

戏剧戏曲学书系



重大现象研究

施旭升 主编

中国现代戏剧

施旭升
刘艳

陈咏芹
张鹰
彭耀春



北京广播学院出版社



中国现代戏剧 重大现象研究

施旭升 主编

施旭升 陈咏芹 刘 艳 陈大鹰 彭耀庭 著

北京广播学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代戏剧重大现象研究/施旭升主编. —北京:
北京广播学院出版社, 2003.5

(戏剧戏曲学书系/周华斌主编)

ISBN 7-81085-152-7

I. 中... II. 施... III. 戏剧-研究-中国-现代
IV. J809.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 005741 号

书 名	中国现代戏剧重大现象研究
编 者	施旭升
责任编辑	王进
封面设计	晓霞工作室
出版发行	北京广播学院出版社 010-65779405/65738538 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮 编:100024 网址 http://www.cbbip.com
经 销	新华书店
印 刷	北京顺义后沙峪印刷厂
版 次	2003年5月第1版 2003年5月第1次印刷
开 本	850×1168毫米 1/32
印 张	15.625
字 数	390千字
定 价	32.00元
书 号	ISBN 7-81085-152-7/K·72

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换

总 序

周华斌

将戏剧作为艺术学科来研究,始于20世纪初。

在此之前,虽有古希腊亚里士多德《诗学》、古印度《舞论》涉及戏剧的本质——动作、语言及人物内心的模仿;又有18、19世纪的欧洲学者关于戏剧要素、戏剧情节构成的种种论述,但大部分将戏剧归属于诗歌、舞蹈、文学,而且较为零散,没有形成学术气候。

19世纪末、20世纪初,欧洲出现非文学化的戏剧运动,“综合戏剧”的观念比较通行。在德国,1899年有学者普罗而斯(Robert Proelless)发表《关于戏剧学的问答》一文,提出“戏剧学”的学术概念。1902年,赫尔曼(Max Hermann)用文献学的方法研究戏剧史,著为《剧场艺术论》。同年,赫尔曼指导成立戏剧史学会,陆续刊行戏剧史研究丛书40卷。1904年,廷格(Hugo Dinger)在《作为科学的戏剧学》一文中主张戏剧与文学区别,视之为一门有独立观念的规范学科。1923年,德国柏林大学成立了戏剧学研究所。

在美国,1903年,贝克(George Pierce Baker)在拉德克利夫学院(Radcliffe College)首开剧作课。1913年又在哈佛成立演剧研究室。其学生中,包括后来被称为美国戏剧之父的奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888 - 1953)。1914年,卡内基技术大学创办戏剧专业。1925年,贝克又在耶鲁大学创办戏剧学院。到40年代,戏剧教育

已经为美国大多数大学所接受。60年代,美国大约有1500所大学开设戏剧课程。大多数综合性大学设有戏剧系、表演艺术系和设备相当的剧场。^①

相比之下,中国戏剧史研究的起步倒也不晚,但是,在相当长的一段时间里没有形成学科规模。

20世纪初,庚子赔款(1900)前后,西方式的公共图书馆、大学堂、医院等开始在北平设立。西洋及东洋的文化艺术形态和学术观念随即在中国产生影响。民国初年,在北平学部图书馆担任编辑的王国维(1877-1927)著有《宋元戏曲考》(又名《宋元戏曲史》,1912),被视为中国戏曲史学科的开山之作。

当时,西洋式的“话剧”尚未形成,王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念,注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心,对“戏剧”和“戏曲”加以定位,但是他的研究方法主要是梳理文献资料,进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔(南北曲)的阐述等方面。与其说探索戏剧规律,不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切。以此为始,20世纪20年代起,有大学开始设置戏曲课程,亦重在曲学——当时的大学并不专门培养戏剧或戏曲人才,只是为了提高学生的国学修养。譬如,戏曲家吴梅(1884-1939)先后在北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学开设过戏曲理论课,著有《顾曲尘谈》(1916)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧研究ABC》(1929)等专著,其重点即在“曲学”。吴梅的弟子卢前(卢冀野,1905-?)也在大学讲授戏曲,著有《明清戏曲史》(1935)、《中国戏剧概论》(1936)等,同样如此。这种以“曲”为主的国学视角,不同于西方的戏剧学科,与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有较大的距离。

然而西方的戏剧理论毕竟随着“新剧”在中国的流行而产生影

^① 参见李道增、傅英杰《西方戏剧·剧场史》(下卷)。清华大学出版社1999年4月第1版,第175-185页。

响。1928年,新剧界同仁们将新剧定名为“话剧”(即英语 Drama),以区别于传统戏曲。两种戏剧形态并行不悖,成为近现代中国戏剧史上的两大支脉。自30年代起,采用“综合艺术”观念来探索和研究中国戏剧史历程的,有周贻白的《中国剧场史》(1936)、《中国戏剧史略》(1936)、《中国戏剧史》(1953)和董每戡的《中国戏剧简史》(1949)等。

1949年中华人民共和国成立以前,除了少数有识之士组办的伶工学校和社团式的“艺术学院”(如南国艺术学院、鲁迅艺术学院、华北联合大学文艺学院)以外,传统戏曲基本上是以师徒相传和科班的方式传授表演技艺。正规大学里不设戏剧专业,不培养戏剧演员和编导人员,只将古代的戏曲文本视为文体,纳入“元明清文学”。直到20世纪50年代,才有中央戏剧学院和上海戏剧学院两所高等戏剧院校成立,同时又有专门性研究机构如中国戏曲研究院以及各地中专、大专层次的戏曲学校的设立。通过政府机构和社会人士的共同努力,戏剧学、戏曲学的专业建设和学科建设渐渐形成规模。

半个世纪以来,在大学和研究机构里,戏剧、戏曲的研究人员分属两个领域:一个是文科领域,即“中国古代文学”(古代戏曲)和“中国现当代文学”(近现代话剧);一个是艺术学领域,即“戏剧戏曲学”。

戏剧归属于文科是传统“国学”、“曲学”之惯例。在文科领域里,相关课程和研究主要遵循王国维和吴梅等前辈的路子,重在提高文学修养,侧重于戏剧的文本研究和文学性研究。文科专业不培养编导和演艺人员,因此与舞台演出关联不大。实际上,正如前文所述,戏剧与文学的区别,是20世纪初西方戏剧学者们讨论和解决过的问题。严格意义上的戏剧学,理应归属于艺术学科,重在对戏剧本体和艺术形态的研究——其中包括文本、剧本。

20世纪90年代以来,在国家教育部门确定的硕士、博士研究

生专业目录中,“戏剧学”统称“戏剧戏曲学”——“戏剧”与“戏曲”并称,显然考虑到了话剧(西方式现当代戏剧形态)与戏曲(传统的民族化戏剧形态)并存发展的客观情况。实际上,话剧、戏曲以及歌剧、舞剧、木偶剧、皮影戏等均属于戏剧范畴,虽然形态上有较大差异,却遵循同样的戏剧规律。

“戏剧戏曲学”的学科范畴基本如下^①:

1. 学科宗旨:

- 对戏剧戏曲**理论及历史**的考察和研究。
- 上自古希腊、罗马、印度及中国古代戏曲的理论与实践,下至当代世界各种戏剧流派,并用以指导创作实践。
- 它以哲学、美学的研究成果为指导,与**音乐学、美术学、电影学、广播电视艺术学**等邻近学科互相参照、相互推动。

2. 博士生培养目标:

- 坚实而深厚的戏剧戏曲学基础理论,较深入地了解现代戏剧戏曲学科的发展方向和国际学术前沿。
- 以戏剧创作活动的历史、流派、美学特征及艺术规律为主要研究对象。
- 能够从事高等院校和科研机构的教学及研究工作。

3. 学科研究范围:

- 中外戏剧历史与理论;
- 中国戏曲历史与理论;
- 导演学;
- 表演学;
- 舞台美术历史与理论;
- 戏剧美学;
- 戏剧文学;

^① 据国务院学位办公室、教育部研究生办公室《授予博士硕士学位和培养研究生学科专业简介》,高等教育出版社1994年4月出版。

- 表演艺术;
- 导演艺术;
- 舞台美术设计及技术等。

可见,我国的“戏剧戏曲学”正在与国际性的“戏剧学”研究接轨。

戏剧是人类文明不可或缺的组成部分,在所有民族的文明史上俱皆存在。戏剧的本质,无非是演员扮演某种情节故事。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。我国的戏曲源远流长,被称作世界上三种古老戏剧文化(希腊悲剧、喜剧;印度梵剧;中国戏曲)之一。即便如此,作为中国传统戏剧和主流戏剧形态的“戏曲”仍难以涵盖古今所有的戏剧现象。戏剧是动态的、活性的。多样化的戏剧形态和戏剧语言不仅存在于各个国家和民族的历史,更存在于科技发达的当代社会。戏剧一向以广场和剧场为载体,在世界戏剧史上,原始的和原生态的戏剧大抵发端于仪典,表演者曾经使用假面,也运用木偶、皮影等材质。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(表导演)、观众、剧场(银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

那么,作为“综合艺术”的戏剧,作为“时空艺术”的戏剧,作为“视听艺术”的戏剧都需要研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏

剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国戏剧,现场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧都在我们的视野之内。惟其如此,戏剧才称得起一门学问,戏剧创作才能博采古今中外之长,呈现人类的睿智,创造出无愧于时代和民族的文化艺术业绩。

本着这样的“大戏剧”观念,我们编辑出版了这套书系。书系的内容涉及中国戏曲、中国话剧、西方戏剧、广播剧、电视剧。重在史论,亦包括戏剧理论、戏剧美学、戏剧批评。为了学科建设的需要,有的著作系统地编辑了相关分支的重要资料和研究成果,以填补理论空白。书系的作者均系北京广播学院“戏剧戏曲学”学科的教授、副教授,分别担任博士生、硕士生导师。他们从事教学与科研多年,积累了丰富治学经验,成果多有新见和创见。我们还组织翻译了在戏曲界颇有影响的日本学者田仲一成先生的《中国戏剧史》,从中可以看到海外学者的不同视角和研究途径。此外,中国艺术研究院副研究员宋宝珍的《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》一书是研究话剧批评史的力作,对同行学者多有启迪,蒙作者赐稿,亦纳入本书系。

感谢北京广播学院的领导,为“戏剧戏曲学”的学科建设创造条件,投入了相当大的精力和财力。这套“纯学问”的书系的组织与出版,体现了学院领导宽阔的学术胸怀和百年大计的学术眼光。相信它对同行学者有所裨益。

2002 年春

代绪论

中国戏剧现代化的艰难历程

董 健

中国戏剧的现代化转型开始于上一个“世纪之交”。在过去的100年当中,在20世纪世界戏剧“多元”与“多变”总潮流中,中国戏剧到底取得了多大的进步?或者说,发生了哪些根本性的即带有文化转型性的变化?这种变化是如何发生的?

要回答这个问题,关键不在于罗列出一大批有代表性的戏剧家(包括编剧、导演、演员等)及其优秀的作品,也不在于对他们的“历史贡献”做出科学的结论,而在于从纷繁复杂的历史现象中找出那些反复出现过的、带有普遍性的、制约过昨天也影响到今天和明天的问题,进而实事求是地研究:人们对这些问题的认识有何提高?在实践中是如何解决这些问题的?

就此而论,我认为有三个问题始终制约着、刺激着、也可以说是困扰着中国戏剧现代化的进程:

第一个问题是如何处理古与今、旧与新、传统与现代的关系问题,这是从纵的、历时性的角度亦即从文化进化(Evolution)的角度来看的,姑且称之曰“E线效应”;

第二个问题是如何处理中与外,主要是中与西即本土文化与外来异质文化的关系问题,这是从横的、共时性的角度亦即从文化

传播(Diffusion)的角度来看的,姑且称之为“D线效应”;

第三个问题是从上述纵与横、时与空的交叉亦即从文化功能(Function)的角度来看的,这是指如何处理“文”与“用”的关系,也就是戏剧与中国现实社会的关系,而在20世纪的中国,最突出的则是戏剧与政治的关系问题,姑且称之为“F线效应”。

在中国戏剧现代化的进程中,一切理论的论争、思潮的演变、创作的得失(包括主题思想与形式风格的变化),都无不与这三个问题密切相关。而且这三个问题往往是“纠葛”在一起才对戏剧的理论与实践发生作用的,这叫“EDF综合效应”。例如,“E线”中的复古守旧思潮大都与“D线”中的固守本土文化、反对文化开放的倾向相呼应,从而在“F线”中替既成的社会秩序进行“精神文明”层面上的维护与辩护。当然,有时情况也并非尽然,E—D—F之线是曲折多变的。



20世纪中国戏剧最大的、带有根本性的变化,是它的古典时期的结束与现代时期的开始,是传统旧剧(戏曲)的“一统天下”被“话剧—戏曲二元结构”的崭新的戏剧文化生态所取代,并且由新兴话剧在文化启蒙和民主革命运动中领导了现代戏剧的新潮流。

中国戏剧的历史很长,从先秦的“古乐”与“今乐”之争,可以说它的“E线效应”就开始了。两千多年以来,它发生过多次数变。但它在20世纪所发生的数变却与以往历史上的任何一次都大不相同。远的不说,单看从宋元南戏到明清传奇,从昆曲到京剧,变化虽然也不小,但基本上是一种“体系内”的变化,即基本上都是在

同一个以“乐”为本位的中国戏曲美学的“圈子”里边打转转^①，戏剧观念和艺术价值并没有发生过质的变化。即使像昆曲《蛟绡记·写状》这样通篇无唱、全为对话的戏，观其说白、表演的艺术形态，仍为道地的戏曲。等到20世纪初，当欧阳予倩看到另一种戏剧的演出受了深深的刺激，惊叹“戏剧原来有这样一个办法！”^②这才算是有了根本的转型，否则对戏曲知之颇多的欧阳予倩不会这样惊奇。这就是话剧(Drama，当时叫“文明新戏”、“新剧”)。当这一崭新的取法西方的戏剧艺术在“西学东渐”的潮流中，在一批“睁眼看世界”的文化人求新求变的开放型文化心态的支持下出现在中国剧坛时，中国戏剧便冲出了千年沿袭的固有的美学“圈子”。戏剧观念和艺术价值体系发生了根本的变化，中国戏剧才从此告别了它的古典时期，真正开始了现代化的进程。舞台话语结构这时发生了裂变，“乐”本位的一体化结构被代之以“戏曲—话剧二元结构”。至今还有不少人仅仅把新兴话剧看作是中国众多“剧种”中的一种，而看不到它在20世纪中国戏剧现代化转型中的重要意义，看不到它与众多戏曲剧种在戏剧观念和艺术价值体系上的根本差别。这看法必然导致对中国戏剧现代化之理解的盲目性。

在20世纪中国戏剧的“E线效应”中，争论最大的是两个问题：一是如何对待传统戏曲的问题，一是传统戏曲自身如何进入现代即如何寻找与新时代结合的途径问题。前一个问题，“五四”以来的80多年间有一个认识上逐渐深化、实践上逐步解决的过程。这一过程大抵经历了三个阶段：一、否定与批判的阶段；二、利用与改造的阶段；三、认同与重估的阶段。第一个阶段发生在“五四”时期，到30年代初仍有余绪(如左翼戏剧运动仍然把“促成旧剧及早

^① 明崇祯二年(1629年)程羽文为沈泰编《盛明杂剧初集》所作序曰：“曲者，歌之变，乐声也；戏者，舞之变，乐容也。”这是与先秦以来关于“乐”的美学思想一脉要承的。《乐记》认为“乐”这一艺术包括诗、歌、舞三要素：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。”

^② 欧阳予倩：《自我演戏以来》，中国戏剧出版社1959年版，第8—9页。

崩坏”作为重要任务之一)^①。陈独秀、胡适、周作人、傅斯年、钱玄同等对传统戏曲的彻底否定与猛烈批判是众所周知的。在他们这一派人看来,中国固有的戏曲简直就不是戏,要兴中国的现代戏就只有兴西方的戏剧这一条路可走,“西化”、“欧化”都是理所当然的事。这就以“文化绝对主义”的偏颇,抹煞了中国戏曲的艺术价值与本土文化的合理性,把戏剧的现代性(时)与民族性(空)完全对立了起来。正是在这里,“E线”与“D线”发生了盲目的“纠葛”,造成了一个笼统地以“西”为“新”、以“中”为“旧”的“死结”。西方来的话剧叫“新剧”,固有的戏曲就只能叫“旧剧”。这就否定了戏曲革新的可能性。第二个阶段开始于20年代末,是从田汉、洪深等人解开第一阶段的那个“文化绝对主义”和“死结”的努力开始的。田汉深受西方文化与西方戏剧的影响,但他又自小热爱中国传统戏曲,他反对将两者对立起来。他在20年代末开展的“南国”戏剧运动中始终与戏曲艺人(如周信芳、高百岁等)有着密切联系。他认为话剧未必新,戏曲未必旧,把两者差别看成新与旧的对立是不确的,两者之分只在其来源与体式——戏曲是民族固有的,是一种音乐化的中国式的歌剧(Opera),而话剧是外来的,是一种散文化的西方式的话剧(Drama)。“新剧”如不改革、发展,脱离了时代,也会陈旧起来,如“文明新戏”就在大红大紫之后迅即落伍了。而传统戏曲,所谓的“旧剧”,只要跟上时代,进行改革,也会放出新花。^②洪深服膺田汉此说,建议将“新剧”、“爱美剧”之类名称改为“话剧”,得到戏剧界的认同。^③于是“话剧”之称遂立,沿用至今。一个名称的改动,标志着上述“死结”的解开,标志着对戏曲利用与改造阶段的开始。这一个阶段的时间很长,包括整个抗日时期和

① 郑伯奇:《中国戏剧运动的道路》,《艺术》月刊第1卷第1期(1930年2月)。

② 田汉:《新国剧运动第一声》,1928年11月8日、11日上海《梨园公报》。同样的意思,田汉在《我们的自己批判》、《关于旧剧改革》、《在桂林戏剧界欢迎田汉茶话会上的讲话》等文中也讲过。

③ 陈美英:《洪深年谱》,文化艺术出版社1993年版,第25页。

建国后的30年。此一阶段的核心思想是求新求变,自觉或不自觉地将西方戏剧的艺术价值观念来改造戏曲的结构模式,但遭到了戏曲固有艺术规律以悠久文化为基础、以广大中国观众为后盾的顽强反抗,以致不得不形成新内容与旧形式相妥协的“同床异梦”的格局——“旧瓶装新酒”。抗日时期田汉曾满怀信心地预言:只要沿着改革之路走下去,“在抗战成功之后,旧剧当在全国全世界放出意想外的光辉”。^①他讲这话的30年后,旧剧改革却结出了一个“意想外”的怪胎——以极左面貌对抗与破坏戏剧之真正现代性的“革命样板戏”。“样板戏”大兴之日,正是中国20世纪戏剧现代化进程被强行阻断之时,这是一个不争的事实。第三个阶段开始于80年代,至今还在继续着。这一阶段的特点是从更加“形而上”的层面上重估与认同古典戏曲的美学价值。戏曲表现生活的“写意性”,结构的“开放性”,表演和唱腔的“程式化”,舞台与观众的“直线沟通”等等这些千百年来延续的艺术特征,均被从美学精神的高度加以总结、重估与认同,得到了充分的肯定。有人甚至将这些“遗产”与西方现代主义戏剧挂上了钩,试图使其获得世界意义。20年代的“国剧运动”一派(余上沅、徐志摩等)也曾想这样做,但他们只从“E线”与“D线”效应出发,却遭遇了来自“F线”的强大的解构力量,因而失败了。然而今天重估戏曲价值的人们又和“国剧运动”派犯了一个同样的错误:他们也来否定“五四”时期《新青年》派对戏曲的批判,殊不知那时的批判尽管有“文化绝对主义”的偏颇,但却也触到了戏曲之陈腐的与现代性不相容的弊端,促进了戏剧观念的更新,为戏剧现代化开辟道路功不可没。尤其“对于当时的青年人都是极大的刺激,惊醒了他们的迷梦,使他们把眼光从‘皮黄戏’和‘昆剧’的舞台离开而去寻求一种新的更合理的戏

^① 田汉:《关于旧剧改革》,《新长沙报小丛书·旅伴》,1939年版。

曲”。^①

在戏剧现代化的进程中,对广大观众来说是“寻找一种新的更合理的戏曲”,对戏曲自身来说就是寻找与新时代结合的途径。在这方面,戏曲作为一种旧的艺术形式便显出它的劣势来了。第一,它不如话剧那样善于表现现实生活题材;第二,它难于将现代意识(如启蒙主义等)纳入自己“乐”本位的艺术表现中,它难以像话剧那样承担现代人对社会生活的思考。但是它在城市市民与广大农民中有着大批观众,以其审美上的“民族性”品格在文化市场上保持着自己的优势。于是,以京剧为代表的传统戏曲在“五四”时期受了现代意识的批判之后,便路分两途:一条路以梅兰芳为代表,他们在物质上利用社会现代化所提供的条件,依靠着文化传统的“心理惯性”,以世俗文化的姿态占据文化市场,而在精神上与“现代化”、“启蒙主义”保持着距离,只把功夫下在京剧本身的艺术上。在文化市场的竞争中,全新的、“舶来”的话剧不是他们的对手。所以“五四”启蒙热潮一过,舞台上又是旧剧的天下。鲁迅发出了这样的感叹:“戏剧还是那样旧,旧垒还是那样坚……先前欣赏那派 Ibsen(易卜生)之流的剧本《终身大事》的英年,也多拜倒于《天女散花》、《黛玉葬花》的台下了。”^② 梅氏也有革新,但那是“体系内”的“移步而不换形”的变动,他在京剧艺术上取得了巨大成就。另一条道路是以田汉为代表的,他极力要将以京剧为代表的传统戏曲与时代结合起来,从“启蒙”与“革命”的需要出发对其进行改革与利用。抗日时期,作为中国现代革命戏剧运动奠基者的他,甚至把主要精力转移到了传统戏曲的创作与戏曲演出活动的组织领导上。从 30 年代到 60 年代,田汉创作了 20 多个戏曲剧本(主要是

^① 郑振铎:《中国新文学大系·文学论争集·导言》,上海良友图书印刷公司 1935 年版,第 19 页。

^② 鲁迅:《〈奔流〉编校后记·三》,《鲁迅全集》第 7 卷,人民文学出版社 1981 年版,第 164 页。

京剧,也有湘剧和越剧等)。他把 20 世纪初开始的“戏剧改良”提高到一个崭新的水平上;他赋予了近二百年来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。一句话,田汉使只重唱腔、表演而无文学,只重技艺而无意识的畸形的旧京剧开始向更健康、合理的戏曲转化。他的代表作如《江汉渔歌》、《白蛇传》、《谢瑶环》等既是完整的文学作品,又可搬演于舞台上。而梅兰芳的代表作则完全不同,如《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《天女散花》等,是以演员的舞台表演为中心,唱腔、演技为至上的,几乎无文学性与现代意识可言。这两条路子的是非、得失、长短,一直是个颇有争议的问题。但一个不争的事实是,两条路子至今都在延续着。一些传统旧剧目的重新整理与精湛演出,说明梅兰芳道路在现代社会仍有存在的价值;而《曹操与杨修》等一批新编历史剧的问世,则代表着田汉道路的新胜利。

二

在 20 世纪中国戏剧现代化的进程中,中西问题——“D 线效应”起着更关键的作用。上述的“E 线效应”实际上来自“D 线”的激发和驱动。在这个问题上也曾产生过一个认识和价值判断上的“死结”：“西化”等于“现代化”，“民族化”等于“复古”，或者反过来说，“现代化”就是“西化”，“复古”就是“民族化”。这个“死结”使得“现代化”的呼唤似乎都带上了殖民主义文化的色彩，又使得每一次“民族化”的讨论和倡导差不多都多少掺杂着对抗“现代化”的情绪和语言。其实，历史完全不是这样沿着“直线”和“单线”发展的。所谓“现代化”当然是民族的现代化，尤其是在中国这样一个有着

悠久文化传统的国家里。

就戏剧而言,“现代化”的基本内涵是三条:第一,它的核心精神必须是充分现代的(即符合“现代人”的意识,包括民主的意识,科学的意识,启蒙的意识等);第二,它的话语系统必须与“现代人”的思维模式相一致;第三,它的艺术表现的物质外壳和符号系统及其升华出来的“神韵”必须符合“现代人”的审美追求。在20世纪“戏曲—话剧二元结构”之中,话剧尽管在“票房”上竞争不过戏曲,但从戏剧之“现代性”的上述三条内涵来看,它大大超越了戏曲。“不论从戏剧思潮和戏剧观念之转变的现代性和世界性来看,还是从戏剧运动与我国民主革命的紧密联系来看,或者从大批优秀剧作家的涌现及其在创作上的重大贡献来看,真正在漫长的中国戏剧史上开辟了一个崭新历史阶段,在新文化运动中占有突出的历史地位,并在现代戏剧史上起着主导作用的,则是新兴的话剧。”^①20世纪一批优秀的话剧作家如曹禺、田汉、夏衍、郭沫若、欧阳予倩、熊佛西、丁西林、李健吾、吴祖光、陈白尘等,一批优秀的话剧导演如应云卫、洪深、章泯、瞿白音、焦菊隐、黄佐临等,在他们的创作中“民族性”与“现代性”决不是对立的,他们追求的恰恰是“民族的现代性”与“现代的民族性”。像曹禺、田汉这样受了西方戏剧文化的深深濡染的人,他们从未割断过自己的民族文化之“根”。曹禺的现实主义是中国式、曹禺式的现实主义,当田本相称之为“诗化现实主义”时^②,是包含着这层肯定他的“民族性”的意思在内的。田汉的浪漫主义则是中国式、田汉式的浪漫主义,当我们称之为“乐”化或“曲”化浪漫主义时,同样也包含着这层意思——肯定他的戏剧中的民族美学精神。在中国现代剧作家中,能够成功地将传统戏曲的某些艺术“基因”(如结构的开放性、情节的传奇性、表

① 陈白尘、董健主编:《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1989年版,第1页。

② 田本相:《曹禺的现实主义戏剧艺术及其地位和影响》,《中外学者论曹禺》,南开大学出版社1992年版,第23页。