



主编◎田黎明 刘祯

二十世纪戏曲学研究论丛

戏曲理论与美学研究卷

分册主编◎毛忠



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



二十世纪
戏曲学研究论丛



主编◎田黎明 刘祯
分册主编◎毛忠

二十世纪戏曲学研究论丛

XIQU LILUN YU MEIXUE YANJIU JUAN

戏曲理论与美学研究卷



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏曲理论与美学研究卷/毛忠主编. —合肥:安徽文艺出版社,
2015.4

(二十世纪戏曲学研究论丛)

ISBN 978-7-5396-4971-9

I. ①戏… II. ①毛… III. ①戏曲-艺术理论-中国-当代-文集②戏剧美学-中国-当代-文集 IV. ①J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 106815 号

出 版 人:朱寒冬

出版策划:朱寒冬 段晓静

出版统筹:陶彦希

责任编辑:汪爱武

装帧设计:许含章 徐 睿

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址:合肥市翡翠路1118号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551) 63533889

印 制:合肥中德印刷培训中心印刷厂 (0551)63813778

开本:710×1010 1/16 印张:24.5 字数:490千字

版次:2015年4月第1版 2015年4月第1次印刷

定价:55.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

总 序

王文章

20 世纪是中华民族传统文化与西方文化发生碰撞、交融最为激烈的一个世纪。在这一百年里,西方文化长期被视为现代文明的标志与模本,为许多中国文化人所推崇、借鉴、吸收,并试图借此创造出中国现代文化。作为民族传统文化重要组成部分的中国戏曲艺术及其学术研究不可避免地受到这种时代文化潮流的影响和冲击,虽然学术界曾出现过用话剧代替戏曲这种全盘西化的偏激、片面的观点,但百年来一代代学人筚路蓝缕,或不断开拓新的研究领域,或反思,深化前人研究成果,最终完成了由传统曲学研究向现代剧学研究的根本性转变,形成并建立起了戏曲学这门独立学科。

如果说 20 世纪是一个“戏剧时代”,那么无疑京剧(戏曲)表演艺术所形成的炉火纯青、流派纷呈、新人辈出的鼎盛局面,奠定了这个“戏剧时代”的基础。以京剧为代表,出现了梅(兰芳)、尚(小云)、程(砚秋)、荀(慧生)四大名旦和其他行当著名艺术家异彩纷呈的局面。由于新兴报刊媒介的大量涌现,一改以往的文化传播方式,对戏曲表演,尤其是京剧表演艺术的研究和评论推波助澜,推动了表演艺术的发展和提高,也彻底改变了以往对戏曲表演艺术重视不够、研究薄弱的状况。京剧表演和舞台艺术评论、研究成为极为活跃的一个领域。举凡演员的生平、表演、行当、流派、剧目、演唱等方面面无不涉及,戏曲学研究呈现一种全方位的局面和态势,这是与戏曲表演艺术的兴盛并驾齐驱的,戏曲学的建树形成这个“戏剧时代”一道亮丽的风景线。

从这百年的发展过程来看,在传统曲学的基础上借鉴吸收西方戏剧理论、学科意识与研究方法而逐渐建立起来的戏曲学,大致以 1949 年为界,被划分为两个发展阶段。

总

序

.....
001

从20世纪初到新中国成立前的半个世纪,是戏曲学的初创时期。在这一时期,戏曲学的研究及其成果主要集中在戏曲史学的梳理构建、戏曲文献的搜集整理和考订辑佚以及戏曲改良、改革理论等方面。20世纪初,近代学者王国维在中国传统文学研究思路、方法的基础上,引进西方现代学术意识与方法,并将其运用到戏曲研究中,先后撰写了《戏曲考源》《唐宋大曲考》《古剧脚色考》等多部戏曲专著。尤其是1913年问世的《宋元戏曲考》,以严密科学的考证、多元综合的进化探讨了中国戏曲的形成,从文学发展的历史确立了宋元戏曲的地位,从文学审美的高度评价了宋元戏曲的价值,从而建构起系统的戏曲史学框架和研究范畴,成为20世纪戏曲史学研究的学术典范,为现代戏曲学的创建奠定了坚实的第一步。因此,《宋元戏曲考》也就标志着具有现代学术意义的戏曲学学科正式开始创建。而王国维本人,也正如梁启超在《中国近三百年学术史》中所言:“曲学将来能成为专门之学,则静安当为不祧之祖矣。”继王国维《宋元戏曲考》之后,又先后出现了青木正儿《中国近世戏曲史》(1930年),卢前《明清戏曲史》(1935年)、《中国戏剧概论》(1936年),周贻白《中国戏剧史略》(1936年)、《中国剧场史》(1936年),徐慕云《中国戏剧史》(1938年),周贻白《中国戏剧小史》(1945年),董每戡《中国戏剧简史》(1949年)等戏曲史著作。其中,青木正儿《中国近世戏曲史》深受王国维《宋元戏曲考》的影响,补写了宋元之后的明清戏曲史部分,实为后者研究思路、方法乃至内容的延续。而卢前《明清戏曲史》也是出于心慕王氏《宋元戏曲考》而“欲踵斯作,拾其遗阙”。尤为值得注意的是周贻白、徐慕云、董每戡的著作。他们的戏曲史著作虽然或为起步之作,或集中于舞台资料的汇集,在篇幅上也或“小”或“简”,但明显呈现出与以往不同的戏曲研究致思方向。无论是周贻白的“戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功”的戏曲观念,还是董每戡对前人“几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了”的指摘,都表明他们力图纠正前人重案头轻场上的偏颇史学观念,构建以舞台艺术为中心的戏曲史学模式。这种研究观念使得戏曲史学开始脱离文学史的研究范畴,奠定了戏曲学这一独立学科得以建立的重要基础。

理论方面的研究和探索也是20世纪上半叶戏曲学的重要内容。20世纪的戏曲研究是在中西文化激烈碰撞的背景下展开的,因而其在理论方面

的研究和探索,无论是认为传统戏曲缺乏现实观照的社会性功能而大加讨伐,还是对其艺术本体特征的阐发,无不具有中西戏剧比较的鲜明印记。其中无论是对传统戏曲因循体制的批判还是偏颇的否定,无疑都是对传统戏曲近代艺术演变的洗礼。作为“五四”新文化运动主将的陈独秀,早在1904年就在《安徽俗话报》发表了《论戏曲》一文,对戏曲移风易俗的社会功能给予了高度评价,认为“戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人大教师”,并提出了“采用西法”“多唱些暗对时事、开通风气的新戏”等改良主张。直到新文化运动之前,戏曲改良几乎成为当时理论研究的关键词。

进一步从学术的角度进行戏曲理论探索与总结的,当首推齐如山、徐慕云、张庚等人。他们的理论研究及成果同样具有强烈的中西戏剧比较的意识。与王国维等人一样,有着西学背景的齐如山,专意于引西学治旧戏,如1914年的《观剧建言》,1918年的《论旧戏中之烘托法》《论观戏须注意戏情》《论编戏须分高下各种》,到1932年的《国剧脸谱图解》、1935年的《上下场》《国剧身段谱》等,从文学到艺术,从案头到场上,从历史到现状对戏曲艺术进行了全面、系统的研究,尤其是他提出凡是西方戏剧认为对的,在戏曲中都是要不得的观点,进而认为戏曲表演艺术的本体特征在于“无声不歌、无动不舞”,对当下的戏曲理论研究和实践仍具有重要参考价值。作为20世纪三四十年代著名戏曲评论家的徐慕云,在治中国戏剧史的同时,也从事戏曲改良理论的研究工作,相继发表了《中国的戏剧》《改良剧曲刍议》等文。在《中国的戏剧》一文中,他从“观点”“方式”“取材”“用具”几个方面对西洋戏剧和中国戏剧进行了详细比较,指出“‘西洋戏剧’和‘中国戏剧’根本是表演‘观点’的不同(分为‘写实’和‘写意’),所以表演的‘方式’‘取材’‘用具’,也因而有别了”,进而指出中国戏剧的本体特征在于“歌舞并重、传神写意”。因此,他认为“国剧本着‘写意’的旨趣,一切的构造,处处注重传神而不求像真,绝对不可妄用趋于‘写实化’的机关布景和用具,来灭损他的精彩。他的不合时宜,全在取材之陈腐谬误,应当加以纠正,使他致力于表彰民族精神和民族美德的用途,还要多编顺应潮流意识的新戏,以辅导社会教育之推行”。可以说,徐慕云对中西戏剧的本体特征的比较分析,即使在当下看来也具有相当的理论深度。而话剧出身的张庚,同样是以西

方戏剧理论的研究视角切入戏曲研究的。与齐如山、徐慕云等人不同,张庚更多地关注戏曲如何表现现代生活以实现戏曲现代化等戏曲改革问题。从20世纪30年代起,他陆续发表了《旧剧中为什么产生了“象征主义”》《戏剧的旧概念和新概念》《各种艺术在戏剧中的综合》《戏剧与观众》《话剧的民族化与旧剧的现代化》等理论文章。特别是在《话剧的民族化和旧剧的现代化》中,对当时的中国戏剧发展现状进行了详细梳理,提出戏曲改革不仅涉及京剧,也涉及地方戏;不仅涉及形式,也涉及内容;而且应该把话剧的民族化与戏曲的现代化“看成一个分不开的工作的两方面”,两者“若不互相配合着,大家截长补短来渡过这青黄不接的难关,是不能更进一步达到一个新形式创造的阶段的”。该文中的许多观点实际上成为新中国成立以后戏曲改革的重要理论基础,其意义和价值不言而喻。

1949年新中国成立后,戏曲研究进入一个更为自觉的时期。“百花齐放,推陈出新”方针的确立,不仅使戏曲发展出现全新的变化,也为戏曲理论和研究打上鲜明的时代烙印。延安时期新编历史剧《逼上梁山》被毛泽东赞许为开启了“旧剧革命化时期的开端”^①。而新中国成立后杨绍萱改编的《新天河配》《新白兔记》《新大名府》等剧作依旧依循《逼上梁山》的创作方法,却引发了新中国成立后对反历史主义的批判。1951年8月31日艾青首先于《人民日报》发表了《谈“牛郎织女”》的文章,对杨绍萱反历史主义的创作观念进行了批评,并表示戏剧创作中对神话这一民族宝贵遗产应保有起码的爱惜。艾青指出了在杨绍萱剧作中借任何角色之口来表达宣讲“哲理”的目的,并反对杨绍萱在剧作中违背历史事实和原有传说情节之下的牵强附会和所谓的暗喻。^②1951年11月3日杨绍萱发表在《人民日报》上的《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》一文,驳斥艾青的观点,认为艾青这篇文章是一篇“为文学而文学、为艺术而艺术”的现形记,并指斥他的观点违反了戏曲文艺政策。^③杨绍萱的反驳在

① 见毛泽东给杨绍萱、齐燕铭的一封信。

② 艾青《谈“牛郎织女”》,《人民日报》1951年8月31日。

③ 杨绍萱《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》,《人民日报》1951年11月3日。

当时引来了戏曲理论界众人的反击。马少波、阿甲、光未然、陈涌、何其芳等人纷纷撰文批评杨绍萱的反历史主义的创作倾向。

继从内容层面对旧剧进行改革的讨论之后,开始了戏曲艺术形式和舞台层面上对戏曲革新的又一轮讨论。1954年10月,田汉在中国文联第二届全国委员会和中国剧协第三届常务理事会上,提出了戏曲从舞台到形式上的一系列缺陷,如剧本的文学性水平低,音乐和唱腔比较单调,舞台美术不够统一协和,表演中夹杂着非现实主义的东西,导演制度很不健全,使演出往往不能形成统一的、完整的综合艺术的整体,并认为这些缺陷和戏曲的悠久传统及优秀演员的精湛演技极不相称。^①由此,一场关于戏曲艺术本体问题的大讨论展开了,讨论者分成了所谓的“保守”和“粗暴”两个阵营。首当其冲的则是马少波发表在《戏剧报》上的《关于京剧艺术进一步革新的商榷》一文,他以“真实”为艺术的最高原则,认为戏曲中以自报家门为代表的编剧方法,以程式为代表的表演方法,以锣鼓经为精髓的音乐,以及脸谱、装扮等的舞台美术都是“因袭旧套、脱离生活”的表现,从而提出了借鉴西方歌剧和话剧,大破大立的改进建议。老舍、宋之的、吴祖光、马彦祥、梅兰芳、赵树理、宗劬采等也纷纷撰文,对京剧和戏曲的舞台、形式的改革展开讨论。与马少波言必称“改革”的激进相比,老舍的意见无疑代表了对戏曲革新持谨慎态度的一方,他更以《谈“粗暴”和“保守”》为题撰文,指出保守大多是因为热爱,所以有“小地方能不动就不动”的想法。而吴祖光则以谨严的笔调,认为京剧是一门很成熟的戏剧,其“写意”的表演方法已然自成一套。与马少波强调的艺术最高原则——真实的观点不同,“写意”则是吴祖光认为的戏曲最本质的特质。这种“写意”的特质在很大程度上突破了物质条件、舞台时空的限制,在表演上创造出一整套来源于生活的舞蹈化程式动作,而正是如此的“写意化”表演才体现了古人天才的智慧。而马彦祥则认为,在传统剧目中,除了一些丑恶的、色情的、恐怖的舞台形象和表演必须要改革之外,其他的不妨尽量保留原来的形式。但是,他完全否定京剧文学中的第

总

序

.....

005

^① 田汉《一年来的戏剧工作和剧协工作——1954年10月5日在中国文联全国委员会、10月8日在剧协常务理事会上的报告》,《戏剧报》1954年第10期。

第三人称叙事方法,认为正是这种非现实主义的落后的创作方法,导致了表演、音乐等方面的定型化。实际上,自从旧剧改革大规模进行以来,何为戏曲中的精华,何为戏曲中的糟粕,一直是一个让人们关注、思考和争论的问题。是尊重戏曲原有传统,还是依据新的标准重新改良传统也是争论的焦点,直至1956年《戏剧报》发表社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,才算是对这次讨论做了一个总结。^①

新中国成立以来的戏曲理论研究响应着新的社会政治、意识形态的要求,在挤压中曲折向前。广大戏曲理论工作者在克服不同时期各类“左”的思想倾向中,尽可能把握戏曲艺术在与人民群众结合中的艺术实践与改革创新的发展趋势,从戏曲艺术本体的演变出发考察艺术问题,能够贴近戏曲艺术的发展实践研究戏曲,使得戏曲理论研究得以持续展开。特别是新时期以来,伴随着戏曲实践发展,探讨了一系列重要的话题,如戏曲危机、戏曲化与现代化、戏曲与市场经济等,使戏曲理论研究的深度和广度不断拓展。从总体上看,新中国成立以来,戏曲研究日趋活跃,戏曲研究队伍日渐成长和成熟。就人员队伍的构成看,主要由两支力量组成,即以中国戏曲研究院(后更名为中国艺术研究院戏曲研究所)为主的文化系统的研究,及以大学为主的高校系统的研究。这两支研究队伍相辅相成,各有侧重。高校系统的研究主要是大学中文系古典戏曲研究,主要着眼的是戏曲历史、文学和文献及其与社会关系的研究,这些学者、教授经过系统规范的学术引领,学问扎实而严谨,取得了重要的成果。文化系统的研究,在重视戏曲历史和文献研究的基础上,更着眼于戏曲作为综合艺术、舞台表演艺术的研究,重视戏曲发展现状和改革研究,其研究成果直接推动了我国戏曲艺术的改革和发展。近些年来,这两支相对比较独立的研究力量渐呈合二而一的趋势,互相取长补短,既重视戏曲作为活的舞台艺术及现实发展的研究,又重视其基础

^① 《戏剧报》社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,《戏剧报》1956年第11期。社论中明确指出在戏曲改革中对传统戏曲剧目要采取谦逊的态度,决不能草率行事;但是另一方面,在继承遗产的时候不能用保守主义的态度,要采取谨慎的态度取舍和创造。社论还批评了戏曲改革工作中存在着急躁和粗暴的作风,对戏曲艺术造成了极大的损害,指出革新不能割断历史,创造和发展不能脱离原有的艺术基础。

理论研究。

在中国戏曲学学科与中国戏曲理论体系建设方面,以张庚、郭汉城为代表的“前海学派”做了迄今为止最为系统和全面的工作。“一史一论”是戏曲这门学科最基本的工作,从20世纪50年代中国戏曲研究院开始组织队伍编写《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》(《戏曲概论》),到20世纪70年代末80年代初以及90年代,在张庚、郭汉城先生主持下,中国艺术研究院戏曲研究所先后完成并出版了《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》,同时还完成了《中国大百科全书·戏曲卷》和多卷本《中国戏曲志》。此后,开始考虑分史、分论“戏曲史论丛书”的编写,计有12种,如《戏曲意象论》(沈达人)、《戏曲“拉奥孔”》(安葵)、《戏剧人类学论稿》(马也)、《戏曲美学》(苏国荣)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图)等。这套丛书的组织和编写还是立足戏曲本体,深化戏曲史和论的研究,如郭汉城先生所认识到的:“中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术,是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类综合而成的,它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样,有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律,这在史论中只能提纲挈领地涉及,很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。”^①

20世纪八九十年代也是一个交叉学科、边缘学科大发展时期,人们重视戏曲多角度的研究,重视对民间戏剧、目连戏、傩戏等的研究。郭汉城认为:“中国戏曲理论研究的进一步深入,必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题,不是在本学科的范围內所能解决的。其实,在以往的戏曲研究工作中,某些交叉学科已经进行,并取得了一定成果。如戏曲文物学,就是戏曲学与考古学的交叉;戏曲文献学,就是戏曲学与文献学的交叉;戏曲美学,是戏曲学与哲学的交叉等。它们已经成了我们重要的研究课题。其他如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等,都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。”^②即以戏曲宗教学、戏剧人类学研究来说,20世纪八九十年代的傩

总

序

.....

007

① 见郭汉城《戏曲史论丛书·序》,文化艺术出版社,1994版。

② 同上。

戏、目连戏与祭祀戏剧“热”，在当时几成显学，引起了国内外那么多学者、那么多其他学科的学者关注。80年代中后期至90年代，几乎每年都有一次颇具规模的雉戏或目连戏国际学术研讨会召开。事实上，宗教祭祀戏剧、戏剧人类学等的研究，对整个戏曲学从观念、方法到视野都产生了积极而重要的影响，对戏曲学发展是极大的提升，使它在人文艺术领域处于前沿。

这套“二十世纪戏曲学研究论丛”共分10个专题，分别是：中国戏曲史、戏曲理论与美学、戏曲文学、戏曲表导演、戏曲音乐、戏曲剧种、戏曲舞美、当代戏曲、少数民族戏剧、戏曲跨学科研究等，根据戏曲学发展实际，力图呈现20世纪一百年来各专题不同历史阶段的研究成果。当然，这样的划分和编选也是相对的。这一百年来戏曲研究发展不平衡，但选编尽量考虑了这种研究历程的阶段性和学术演进面貌。体例上不含专著，以论文和评论类为主。该丛书各专题体例为：前言、目录、专题概述、编选文章、专题研究索引，清晰明确。据了解，该丛书在编选过程中得到沈达人、龚和德、余从、曲六乙、王安葵、颜长珂、周华斌、郭英德、李春喜、路应昆等专家的指导。专业性和学术性可以说是这套丛书的一个重要特点。

我想本套书的编选，会使读者对过去一百年戏曲研究之各专题领域及其发展历程和成果得到更深入的了解和认识。

是为序。

2014年8月22日

（题序者为中国艺术研究院院长、研究员）

概 述

毛 忠

20 世纪是中西戏剧文化碰撞与交流最为激烈的时期,这对中国戏曲的理论研究与舞台实践都产生了深远影响。无论其他,仅从“戏曲理论”与“戏曲美学”两个概念而言,即是戏曲研究受到西方戏剧理论影响的产物。因此,西方戏剧理论从 20 世纪初起就一直作为中国戏曲研究的参照系而如影随形。学界在百余年的戏曲理论体系构建过程中,既有试图摒弃中国戏曲而代之以话剧的偏于极端的发展时期,如胡适《文学进化观念与戏剧改良》(《新青年》第五卷第四号,1918 年 10 月 15 日)、傅斯年《再论戏剧之改良》(《新青年》第五卷第四号,1918 年 10 月 15 日)、周作人《论中国旧戏之应废》(《新青年》第五卷第五号,1918 年 11 月 15 日)等,也有“文艺为政治服务”这种脱离戏曲艺术本体的片面理论研究阶段,如《戏剧一定要表现新的群众时代——周扬同志谈正确对待古今中外剧目问题》(《文汇报》,1957 年 5 月 14 日)、《戏曲要表现新的群众时代——刘芝明在首都现代戏座谈会上谈戏曲改革》(《文汇报》,1958 年 6 月 18 日)等。然而从总体上加以观照,从 20 世纪初的戏曲改良论、到新中国成立后的戏曲改革论、到新时期的戏剧观大讨论,再到新世纪前后戏曲理论的总结与反思,整个 20 世纪百年的戏曲发展史,从舞台实践上来说,就是如何让戏曲在传统的基础上现代化的历史,其核心是如何接受、吸纳戏曲的传统形式,创造出能够反映表现现代生活的舞台剧目与新的表演形式;从理论学术研究的角度而言,则是学界试图在吸收和借鉴西方戏剧理论的基础上建立民族化的戏曲理论话语体系的历史。这两方面实际上即构成了 20 世纪戏曲艺术发展的唯一诉求——戏曲现代化的主要内容与最终目标。

近代以来,随着西方列强的坚船利炮打破中国封建王朝长期封闭的国门,救亡图存就成了当时众多文化精英的主要社会思潮,而唤醒民众则是这种社会思潮的首要诉求。在这种时代背景下,一方面,强烈关注现实的西方戏剧艺

概

述

.....

001

术被一些文化精英极力引进;另一方面,历来为上层文化所轻视而被排斥在的正统文学范畴之外的戏曲艺术,由于在中国普通民众中的具有广泛、深入的影响力,也开始获得一些文化精英的关注。新文化运动主将陈独秀在1904年发表的《论戏曲》一文中,就将戏曲抬高到“世界上第一大教育家”“戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人大教师”的地位,并且认为“唱戏一事,与一国的风俗教化大有关系,万不能不当一件正经事做”。同时他也对传统戏曲的表现内容和形式提出了改良的要求和建议,希望在剧目内容上,“多多的新排有益风化的戏”“不唱神仙鬼怪的戏”“不可唱淫戏”“除去富贵功名的俗套”;在表演形式上则主张“可以采用西法”,“戏中夹些演说,大可长人识见,或是试演那光学、电学各种戏法”^①。在该文中,虽然陈独秀更多的是着眼于其社会政治功能,基本没有涉及戏曲形式等本体层面,但在当时,社会对戏曲及其从业者——即所谓的“戏子”普遍存有偏见和歧视,他却力排众议,给予传统戏曲非常高的评价,足见其远见卓识。而他关于戏曲改良的主张,也代表了当时学界的主流观点,如佩忍《论戏剧之有益》(1904)、蒋观云《中国之演剧界》(1904)、箸夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》(1905)、王钟麒《论戏曲改良与群治之关系》(1906)、天缪生《剧场之教育》(1908)、皞叟《论改良戏剧》(1908)、少少《戏剧改良说》(1912)、素隐《改良戏剧谈》(1913)、海鸣《改良旧剧说》(1914)、陈光辉《改良戏剧刍言》(1916)等文均极力赞成和鼓吹戏曲改良,乃至形成了一种理论浪潮,而辛亥革命前后,以表现现代生活和以穿戴时装表演为主要特征的时装新戏大量出现,也正是戏曲舞台实践为这股理论浪潮所推动的结果。可以说,从20世纪初到新中国成立,“戏曲改良”成为了这半个世纪的戏曲理论研究的关键词,许多具有中西学术背景的学者主要围绕“为什么改良”“改良什么”以及“如何改良”等命题展开了多次论争,其中影响最大也最深远的无疑是“五四”新文化运动中的关于旧戏的价值与存废之论争。1917年1月号的《新青年》发表了胡适的《文学改良刍议》,揭开了新文化运动的序幕。这篇文章虽然主要是针对当时文学语言形式的改革以及白话文等,但很快便涉及了戏曲的改良问题。1918年10月15日《新青年》第五卷第四号以“戏曲改良专号”之名更是集中发表了傅斯年《戏剧改良各面观》、胡适《文学进化观念与戏剧改良》、欧阳予倩《予之

① 陈独秀:《论戏曲》,《安徽俗话报》第11期,1904年9月10日。

戏剧改良观》、张厚载《我的中国旧戏观》、傅斯年《再论戏剧之改良》、张厚载《脸谱——打把子》等一批文章,学界对戏曲改良问题的第一次大论争正式展开。然而从这批文章中可以看出,以胡适为代表的新青年派对传统戏曲的严厉批判,主要是出于不满其思想内容落后腐朽和艺术形式僵化守旧,在反映时代精神与“开通民智”等社会功能方面无有作为等,因此他们极力推崇专注社会人生的西洋话剧,将其视为已经进化了的纯粹戏剧,认为中国戏曲是“野蛮”“原始”“幼稚”而待被扫除的“遗形物”。实际上,新青年派对戏曲的批判是立足于意识形态层面而非艺术层面,同时是以西洋戏剧为标尺来衡量传统戏曲,因而在戏曲理论的民族化上不可能有所建树是自不待言的,但他们所发起的这场争论对戏曲理论研究全面、深入地展开所产生的影响却是不能忽视与抹杀的,正如徐凌霄在《补充悔庐的话》中所说:“从前之旧戏迷对于戏剧亦很少有正确的认识(名伶技术,老伶故事,是枝节不是本体)”,这次论争使得“旧伶迷曲迷们亦渐渐把目光移转到戏剧的组织技术的整体上来了……所以攻击‘旧剧’者,也未尝不是中国戏剧的功臣”^①。

真正从学术的角度对戏曲理论进行探索与总结的,当首推王国维。他在中国传统文学研究思路、方法的基础上,引进西方现代学术意识与方法,先后撰写了《戏曲考原》《唐宋大曲考》《古剧角色考》等八部戏曲专著。这些著述虽然属于戏曲史料的考辨与梳理,但在《宋元戏曲史》中,王国维将戏曲“谓以歌舞演故事”作为全书的立论基础,这一论断至今仍是最言简意赅却又极为契合戏曲本体特征的概念界定,基本上确立了后世戏曲研究的对象与范畴,成为戏曲学科建立与发展的重要理论基础,对于建构民族化的戏曲理论体系,其价值与意义是不言自明的。

20世纪20年代前后,虽然新文化运动中新旧戏剧论争的热潮逐渐退去,但对两者的关注与研究风气已经开始逐渐形成。1926年,赵太侗、余上沅等一批对中外戏剧都有深刻理解的戏剧家在徐志摩主持的北京《晨报》副刊上创办《剧刊》,提倡“国剧运动”。他们认识到了传统戏曲所独具的美学特征和审美价值,试图糅合东西方戏剧的特点,在“写意的”与“写实的”两峰间架起一座桥梁,利用和发扬旧戏“纯粹艺术”的倾向以建立“中国新剧”。虽然“国剧运动”派对传

^① 徐凌霄:《补充悔庐的话》,《剧学月刊》创刊号,1932年1月。

统戏曲的研究,主要是立足于“因势利导,剪裁它的旧形式,加入我们的新理想,让它成为一个兼有时代精神和永久性质的艺术品”^①,也即创造他们理想中的既不同于旧戏也不同于西方戏剧但同时融合了两者艺术特质的“中国新剧”,但他们是以“世界的眼光”,即以平等客观的态度来对西方戏剧和中国传统戏曲的不同美学特征进行评价和研究,因而其理论观点具有了较高的学术价值。余上沅作为“国剧运动”派中最具代表性的学者,在1924年发表的《论表演艺术》中将戏剧表演分为“写实”“派别”“内工”“写意”四种类型^②,而在他专论戏曲的《旧戏评价》中则进一步提出:“就西洋和东方全体而言,又仿佛一个是重写实,一个是重写意。”同时他指出写意派的演员“老实承认他不过是一个演员,台下有许多人在看他,他的目的只要用他的艺术去感动这些人”“决不做剧中人”。写实与写意作为西方戏剧与中国戏曲两种不同的戏剧观念与美学特征,被余上沅第一次提出,并对写意派的表演特征作了初步的归纳。不仅如此,余上沅还发现和分析了中国戏曲所具有的纯粹艺术性,他在《旧戏评价》中说:“在中国的舞台上一切动作,无不受过艺术化,叫它超过平庸的日常生活,超过自然。到了妙处,这不能叫动作,应该叫作舞蹈,叫作纯粹的艺术。”^③余上沅对传统戏曲的研究具有强烈的中西比较意识,其观点获得了当时学界的广泛认同。而“写意性”这一极具中华民族艺术理论色彩的词汇,也被赋予了一定的新的内涵,成为中国传统戏曲的本体特征之一,直到当下仍不断地产生理论回响。

20世纪前半叶中,在戏曲理论上较高建树的还有齐如山、徐慕云、欧阳予倩、张庚等人。他们的理论研究及其成果同样具有强烈的中西戏剧比较的意识。与王国维等人一样,有着西学背景的齐如山,专意于引西学治旧戏,如1914年的《观剧建言》,1918年的《论旧戏中之烘托法》《论观戏须注意戏情》《论编戏须分高下各种》,到1932年的《国剧脸谱图解》、1935年的《上下场》《国剧身段谱》等,从文学到艺术,从案头到场上,从历史到现状对戏曲艺术进行了全面、系统的研究,尤其是他提出凡是西方戏剧认为对的,在戏曲中都是要不得的观点,并进而认为戏曲表演艺术的本体特征在于“无声不歌、无动不舞”,对当下的戏曲理论和实践都仍具有重要参考价值。作为20世纪三四十年代著名戏曲评

① 余上沅:《中国戏剧的途径》,《戏剧与文艺》第1卷第1期,1929年5月1日。

② 余上沅:《论表演艺术》,载于《晨报副刊》,1924年5月6日。

③ 余上沅:《旧戏评价》,载于《晨报副刊》“剧刊”第3号,1926年7月1日。

论家的徐慕云,在治中国戏剧史的同时,也从事戏曲改良理论的研究工作,相继发表了《中国的戏剧》《改良剧曲刍议》等文。在《中国的戏剧》一文中,从“观点”“方式”“取材”“用具”几个方面对西洋戏剧和中国戏剧进行了详细比较,指出“‘西洋戏剧’和‘中国戏剧’根本是表演‘观点’的不同(分为‘写实’和‘写意’),所以表演的‘方式’‘取材’‘用具’,也因而有别了”,并进而指出中国戏剧的本体特征在于“歌舞并重、传神写意”。因此,他认为“国剧本着‘写意’的旨趣,一切的构造,处处注重传神而不求像真,绝对不可妄用趋于‘写实化’的机关布景和用具,来灭损他的精彩。他的不合时宜,全在取材之陈腐谬误,应当加以纠正,使他致力于表彰民族精神和民族美德的用途,还要多编顺应潮流意识的新戏,以辅导社会教育之推行”^①。可以说,徐慕云对中西戏剧的本体特征的比较分析,即使在当下看来也具有相当的理论高度。作为中国话剧创始人之一,后又长期从事京剧编、导、演的欧阳予倩,可以说是当时少有的同时具有丰富的话剧和戏曲舞台经验的学者之一。早在新文化运动的新旧戏剧论争中,他就发表了《予之戏剧改良观》。在此文中,与胡适等人一样,欧阳予倩对传统戏曲评价同样表现出了以话剧为标尺的倾向,他认为“旧戏者,一种之技艺。昆戏者,曲也”,将其排除在中国戏剧之外。继此之后,他又先后发表了《戏剧改革之理论与实践》《动的艺术》《再谈旧戏的改革(一)——剧本的改编与创作》《再谈旧戏的改革(二)——演出法的研究》《再谈旧戏的改革(三)——表演术的研究》《再谈旧戏的改革(四)——乐曲的研究》等理论文章,尤其是他关于旧戏改革的四篇,不仅从剧本、表演形式、表演技巧、音乐等各方面对传统戏曲提出了改革的主张与建议,而且也明显地体现出借鉴西方话剧演出形式与理论来进行戏曲改革的意图,如导演制的运用等。而从事话剧活动出身的张庚,同样是以西方戏剧理论的研究视野切入戏曲研究的。与齐如山、徐慕云等人不同,张庚更多关注戏曲如何表现现代生活以实现现代化等戏曲改革问题。从20世纪30年代起,他陆续发表了《旧剧中为什么产生了“象征主义”》《戏剧的旧概念和新概念》《各种艺术在戏剧中的综合》《戏剧与观众》《话剧的民族化与旧剧的现代化》等理论文章。特别是在《话剧的民族化和旧剧的现代化》中,对当时的中国戏剧的发展现状进行了详细梳理,提出戏曲改革不仅涉及京剧,也涉及地方戏;

^① 徐慕云:《中国的戏剧》,《文化建设》第1卷第1期,1934年10月10日。

不仅涉及形式,也涉及内容;而且应该把话剧的民族化与戏曲的现代化“看成一个分不开的工作的两方面”,两者“若不互相配合着,大家截长补短来渡过这青黄不接的难关,是不能更进一步达到一个新形式创造的阶段的”。该文中的许多观点实际上成为新中国成立以后戏曲改革的重要理论基础,其意义和价值不言而喻。

总之,20世纪前半叶的戏曲研究是在中西文化激烈交流碰撞的背景下展开的,因而其在理论方面的研究和探索,无论是对传统戏曲缺乏现实观照这种社会性功能的大加讨伐,还是对其艺术本体特征的阐发,无不具有中西戏剧比较的突出印记。可以说,这一时期的许多理论成果是学界在中西戏剧比较的坐标系中,力图改良改革传统戏曲的理论探索与总结。

新中国成立后,新生政权对戏曲艺术给予很大重视,不仅先后成立戏曲改进委员会和戏曲改进局领导和主持戏曲改革,后又成立中国戏曲研究院进行戏曲研究工作,而且多次举行全国性的戏曲观摩演出和演员讲习班。1951年,毛泽东为中国戏曲研究院题词“百花齐放,推陈出新”和政务院颁布《关于戏曲改革工作的指示》,标志以“改戏、改人、改制”为主要内容的戏曲改革工作正式展开。

如果说20世纪前半叶的戏曲理论研究焦点在于讨论是否需要改良的问题,那么随着新中国戏曲改革工作的展开,这一时期的理论重心则转向了如何改革的讨论与探索。黄芝冈《我对于历史剧的一点意见》、马少波《戏曲改革中几个问题的商榷》、梦庚《旧剧改革中的几个问题》、杨绍萱《旧剧改革运动中的历史剧问题》、张汗《历史剧及其现实性》、何其芳《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》、光未然《历史唯物论与历史剧、神话剧问题》、布谷《戏曲舞台形象问题讨论》、伊兵《略谈历史剧的问题》、伊兵《再谈历史剧的问题》、徐扶明《谈旧剧中的神仙鬼怪(一)(二)(三)(四)》、高荣《漫谈历史剧本的创作与修改(一)(二)(三)(四)》、阿甲《谈我国戏曲表演艺术里的现实主义》、马彦祥《严肃地对待民族的戏曲遗产》、光未然《戏曲遗产中的现实主义》、陶雄《略谈舞台形象问题(上、中、下)》、戴不凡《神话与迷信》、吴祖光《谈谈戏曲改革的几个实际问题》、李逸生《谈谈古典戏曲中的“忠”“孝”“节”“义”》、李啸仓《论古典戏曲艺术中的鬼魂问题》、曲六乙《漫谈鬼戏》、朱卓群《从如何理解人民性说起(关于“推陈出新”问题的讨论)——与张庚同志商榷》、朱卓群《不要混淆人民