杂剧、明清传奇和古典地方戏三个阶段的古典戏曲的革命性的本质差异，它是中国戏曲的第四个主流文体样式，也是与全部古典戏曲相对立的戏曲的现代阶段。另一个未被当今戏曲理论普遍接受的事实与上述现代戏曲文体业已存在的事实密切相关。它就是：和杂剧、传奇先后失去其生存的土壤与条件而终结一样，以京剧为代表的古典地方戏也因其失去了生存的土壤与条件而终结了；古典地方戏的终结，也是全部古典戏曲的终结。就像古典文学的终结一样，这是不可避免的。

理论认识上的糊涂状态，在相当大程度上，是由情感上对于“民族性”和对于“现代性”的冷热失衡造成的。例如权威的《中国大百科全书》“戏曲、曲艺”卷概论，就放弃了对于本民族文化的理性批判的责任，把古典地方戏特征夸大为全部戏曲的永恒特征，而对其文学性与思想性的贫乏没有丝毫的反思，对关汉卿、汤显祖、孔尚任所代表的文学精神与批判精神退出中国本土戏剧的过程与必然性也没有丝毫的反思。这样的戏曲理论，当然不能认知当代戏曲创作主流文体中文学性回归的本质意义，不能辨析当代戏曲作品文学性的现代性特征，也不肯承认古典地方戏乃至古典戏曲的终结，而宁肯把谭鑫培、梅兰芳与陈亚先、魏明伦、郭启宏稀里糊涂地看作一回事，不愿分析陈亚先、魏明伦、郭启宏的现代性本质，更不愿接受这种现代性本质获得的前提恰恰是对于谭鑫培、梅兰芳的革命与超越这个事实。应当看到，缺乏科学精神的民族热情往往片面夸大民族文化中的局部现象，而背离民族文化的根本精神，最终走向自己初衷的背面。以京剧为代表的古典地方戏，并不是古典戏曲的全部，它的辉煌恰恰建立在部分地放弃与悖离关汉卿、汤显祖、孔尚任的艺术原则和艺术精神的基础之上；在陈仁鉴、陈亚先、魏明伦、郭启宏对于古典地方戏的革命与超越中，却有着对于关汉卿、汤显祖、孔尚任的回归与继承。当代戏曲创作的主流文体，不仅是现代性的，而且与全部戏曲的古典传统血脉相连。

不察觉当代戏曲创作的主流文体已经是一种与以京剧为代表的古典地方戏不同本质的文体，把它们一概称为京剧、川剧、昆剧，或别的什么地方戏，这种认知的糊涂状态在戏剧艺术的实践上也是十分有害的。当今主流戏曲理论既不对古典戏曲进行“文学的”与“非文学的”阶段和文体的分析，也不对全部戏曲进行“古典的”与“现代的”阶段和文体的分析，不接受古典戏曲业已终结的事实，相反，把古典地方戏特征夸大为全部戏曲的永恒特征，由此造成了两个方面的伤害。一方面，当代戏曲创作被不恰当地加上了保持古典地方戏本质，延续其生命的责任，使当代戏曲自身文体本质的实现与艺术的创造处处受到人为的掣肘；另一方面，当代戏曲在追求自身文体本质充分实现的过程中势必把与之混为一谈的古典地方戏本质损毁得面目全非。须知，古典地方戏的终结仅仅意味着它不再能够创造生动活泼的新作品，并不意味着它昔日的创造失去了存在的价值。元杂剧和明清传奇早已终结了，但是后来的戏曲家仍然不断从昔日的作品中汲取艺术精神、艺术方法和艺术养料，以丰富自己的创作灵感；后来的观众和读者仍然能够从昔日的作品中得到美的享受。古典文学终结了，诗经、楚辞、唐律、宋词、《红楼梦》……却永远是民族文化的宝贵遗产，在当代文化的建设中发挥着无可替代的重要作用。一种艺术，惟其终结了，才弥足珍贵。《红楼梦》、《窦娥冤》、《牡丹亭》、

《桃花扇》将永远地保存着它们的新鲜古装，蹲在图书馆的书架上等待一代代读者的朝拜，可是古典地方戏却没有这样的幸运，它们无法以印刷品的方式保存下来，只能保存于演员的肉身。这种保存方式是极不稳定的。戏曲理论应当接受古典地方戏业已终结的事实，阐明古典地方戏与当代戏曲创作主流是拥有不同本质，属于不同时代的两种不同的戏曲文体，以阻止当代戏曲在其创作与发展的过程中对古典地方戏遗产造成无可弥补的破坏。

本文将讨论当代戏曲创作主流文体区别于古典戏曲各文体的特殊本质，并根据这一本质将其称为“现代戏曲”。“现代戏曲”一词一般并不被使用，更没有被用作指称当代戏曲创作主流文体的专有名词。常见的是在某剧种名称前冠以“现代”二字，例如“现代京剧”、“现代川剧”等等，但这里的“现代”二字仅用作限定题材的现代生活范围。倘表现古代生活，即使采用了当代戏曲创作的主流文体，例如《曹操与杨修》，也仍然不会被称作“现代京剧”，而称为“新编历史京剧”。无论如何，如果至今仍然被称为“京剧”、“川剧”、“昆剧”或别的某种地方戏的当代戏曲创作确实与以谭鑫培、梅兰芳为代表的古典地方戏具有不同的本质，而各地方戏剧种的当代作品之间又具有共同本质，如果当代戏曲创作的主流文体确实区别于古典地方戏而存在着，我们就迫切地需要一个指称这种文体的专有名词。这个专有名词的确立，将是我们对于戏曲发展与现状认知的一个进步。

为此，我提出“现代戏曲”的概念，以供讨论。

二、“现代戏曲”是文学的戏剧

魏明伦说：“从我的身上可以看到已经断裂了一百几十年的中国戏曲‘编剧主将制’的影子！”^{①②}自辛亥革命和“五四”启蒙运动以来，为使戏曲适应现代社会所做的种种努力，无论这种努力是由知识分子从外部介入的还是由表演艺术家从内部发起的，虽然涉及到音乐舞蹈、舞台美术等一切方面，但是首要的、全局性的和决定性的努力，却是要重新征服文学或者说被文学再次征服。因为非此，则不能改变其创作主体文化教育严重缺失的状态，以获得思想的能力；也不能获得观念的有效载体，以改变其思想的贫乏与守旧。他的这一说法，反映了当代戏曲作家对于他们的作品与古典地方戏作品之间本质区别的自觉。他描述古典地方戏，“演员至上，名角称王。从‘同光十三绝’到梅兰芳，扩及地方戏的各路‘诸侯’，表演艺术达到炉火纯青……把编剧主将贬低到幕僚与附庸的地位，甚至有奴仆之感。表演艺术独自发达，剧本文学衰落弱化。”

梅兰芳在上世纪一、二十年代对于“时装戏”与“古装戏”的两次尝试，都不是关于舞台美术或歌舞艺术的局部改良，而是试图征服文学、获得思想的能力与载体的全局性的试验。“时装戏”的尝试，是为了追赶急剧变革中的社会观念，而以演说与情节取代表演作为戏曲的主要艺术手段。但由于演说和情节本质上属于文学的语言艺术和编剧艺术，一旦凌驾于表演之上，便根本地破坏了京剧的表演艺术本质。如果文学的语言艺术与编剧艺术不足以构成成熟的艺术整体，不能够提供充足的审美资源，所谓“时装戏”便只能是不伦不类的短命的怪胎了。以文学的手段创造戏曲的新文体是梅兰芳这些舞台艺术家所不能胜任的。“时装戏”的尝试失败以后，为了弥补京剧的文学缺失之“俗”，追求齐如山所渴望的“高洁雅静”^③，梅兰芳又排演了《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》、《洛神》等“古装戏”。这些剧目放弃了编剧艺术的追求，旨在把表演艺术的歌舞与古典文学的诗歌重新结合起来。但是，此时古典文学自身已经失去了创作的活力，焉能拯救戏曲？鲁迅描绘“古装戏”中的梅兰芳“待到化为‘天女’，高贵了，然而从此死板板，矜持得可怜”^④。田汉也借用胡适的话，把这些戏称为“既不通俗又无意义的恶劣戏剧”^⑤。在两次征服文学的尝试失败后，面对戏曲现代化的种种努力，梅兰芳确立了他自己“移步不换形”的原则。这是一个深思熟虑的原则。它表明这位卓越的艺术家用维护古典地方戏的表演艺术本质，并在这个本质的规定之下谨慎地探索它可能的疆界；他将不会允许自己的探索破坏古典地方戏的表演艺术本质，不在这个古典本质以外寻求戏曲的现代性变革。如果这仅仅是一个艺术家的个人的选择，这个选择应当赢得人们的一切尊重。但是，如果把梅兰芳所维护的古典地方戏本质当作全部戏曲的永恒本质，要求一切戏曲艺术家来维护则是荒谬和有危害的。

董健教授把20世纪传统戏曲所走的道路，概括为梅兰芳所代表的道路和田汉所代表的道路。梅兰芳的道路，就是维持古典地方戏表演艺术本质；而田汉的道路则是超越这个本质，回归文学。“他赋予了近二百年在文学性上渐趋贫困化的京剧以表现现代意识的文学生命；他初步扭转了京剧‘重戏不重人’的旧习，开辟了人物塑造的新路子；他结束了旧京剧只有演员没有作家的历史”。^⑥魏明伦所说的戏曲“编剧主将制”早在田汉建国前的戏曲创作中就得到了恢复。甚至早于田汉，辛亥革命前后西安“易俗社”的戏曲创作便是“编剧主将制”的。但是，“易俗社”的戏曲创作虽然与从《团圆之后》到《曹操与杨修》的戏曲创作同样恢复了文学本质，却因其间存在的重大差异，不能看作同一种文体。即使田汉的戏曲创作，虽然在文学精神上与陈仁鉴、陈亚先、郭启宏、魏明伦息息相通，但在其形式多样的尝试中还没有形成一种稳定的戏曲文体。

由“演员至上，名角称王”到“编剧专制”，不仅文学家成了创作的主体，而且由于文学的介入根本改变了传统地方戏文体的本质。戏剧是一种综合艺术这是人人知道的浅显事实。戏剧理论不能够满足于清点一种戏剧综合了多少门类的艺术，以所谓“综合性”作为区别于其它戏剧样式的本质特征。综合于戏剧的诸多艺术门类，其地位并不是平等的，其中必定有一门艺术是“综合”行为的施动者，而其它门类的艺术则是被综合者。一种戏剧样式的本质，就是由这个施动的“综合者”确定着。戏剧理论应当找到这个综合者，确定研究对象的特殊本质。一般而言，能够在戏剧中担负“综合者”责任的，只有表演的艺术与文学的艺术。因此，表演和文学就是戏剧的两极。说戏剧“中心是演员的艺术”或者说“剧本是戏剧之本”，用以针对具体时代具体文化的某种戏剧样式是不错的，但是用以描述一切时代一切文化的一切戏剧便无法正确地解答许多戏剧现象。古典的中国本土戏剧就有一个“表演本质的艺术——经文学（主要是古典诗歌）的整合而成为文学本质的艺术——文学降为‘被综合者’而重新成为表演本质的艺术”这样一个发展的过程。对于理论的辨析来说，困难在于：即使在表演的戏剧里，文学仍然作为一个被综合的因素存在着，同样地，即使在文学的戏剧里，表演也仍然作为一门被综合的艺术存在着；而且就个别作品而言，往往成就最高者其中表演与文学的两极最接近于平衡。但是，就某种戏剧的一般文体而言，辨析其首先被文学的原则规范着，还是被表演的原则规范着，不仅是可能的，而且是戏剧的理论研究必须解答的。

上世纪初，吴梅站在古典文学的立场，批评清代光宣以后的戏曲“巴人下里，和者千人，益无与文学之事矣”^⑦80年代末，陈白尘、董健站在现代文学的立场，批评以京剧为代表的古典地方戏“使戏剧文学性和思想内容大大‘贫困化’”^{⑧⑨}。如果同样放开“形式”与“内容”的问题不谈，仅仅考虑技术层面上问题，则“局部大于整体”正是情节幼稚的原因，“唱腔大于唱词”正是唱词俚俗的原因。唱词俚俗、情节幼稚就是文学在古典地方戏里的全部状况。但是，一种唱词俚俗、情节幼稚的戏剧样式，为什么能够在大约两百年的时间里风靡大地，“和者千人”呢？毫无疑问，这是一种能够提供充沛审美资源满足它的观众的戏剧样式。唱词和情节如此贫乏，古典地方戏究竟靠什么提供它的审美资源？每一种文体都有自己的基本原则，只有满足了这些原则的作品，才能成为这个文体家族的一员。究竟满足了哪些原则，才能被接受为古典地方戏？这些原则，就是歌唱（唱、念）与舞蹈（做、打）的原则。只要在唱腔和身段上达到了标准，其表演不论唱词怎样俚俗、情节如何幼稚，都可以称为地方戏。齐如山把京剧艺术的原则概括为八个字，即“无声不歌，无动不舞”，古典地方戏的审美资源主要就是由它的歌唱与舞蹈及其直接描绘的生动人物提供的。唱腔、身段与唱词、情节是采用不同的物质载体作为艺术语言的不同质的艺术。前者诉诸人的感官，后者诉诸人的心灵。前者呈现为一种瞬间的“质”感，每一个瞬间“质”的优劣与任何其它的瞬间同等重要，表现于一定时间长度的整体性对它来说并不存在，美的资源在鉴赏的每一个瞬间立刻被感觉到，经过心灵的综合才能区别每一个局部的审美意义的过程是多余的意义；后者则呈现为一种时间的状态，每一个瞬间局部的意义依存于其它瞬间局部的意义，尤其是依存于“诗歌意境”或“动作全程”的整体意义，心灵综合的过程是必须的，只有掌握了“意境”或“动作”的整体，才能理解每一个局部的审美意义。苏剧和川剧中有一个经典的折子，叫《醉隶》，源出明传奇《红梨记》，演的是一个皂隶奉太守之命请秀才饮酒赏月，但秀才已与情人有约在先，皂隶只好碰壁而归，其主要内容就是表演醉酒的皂隶。这段交待情节的过场戏在原作中并不具有独立的审美意义，它的意义轻重要看其对男女主人公命运影响的大小。因为这个情节过程对戏剧主人公的命运几乎不具有影响，它的意义便是微乎其微的，把这个无足轻重的短暂过程发展成几十分钟的折子，对于叙述悲欢离合爱情故事的艺术目标来说，其结果是破坏性的。但是，根据地方戏的文体原则，呈现为一定时间长度的情节整体并不重要，重要的是演员的表演，表演在每一个瞬间的意义是同等的，只要演员能够把这个无名皂隶演得风趣盎然，提供充沛的审美资源，不妨给予他姓名，不妨提升他成为戏剧主人公，不妨让观众忘记情节的悬念，忘记男女情人的命运。《醉隶》成戏的原则，不是偶然或局部的，而是古典地方戏文体的根本原则。在《拾玉镯》中，观众和演员所关注的，并不是少女孙玉姣与公子傅朋的爱情发展，而是旦角演员对孙玉姣天真活泼性格及娇羞神态的表现和丑角演员对孙玉姣的天真、活泼、娇羞的夸张而风趣的模仿。爱情故事需要一个发生、发展、高潮、结局的时间过程，过程中的片段不具有独立的价值，只有在情节整体中才能获得自身特殊的审美意义；而对人物神态动作的表现和模仿，其每一个瞬间拥有的审美价值却既是独立的，也是平等的。传统京剧的情节艺术，一向被认为以《四进士》为最，即使这个戏的兴趣中心也是根据上述地方戏文体原则，随着表演艺术而“漂移”的。这个戏的剧名告诉我

们，它的主角应当是进士毛朋，这是毛朋同另外三个枉法的同年进士斗争的故事。但因为扮演宋士杰的演员提供了更多的审美资源，这个人物便压倒毛朋，成了该剧主人公。在这里起决定作用的，不是对于情节的构思，而是演员的表演。。吴梅所指，主要是唱词俚俗，失去了诗歌的意境。陈、董所指，如果把“思想内容”的问题放在一边，仅就“文学性”而言，应当不止于唱词，还有情节的幼稚。魏明伦也注意到“演员过分地大于剧作家，表演过分地大于剧本”所造成的后果，就是“形式大于内容，局部大于整体，唱腔大于唱词”。

早在梅兰芳这一辈戏曲演员早年的“时装戏”中，就开始了摆脱上述地方戏文体原则，寻求新原则、新文体的尝试。“时装戏”把依赖声腔与身段的表演降到了次要的地位，试图凭借情节和演说所能提供的审美资源征服剧场。梅兰芳后来放弃“时装戏”，正是由于对上述古典地方戏文体原则的珍惜。他说在这些“时装戏”里，“京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作，全都学非所用，大有‘英雄无用武之地’之势……我后来不多排时装戏，这也是其中原因之一。”⑩50年代对于传统地方戏剧目的整理和改编，执行着一对相互否定的任务：一面要保护表演艺术珍贵的历史积累，一面也要纠正其唱词的俚俗和情节的幼稚，凡“整理”者以不颠覆上述古典地方戏文体原则为前提，凡“改编”者一般都是把情节整一性的原则作为根本原则，而把声腔美与身段美至上的原则降为服从情节整一性的二级原则。这种以情节整一性原则颠覆表演至上原则的结果就是一种戏曲新文体的诞生。晚近成熟的地方小戏，例如越、粤、评、沪等剧，一方面在表演上的积累不如传统地方戏那样深厚，缺乏堪称“主将”的演员，一方面则同时受到都市现代影剧方式的影响和“五四”新文化的启迪，一开始便不遵从上述古典地方戏的文体原则，而比较注重情节的整一性。上世纪

1956年，浙江省昆苏剧团根据传统昆曲改编的《十五贯》（陈静执笔）获得巨大成功，被认为“救活了”濒临死亡的昆剧。然而新《十五贯》在表演艺术上并没有实质性的新创造，戏还是那些老戏，它凭什么取得如此成就呢？凭的是以一个更高的艺术原则把表演艺术的旧创造重新组合起来，使它们在诉诸感官直觉以外，同时获得了诉诸心灵的意义，在审美直接性的意义以外，同时获得了观念性的意义。这个更高的艺术原则，就是剧场的情节整一性。清人朱素臣传奇原作的情节整一性，是无法实现于剧场的整一性；沦为地方戏的昆剧折子则像《醉隶》和《拾玉镯》一样，以声腔与身段之“质”为其文体的原则，不追求情节的整一。对于《醉隶》和《拾玉镯》所表演的美感充足的人物形象来说，戏剧主人公的爱情遭遇和结局并不重要，而新

《十五贯》里的情况恰恰相反：娄阿鼠这个拥有很大审美资源的感性十足的形象，不再是戏曲演出和观赏的最终目标，甚至连况钟与周忱针锋相对的戏剧性冲突情境也不能成为演出和观赏的最终目标。娄阿鼠的形象对于全剧情节及其所表现的主题来说，仅具有局部意义；

“见都”一场的冲突，由“判斩”引起，而又导致了“访鼠测字”，是情节之躯的一个承上启下的部分。什么是情节的整一性？根据亚理斯多德的论说就是：第一，情节（行动）先于人物而作为戏剧的第一要素，戏剧表演的“目的不在于模仿人的品质，而在于模仿某个行动”，人物“不是为了表现‘性格’而行动，而是在行动的时候附带表现‘性格’”；歌曲在戏剧六要素中仅排第五，“形象”“最缺乏艺术性，跟诗（笔者按：即文学）的艺术关系最浅”。第二，情节必须是一个有发生、发展和结局，即所谓“有头，有身，有尾”的完整过程，“里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会整体松动脱节”。⑪新《十五贯》正是这样。旧戏中表演塑造人物的第一目的，被叙述情节的目的取代了；表演作为塑造人物的第一手段，也被情节的手段取代了。换句话说，表演首先是叙述情节，然后才是塑造人物；人物性格首先是由他们的行动表现出来，然后才是被表演直接地刻画出来。旧戏《十五贯》中有两个十分精彩的折子，

《男监》和《女监》，从表演及人物塑造的角度上看，并不比新《十五贯》所选用的折子逊色，按照古典地方戏声腔和身段之美至上的原则，是不应删去的。但是新《十五贯》不是以表演直接塑造人物的古典地方戏，而是首先以情节（即人的行动）塑造人物的一种戏曲新文体，根据情节整一性的文体原则，删去这两个折子却是必然的。

在当代戏曲创作中，如新《十五贯》这样把一个非文学的古典戏剧文体改编成文学的现代戏剧文体的作品并不很多。此外还有像《团圆之后》那样，根据旧文学剧本改编的作品。在这类作品的创作过程中，剧作家更少面临声腔与身段美至上原则的掣肘，贯彻情节整一性原则更为坚定。随着现代题材进入戏曲创作和上世纪80年代以后戏曲作家的主体意识日益觉醒，以上两类“改编”作品的数量更少了，在像《曹操与杨修》这类完全属于作者新创的作品中，剧场整一性的原则不再遭遇任何怀疑与挑战。

《十五贯》的改编者并不是第一个运用剧场的情节整一性原则创作戏曲的编剧，但是他们所改编的《十五贯》肯定是传统戏曲中把这

个原则最早运用得最为成功且影响最大的作品。此后近50年，剧场的情节整一性原则始终被几乎所有戏曲作家们奉为创作中最为基本的原则；《团圆之后》、《巴山秀才》、《潘金莲》、《曹操与杨修》、《南唐遗事》、《新亭泪》、《秋风辞》、《徐九经升官记》、《骆驼祥子》这些当代戏曲创作的杰出代表无一不要求表演的声腔与身段之美遵从并服务于情节的整一性。可以说，自改编本《十五贯》诞生并取得成功，一种戏曲的新文体已经宣告成熟了。这种文体，用魏明伦的话说，颠覆了古典地方戏“演员至上，名角称王”的制度，恢复了关汉卿、汤显祖、孔尚任时代的“编剧主将制”。情节的整一性原则是这个戏曲新文体最基本的文体原则。而情节的艺术，当它服从表演至上的原则时，只能处于十分幼稚的状态，正如亚里斯多德和黑格尔把它视为“诗”的艺术那样，它属于文学。

三、“现代戏曲”是现代文学的戏剧

中国本土戏剧早在戏曲形成之前已经存在，根据任半塘在那部著名的《唐戏弄》中的描述，且相当发达。为什么在宋元之际中国本土戏剧终于发育成戏曲这种堪与古希腊悲剧和伊丽莎白时代戏剧媲美、具有持久生命力的高度成熟的戏剧样式？中国古典诗歌传统的介入是出现这个飞跃的决定性因素。诗歌一向是古代中国文学的主流样式，在宋元之际已经积累了许多宝贵的创造和无比深厚的传统，并且仍然具有旺盛的生命力去寻求新的形式，进行新的创造。它与表演艺术的结合，并成为剧场诸多门类艺术的综合者，不仅给自身的发展找到了新的途径，而且根本改变了此前中国本土戏剧的表演艺术本质，使其成为文学的戏剧，产生了关、马、郑、白和王实甫等一批杰出的诗人剧作家。

元杂剧在本质上是抒情诗。它一方面对于诗歌的音乐形式要求极严，一方面对于情节的内容与结构采取漫不经心的态度。元杂剧的文体原则，就是一本四折、每折由同一宫调的若干曲牌组成一支联套，由一人演唱的音乐形式。这个文体原则完全不涉及情节。需要说明的是，元杂剧极其严格的音乐形式是针对诗歌语言、呈现于一定时间状态的艺术整一性要求，而不同于古典地方戏音乐针对演唱、呈现为非时间状态的“质”的要求。王国维称“元剧关目之拙，固不待言。此由当日未尝重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之”；“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。”^⑫

明清传奇也是作家和文学的戏剧。在这个戏曲文体中并行着两条未经融合的文体原则。一条仍然是诗歌音乐形式的原则，它仍以一曲牌联套为一个基本单位，称之为“出”，但每本戏从二、三十出到五、六十出不等，同一联套诸曲不限于同一宫调，也不限一人演唱。另一条则是关于情节的结构原则，它要求情节的整一性，故事必须有头有尾，追求事件的曲折离奇和缝合照应的构思技巧，讲究叙事的规定程序。但是，明清传奇的结构过于庞大，它的情节整一性一般无法呈现于一次剧场的演出。由于诗歌及其与表演的结合提供了充足的剧场审美资源，明清传奇并不渴求它的情节在剧场提供审美资源；由于诗歌及其与表演的结合直接塑造了诗意盎然的人物，明清传奇并不渴求依靠情节完成塑造人物的艺术使命。无论它漫长的全本演出方式，还是它通常的择出演方式，都不能使它的作者感觉到令西方戏剧家焦虑并渴求征服的剧场时空的挤压。因此，它的情节整一性是未经剧场时空熔炼的史诗（或称小说）情节的整一性。

古典诗歌滋养和提携了中国本土戏剧的表演艺术，使它形成了一套表现力极强、形式美资源极其丰富的舞台语言系统。这个语言系统在与文学语言的竞争中，终于击败了对手，而成为戏曲的艺术语言，并把文学语言降为自己系统内的一个子系统。中国本土戏剧从文学本质，重新回归表演本质。任半塘在为戏曲之前的中国戏剧的存在辩护时质问过：“京剧中之《麻姑献寿》，除向王母置酒前为寿，歌舞一番而外，又有何情节……今日类乎《麻姑献寿》者，亦曰‘岂得谓为戏剧乎’否？”^⑬视京剧与《踏谣娘》《西凉伎》为同类，任半塘是有道理的。古典诗歌的退出，除了戏曲表演艺术语言的强大以外，它自己生命力的枯竭也是一个原因。事实上，在“曲”之后，中国古典诗歌就没有能够像它在过去不断地嬗变那样再创新的样式。

当古典地方戏逐渐失去创造的活力的时候，中国古典文学同样失去了它的创造力。像在宋元之际那样重新赋予本土戏剧文学的本质，给它带来新生，这是中国古典文学力所难逮的了。这个使命，惟有“五四”新文化运动中诞生的中国现代文学能够承担。如果说，中国话剧是西方文化的舶来品，现代戏曲则是西方戏剧与中国古典戏剧结合的产儿。向西方学习，这是中国从物质到精神一切领域现代化进程的必然特征。这种吸纳外族文化的能力，是一切民族文化保持活力的前提；这种被鲁迅称为“拿来主义”的胃口，是一个民族文化生命力的表现。

虽然现代戏曲的唱词比较古典地方戏唱词一般更具有文学性，虽然我们不妨把现代戏曲的唱词看作抒情诗，而且在某些作品中它们是真正的抒情诗，但是，被古典地方戏颠覆了的诗歌规范并没有在现代戏曲里得以恢复。现代戏曲作为一种新的戏曲文体，除了戏曲的一般文体原则需要唱词以外，它的特殊的文体原则并不涉及诗歌形式。对于当代戏曲观赏者来说，抒情诗已经不像它在古典戏曲的文学阶段那样重要了；对于当代戏曲作家来说，诗歌写作的能力也不像在古典戏曲的文学阶段那样头等重要了，情节艺术的能力比语言艺术的能力更为重要。与古典地方戏相比较，现代戏曲是作家的戏曲、文学的戏曲；与古典戏曲作家的、文学的阶段相比较，现代戏曲首先是情节的艺术，然后才是语言的艺术。而全部古典戏曲或者是文学语言的艺术，或者是舞台语言的艺术，首先是语言的艺术，然后才是情节的艺术。

元杂剧在情节的创造上漫不经心，这种漫不经心的积极意义是不设定规范，因此元杂剧的情节艺术创造，从《西厢记》这部几乎同时实现了西方戏剧情节艺术理想的杰作和被王国维视为例外的《老生儿》、《救风尘》，到极幼稚的一般作品，呈现为比较复杂的形态。但少数剧场情节艺术杰作的存在并不能改变元杂剧在本质上仍然是语言的艺术，是抒情诗的艺术。明清传奇作者在情节创造上颇费匠心，然唯其注重此事，所以特别尊崇规范，自《琵琶记》的叙事规范建立以来，明清两代未有突破，弄得反而逊于元杂剧的例外作品。因此胡适批评传奇都是“用八股文体做的”⁽¹⁴⁾。古典地方戏根据声腔与身段之

“质”确立其文体原则，表演的每一个瞬间的意义是平等的，其价值的大小根据“质”之优劣来确定，因此基本无视呈现为时间状态的情节整一性。现代戏曲的现代文学属性的确认，建立在两个比较的基础之上：其一是它的情节艺术本质与元杂剧语言艺术本质的比较，其二是它的现代剧场情节艺术与明清传奇的古典戏曲情节艺术的比较。

明清传奇的情节整一性无法体现于剧场，因而不是剧场的情节整一性。亚理斯多德试图从理论上区分史诗的情节整一性与悲剧的情节整一性，但是，他仅仅指出“悲剧力图以太阳的一周为限”，而“史诗则不受时间的限制”，或者说“任何一首史诗，不管哪一种，都可供好几出悲剧的题材”⁽¹⁵⁾这种篇幅上的表面差别。他做的并不算成功。黑格尔才真正做到了这一点。黑格尔给戏剧所下的定义是：

史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一。⁽¹⁶⁾他认为：戏剧具有抒情诗的因素，因为戏剧人物与观众的关系，就像抒情诗人与读者的关系一样直接，其间没有一个叙述人，戏剧必须表现人的内在心情，人物的一切行动应当来自于他的内在心情；戏剧同时也具有史诗的因素，因为戏剧不满足于停留于人的内在心情，它还是情节作品，人物的内在心情应当对象化为情节动作。一切动作来源于人物的内在心情，一切内在的心情必须表现为人物的戏剧行动，这就是“史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”。根据这个定义，首先，戏剧不表现缺乏行动的抒情，也不表现没有被自我强烈意识到的、出自个人意志的动作；因此，人物的意志和行动才是情节进展的动力，叙述人对情节的直接的和任意的安排都是非戏剧的；最后，重要的不是事件的复杂性与曲折性，而是行动出自意志和心情化为行动的强烈度。欧洲传统戏剧正是黑格尔所描绘的这样。所有上述原则，都来自于戏剧的表演方式和剧场极其有限的时空对于单纯抒情艺术和情节艺术的熔炼。明清传奇恰恰不是这样，它的人物必须充满情感，但不必具有意志，不必把情感化为动作；它的人物行动可以来自作者的任意安排，而不必出自自觉到的意志；它情节的动力主要来自作者的意愿，而不是剧中人物的意志。它的情节艺术及其所提供的审美资源，主要来自这样一对张力与应力的矛盾：张力的一面是尽可能把故事的曲折离奇推向极限，应力的一面则是通过尽可能