
January 2018

A Differentiation and Rectification on "Modern *Xiqu*"

Wei Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Wei. 2018. "A Differentiation and Rectification on "Modern *Xiqu*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (1): pp.140-147. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss1/1>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“现代戏曲”辨正

李 伟

摘 要：“现代戏曲”这一概念在今天有三种用法：1. 从时间上看，指现代时期的戏曲；2. 从题材上看，指表现现代生活的戏曲；3. 作为一个文体概念和文化概念，指具有现代性品格的戏曲。这三种用法都各有适用范围，但前两者往往忽视现代性精神内涵。关于现代戏曲的现代性，吕效平先生在强调其现代精神的同时，亦强调其“情节整一性”的文体原则，傅谨先生则在忽视其固有的“启蒙话语”的同时，强调技术的成熟及由此而产生的自律性、平民化。然而，无论文体原则还是技术手段，都只是“现代戏曲”的充分条件而非必要条件。“现代戏曲”是现代人改编与创作的具有现代精神、表达现代观念的戏曲。

关键词：现代戏曲；情节整一性；现代性；技术；启蒙话语

作者简介：李伟，上海戏剧学院教授，主要研究领域是戏剧理论与批评、20世纪中国戏剧研究。通讯地址：上海市华山路630号上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部，邮政编码：200040。电子邮箱：leeway1975@qq.com 本文系国家社科基金艺术学重大项目“戏曲剧本创作现状、问题与对策研究”[项目编号：16ZD03]、国家社科基金艺术学项目“戏曲改革与十七年戏曲经典的生成研究”[项目编号：2015BB02775]、上海市高峰高原学科建设计划[项目编号：SH1510GFXK]成果。

Title: A Differentiation and Rectification on “Modern *Xiqu*”

Abstract: The concept “modern *xiqu*” is used usually in three senses: First, it refers to all *xiqu* works of the modern period; second, it refers to some *xiqu* works that depict modern life; third, as a theatrical and a cultural term, it covers works with the quality of modernity. These meanings apply to different fields, but both the first and the second overlook the connotation of modernity. When discussing the modernity of “modern *xiqu*”, professor Lü Xiaoping emphasizes both modern spirit and the dramatic principle of “the unity of plot”, and professor Fu Jin emphasizes virtuosity and the subsequent self-discipline and popularity. This article argues that both the dramatic principle and virtuosity are only sufficient conditions but not necessary conditions of “modern *xiqu*”, because its core is modern spirit and idea. In a word, “modern *xiqu*” refers to *xiqu* works adapted and created by modern dramatists with modern spirit and idea.

Keywords: modern *xiqu*; the unity of plot; modernity; virtuosity; enlightenment discourse

Author: Li Wei is a professor at Shanghai Theatre Academy. His research interests cover theory and criticism of drama, Chinese theatre in the 20th century. Address: 630 Huashan Road, Shanghai 200040, P. R. China. Email: leeway1975@qq.com. The article is funded by the Major National Social Sciences Art Foundation (16ZD03), the National Social Sciences Art Foundation (2015BB02775), and the Shanghai Peak and Plateau Discipline Construction Project (SH1510GFXK).

戏曲是我国民族、本土、传统戏剧的通称。随着中国进入现代社会，戏曲也开始了现代转型。经过了一百多年的演变，“现代戏曲”已经蔚为大观，成为我们必须面对的一个研究课题。近年来，

随着“现代戏曲”研究的升温，有关的一些理论问题也就成为我们应该加以关注的话题。本文拟就“现代戏曲”的内涵、外延及文体特征等做一些探讨。

一、何谓“现代戏曲”？

“现代戏曲”一词，在今天常常有几种用法：

一、指现代时期的戏曲。这里的“现代”是一个和“古代”（上古至1840年）“近代”（1840年至1919年）并列的时间概念，“现代戏曲”指的是“五四运动”以来的新编戏曲，包括现代题材戏和新编古装戏，甚至包括整理改编的传统戏。1983年8月出版的《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》中就按时间先后将戏曲分为“古代戏曲”“近代戏曲”“现代戏曲”。当代学人中傅谨先生认同此用法，他认为中国现代戏剧史应以戏曲为主体进行描述，梅兰芳的京剧应该在中国现代戏剧史上占有重要篇章，“四大名旦”代表了现代戏剧的最高成就等判断（“政治化、民族化”），均是出于这一认识。这一用法的问题在于忽视“现代戏曲”的“现代”文化性质。虽然进入现代时期的戏曲多少都具有一定的现代气息，但是否就是“现代戏曲”还有待具体讨论。事实上，许多现代时期的戏曲还充满了前现代的陈腐的气息，如昆曲《影梅庵忆语·董小宛》；有些甚至以物质外壳的高度现代化掩盖其精神内核的反现代本质，如“样板戏”。

二、等同于“戏曲现代戏”，指以现代生活为题材的戏曲。始于二十世纪五六十年代的戏曲改革运动中形成的“整理传统戏、新编历史剧和现代戏”“三并举”的剧目方针这一提法。高义龙、李晓主编的《中国戏曲现代戏史》即采用此意，为现代生活题材的戏曲修史。此义项至今仍占据主流地位、代表意识形态话语，但亦忽视“现代戏曲”的“现代性”文化内涵。大量以现代生活为题材的戏曲传达的也是陈腐的旧思想，根本不具有现代性，如“样板戏”、沪剧《挑山女人》、黄梅戏《徽州女人》《徽州往事》等。此外，此意涵由于逻辑不通在使用中亦矛盾多多。比如，作为剧目方针的“三并举”，在分类上就遭遇尴尬。如果从表现对象和外形态而言，传统戏和新编历史剧都是以古人生活为题材的，都可以称之为“古装戏”；相对应的，“现代（题材）戏”则为“时装戏”。如果从表达观念和内在精神而言，“传统戏”即使经过“整理”也应该去粗取精、去芜存菁地基本保持古人、表现古人生活的原有面貌与神韵，“新编

历史剧”则应该以今天的价值观念去审视历史与古代生活，从而对历史或古代生活做出新的阐释，这一点又应该与“现代（题材）戏”天然所具有的“时代精神”即对现代性的追求相吻合。如果说“新编历史剧”兼具古人生活之“形”和今人价值之“神”，那么“现代戏”则应形神兼备地表现今人生活。“三并举”的分类实际上忽略了价值属性而只是从题材角度进行的分类，怎么看都是矛盾的、无法“并举”的。

三、既与“元杂剧”“明清传奇”“古典地方戏”相并列，是一个文体概念，指融入了西方戏剧的文体原则的戏曲；又与“传统戏曲”相对应，是一个文化概念，指具有现代性品格的戏曲。此义项，孟繁树在上个世纪八十年代末有初步论述。他认为，“现代戏和新编古代戏只是题材上的划分，从本质上说它们是相同的，它们实际上是现代戏曲的两种演剧形态”（57）。他敏感地注意到了当时这两种“现代戏曲”演剧形态在内容和形式方面发生一系列新的变化：“重视作品的生活容量和思想深度，戏剧矛盾冲突比较集中和激烈，情节和结构也向复杂化发展”（49）。“主要不是以形式的精美取胜，而是以丰富的内容、深刻的思想和性格化的人物形象取胜”（49）。“注意开掘人物的心灵空间”（50），“对于真的追求，导致刻划和描绘人的复杂性的倾向出现”（50）。“在结构方法上进行了很多探索，它们突破了传统模式，使戏曲结构向多样化、自由化发展”（51）。在审美效应上“出现重视诉诸观众理智的倾向”（51）。此外，“现代戏曲”在舞台美术、唱念做打等表现手段方面都出现了明显不同于传统戏曲的变化。于是，他清楚地指出了“现代戏曲”与“传统戏曲”有着文化性质上的不同：“由于现代戏和新编古代戏表现形式和审美特征的变化，改变了戏曲艺术的性质，使现代戏和新编古代戏以现代戏曲的崭新面貌出现。传统戏曲属于古代艺术范畴，而以现代戏和新编古代戏为标志的现代戏曲，则属于现代艺术范畴。这是两种性质不同的戏曲”（57）。由于时代的局限，孟繁树的论述稍显凌乱与表面，但为深入探讨奠定了基础。

到了新世纪初，吕效平的相关论述明显更为系统深入：“现代戏曲”是一个关于文体的概念，“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这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”(“论‘现代戏曲’”39)。这种文体“是西方戏剧与中国古典戏剧结合的产儿”,它“一面追求尽可能强烈的意志和激烈的动作,一面力求故事的单纯化这样一对张力与应力的矛盾”,追求的是现代的戏剧情节艺术,追求以意志与行动为前提的剧场的情节整一性(“论‘现代戏曲’”47—48)。从文化性质而言,“‘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”(吕效平,“再论”5)。

陆炜也对这种“戏曲新形态”给予了美学描述:“1,思想内容具有现代性。2,剧本的文学及音乐形式采用京剧为代表的地方戏形式,而不用杂剧、传奇形式。3,情节的内部结构是西方的冲突概念和中国的传奇概念的结合。4,戏剧类型采用西方悲剧、喜剧、悲喜剧的概念,打破悲欢离合的套子和悲喜剧因素综合的概念。5,注重塑造人物,突破人物描写的类型化。6,使用既有诗意又口语化的现代语言。7,表演采用昆剧、京剧而下的传统表演方式,但减少陈腐俗套,变得明快,并在活用旧程式,使用新手段上有所创新。8,剧场审美不是游戏式的,也不是煽情式的,而是既有动情因素又有思索品格的。”显然,这是对上个世纪五六十年代戏曲改革中涌现出来、新时期以来蔚为壮观的一种稳定的戏曲形态的描述,和以往的戏曲形态相比,“最重要的,是新戏曲有了现代的思想内容,使它有了思索的品格”(“论第四种”70,72)。

这一义项,和前两个义项相比,比较突出地指出了“现代性”对于“现代戏曲”的重大的本质的意义,这是笔者所非常认同的。但笔者并不认为“情节整一性”的文体原则与“现代戏曲”有必然的联系。

二、“现代戏曲”并非必须以情节整一性为文体原则

吕效平先生对“现代戏曲”有深入研究,取得了很大成绩,做出了重大贡献,这是有目共睹的。他认为“现代戏曲”是以“情节整一性”为文体原则的戏曲,如果说这是对二十世纪现代戏曲的典型样式和成熟形态的概括,我以为大体是不错的。但如果是对所有“现代戏曲”的描述及对未来“现代戏曲”发展的要求,则是不全面的。(既然是文体,就应该是基本遵循)戏曲是否现代,与其采取哪一种文体原则,有历史选择的、客观事实上的关联,而在逻辑上似乎并没有必然的联系。事实上,较多被采用的“情节整一性”原则正是西方的古典主义戏剧原则,而中国的古典戏曲美学也启发了大量西方现代及后现代戏剧家的探索。有不少古代的戏曲文体并不讲究“情节整一性”亦未尝不可能被现代剧作家用来表达现代的观念。^①虽然的确有大量现代戏曲的成功之作是追求“情节整一性”的,但亦有不少成功之作并不追求“情节整一性”。

吕效平先生推崇备至的“情节整一性”原则,其实是西方从古希腊戏剧到易卜生戏剧都遵循使用的原则,一度还被古典主义者囊括进“三一律”,成为最核心的最有生命力的“三分之一律”,因而是西方的古典原则或传统原则,从时间意义上并不具有“现代性”。不过,“情节整一性”的价值在于它深刻地反映了西方“求真”的文化传统。它讲究人物、事件之间的因果逻辑,它强调人物行动的个性意志和目的理性,充分体现了西式戏剧的理性精神、思辨品格。而这一点正是我国文化传统中相对稀缺的,因此就成了中国戏剧界在现代化之初学习西方写实主义戏剧,“以白话来兴散文剧”(鲁迅)的心理动因。这也是为什么西方的“古典性”成为了我们的“现代性”、中国的戏曲编剧纷纷放下传统的以抒情为主要目的的点线结构而学习西方的情节整一性的根本原因。

但“情节整一性”与理性求真精神及现代性没有必然联系。西方体现理性求真精神的、追求“情节整一性”集大成者斯坦尼斯拉夫斯基,曾在他的理论体系中那样强调人物塑造的真实、人物的贯穿动作、从高潮看统一性等等,但是在苏联时

代,他也只能成为社会主义现实主义的木偶、空壳与僵尸;在二十世纪六七十年代的中国,也成了“假、浅、干”戏剧的代名词。脱离了精神内核的支撑,再好的文体形式的也只能成为空洞的修辞手段。“样板戏”亦是如此,尽管物质外壳、表现手段十分现代化,表现的也是现代生活,也符合情节整一性的原则,但它所宣扬的等级观念、血统观念、个人崇拜、斗争哲学等从根本讲还是反现代的。一句话,“情节整一性”对于“现代戏曲”而言,只能是充分条件,而不是必要条件。

相映成趣的是,西方戏剧在19世纪经历了以批判与反思社会问题为主要内容的现实主义阶段之后,开始向内转,走向了以探索人的内心世界、人的精神困境为主要内容的现代主义阶段。这一阶段的西方戏剧应该说比前一阶段更加“现代”,然而,却并不追求“情节整一性”的原则,而是纷纷向东方取法,学习东方戏剧的抒情性、象征性与时空自由,无论是阿尔托的残酷戏剧、格罗托夫斯基的质朴戏剧,还是布莱希特的史诗剧、谢克纳的环境戏剧,都在向中国戏曲、印度舞剧及巴厘岛的祭祀仪式汲取营养,以打破传统的追求“情节整一性”的戏剧樊篱。在他们看来,传统的“斯坦尼体系”已经太假了,太不能反映世界的、人性的真实了。世界是丰富多彩的,人性是不可认识的,通过一个来龙去脉梳理得十分清晰的故事怎么能说得清楚呢?在复杂的世界面前,理性已经是不够用的了。

的确,大量的现代戏曲借鉴了西方的编剧技巧,采用了“情节整一性”的文体,但同样,我们也可以看到不少具有现代性的戏曲不采用这一文体原则,甚至在可以预见的将来,会有更多种文体形式会出现在现代戏曲的探索中。比如,20世纪上半叶涌现出来的,包括秦腔“易俗社”、川剧“改良公会”、豫剧樊粹庭、评剧成兆才甚至田汉的很多作品,不能说没有一些“现代性”,但它们并不太讲究“情节整一性”,这一点吕效平自己是承认的:“‘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,但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”(“论‘现代戏曲’”41—42)。上个世纪八

十年代轰动一时的川剧《潘金莲》,与其说是“情节整一性”,不如说是“理念整一性”,它的几个场次皆是因对潘金莲命运的思辨而串联在一起的,很难说有潘金莲带有个人意志的“行动”在推动。还有一些现代戏曲,以“情绪”整合场次,毋宁称作“情绪整一性”更恰当。此外,当时的一些探索戏曲和今天的有些小剧场戏曲就已经采用了布莱希特式的文体结构,众所周知,布莱希特是以打破因“情节整一性”而造成的舞台幻觉、唤起思辨而著称的。以上种种,我们不能因为它们不符合“情节整一性”的文体原则,而把它们排除在“现代戏曲”之外。

不仅具有现代性的“现代戏曲”不完全是遵循“情节整一性”的,就是西方经过充分现代化洗礼的戏剧,要想进一步走向新的现代,都要打破“情节整一性”,向中国等东方戏剧的古典精神取法。“现代戏曲”的文体选择应该像“现代性”一样,可以是开放的和自由的。吕效平先生试图像黑格尔把“戏剧体诗”的文体原则与“意识到”“个人自由独立的原则”和“个人有自由自决的权利”的世界观联系起来那样,把现代戏曲的文体原则和接受启蒙、摆脱专制的现代自由精神牢牢地捆绑在一起的美好愿望,怕是不能成真。

三、“现代戏曲”的现代性在于其技术的成熟吗?

傅谨先生对中国戏剧的现代性也多有论述。^②他颇有见地地指出,不能以话剧作为中国戏剧现代化的主体和代表性样式,而应该注重本土戏剧自身的现代化(“对象与方法”24—36)。这就涉及戏曲的现代化和现代戏曲的现代性问题。他认为,以戏曲为主体的20世纪中国戏剧的现代性追求表现为启蒙话语的楔入,更表现在以“新舞台”为代表的现代剧场运作方式的出现,以及作为综合艺术的戏剧中“剧”的重要性超过了“曲”,戏剧社会地位迅速提高,戏剧家在创作与演出过程中不断开拓戏剧表现空间,表现出了更强的主体精神等方面(“现代性追求”97—99)。在随后的论述中,他还曾将戏曲现代性的内涵概括为启蒙话语、自律性与平民化。“启蒙时代所主张的那些最核心的价值——民主、自由、理性与世俗化,以及和现代工业相关的社会高度组织化

与越来越细密的分工等等,都有可能部分地或者整体地在20世纪中国戏剧的发展过程中得到体现,比如说它们有可能体现在以下两个重要方面,其一,它意味着艺术更趋于自律,它自身独立的人类精神价值得到更多的尊重与肯定;其二,它意味着艺术的平民化,包括平民的艺术趣味得到更多的肯定,以及精英与平民二元对立的艺术观的消解以及民间艺术得到更多的尊重”(“现代性与本土化”157)。这些论述对于我们更全面更深入地理解20世纪戏曲的现代性是大有裨益的。需要指出的是,与吕效平与陆炜两先生所注重的是现代戏曲思想层面的现代性来说,傅谨先生更注重现代戏曲在社会功能与社会关系中体现的现代性,如是否在市场上具有“独立而非依附性的价值”(即艺术自律),是否在趣味上更平民化、世俗化而与现代大众的生活密切相关等(“现代性与本土化”155—65)。而对“人类的精神价值”“平民的艺术趣味”等关乎“思想”的内容则语焉不详。不过,虽然他明显地更加强调启蒙话语之外的其他属于戏剧本身的发展变化对于现代性内涵的重要意义,但他并未否定启蒙话语是中国戏剧现代性的题中之义。

然而,在最近(2016年12月14日对全国戏曲评论高级研修班的学员)的一次演讲中,傅瑾在重述上述观点的同时产生了两点变化,一方面几乎不再承认启蒙话语作为戏曲现代性的基本内涵,另一方面则把戏曲的技术成熟作为戏曲现代性的重要内涵提高到了无以复加的地步。他说:“现代性的重要标志就是戏剧自身的发展变化。这个变化的意义不在于获得或宣传了启蒙精神,而在于其自身的发展变化所生发出的独特价值。”而“任何艺术的发展,最重要的都是表达手段本身的精致化和细致化的提升。”“一门艺术一旦成熟,就会发展出它自身独立的品格,自有其内在的要求。”也就是说,戏曲表达手段的精致化和细致化程度越高,戏曲的独立性就越强,戏曲就越自律,也就越具有现代性。因此,戏曲现代性的核心,就是表演技术的成熟。至于成熟的技术用来表达什么精神内涵则是并不重要的。所以,样板戏也是具有现代性的,因为它“把技术手段发挥到极致,以此强化这门艺术本身的价值”(“戏剧的现代性”)。这颇有点“为艺术而艺术”“技术至上”的意思。

诚然,现代化是一个综合的过程,涉及到从器物到精神到制度等方方面面的变革。戏剧的现代化也包含其物质外壳和精神内涵以及生产方式、演出方式的现代化。诸如演剧形态从开放式空间到镜框式舞台、叙事方式从点线结构到情节整一性、观演关系从高台教化到平等交流、生产单位从戏班制到院团制、社会市场从案目制到售票制等等各方面的转变都是20世纪中国戏剧在现代化的过程中出现的变化,是戏剧现代性的要素。然而,这其中绝不能遗忘了题材上关注社会现实、直面社会问题、挖掘人性真实和主题上呼唤民族独立、追求人格平等、倡导个性自由等启蒙话语在戏曲现代转换中的重要地位和重要作用。

如果把戏剧的生产方式与演出方式等制度层面的变革看作是戏剧外部条件的变化,那么戏剧的思想内容和表现形式的变革则是戏剧内部的自身的变化。外部条件的变化当然会影响到内部结构的变化。如傅谨先生所言,“新舞台”的出现改变了观演方式,对戏剧节奏也提出了新的要求,甚至引起戏剧审美重心的转移。同样,作为社会化大生产之一个环节的高度组织化的院团式生产方式也会对戏剧的内容和形式产生影响(“现代性与本土化”157—60;“现代性追求”97—99)。而内部结构的变化必然要顺应和反映外部条件的变化。那么在戏剧内部,思想内容和表现形式之间是什么关系呢?一方面,新的思想内容的出现,必定突破原有的表现形式与技术手段,并寻找新的表现形式、技术手段。另一方面,成熟的表现形式、技术手段必定会选择其适合并擅长的表现对象。在这种相互选择的过程中,慢慢地会使戏剧样式发生潜移默化的改变,从而塑造出新的戏剧样式。以20世纪戏曲为例,最初表现具有启蒙性质的思想内容,仍然沿用了杂剧、传奇等传统文体;到后来,慢慢采用了话剧的分幕制;再后来,特别是经过上个世纪五六十年代的戏曲改革,学习“斯坦尼体系”,表达新的时代主题,形成了一种相对稳定的文体:表层是传统戏曲的分场或分出,深层则是西式话剧的情节整一性。如吕效平所论,这种文体现在成了“现代戏曲”的典型文体。20世纪戏曲自身发生的变化,既有应表达内容的需要而引起的,亦有社会制度变革而引发的,并不存在单纯的表演技术手段的“独自生长”以至于成熟、自律的情况。作为戏剧艺术的审美,

“演什么”和“怎么演”其实是很难完全分割的。

戏剧的现代化应该是从思想内容到表现形式、从物质外壳到精神内涵的全面的现代化。相应的,作为现代化的结果的现代性也应该是全面的。把作为戏剧的表现形式和物质外壳之一的表演技术的成熟和独立当作戏剧艺术价值的唯一源泉和自律的主要根据,进而认为是戏曲现代性的核心,显然于理不通。就像傅谨先生所看到的,如果把表演技术作为现代性的核心,那么很容易像艺术的工具化那样产生“从表面上看似乎颇具现代性的追求,却导向了反现代性的结果”(“现代性与本土化”160)，“样板戏”就是如此。

四、“现代戏曲”是现代人创作的 具有现代性思想的戏曲

题材不是根本,文体没有限制,技术也不是依据,那么决定一部戏曲作品本质上是否“现代戏曲”的关键是什么呢?我以为是现代性的精神内核。“现代戏曲”本质上应该是现代人创作的具有现代性思想的戏曲。

“现代性(Modernity)”一词内涵丰富,言人人殊。无论如何理解不同,“现代性”是人类社会现代化的结果,是在现代化的过程中所形成并具有的精神属性。正如吕效平所总结概括的,“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”(“再论”5)。在西方,是伴随着文艺复兴、宗教改革、工业革命、启蒙运动等过程而实现的政治民主化、经济市场化、文化多元化、思想自由化、个人独立化的状态。结合中国的历史语境,“现代性”意味着中国人民摆脱皇权专制、外族殖民统治而独立,意味着民主政治、市场经济在中国社会的逐步建成,意味着人的平等与自由、独立与尊严逐步得到确立和保障。这一过程如果从1840年开始算起,已经有170多年的历史;如果从1911年算起,也有了100多年的历史。无论中西,这个过程最终的结果是人的主体性、人的理性、人的个性、人的权利得以觉醒与确立。用马克思的话说,就是“使人成其为人”,即,使人最大限度地获得解放与自由。但这个过程远远没有完结,永远在行进中。“现代戏曲”的现代性就在于用反思与批判等现代精神,平等、独立、自由、人权等现代价值理念去观照并

表现这一百多年来中国人争取自由与解放的心路历程。这是“现代戏曲”的一般形态。我还非常同意吕效平的概括与论述,认为它不仅表现为“启蒙主义的世界观”“个性化的精神创造”,而且体现在“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”(“再论”10,15)上。这说的是“现代戏曲”的高级形态。

关于现代戏曲的发生,目前学术界有种种看法。有论者以1928年欧阳予倩的《潘金莲》作为现代戏曲的开端,主要是考虑了戏曲形式的革新(金登才71)。还有论者以新中国的戏曲改革作为“现代戏曲”的开端。“直到全国解放前夕,现代戏曲的基本状况还只是延续着古代戏曲和近代戏曲既成的思想艺术格局。真正的现代格局的形成则是开始于建国以后”(陈维仁31)。如果以本文所强调的表达“现代性”思想的标准来考察,那么现代戏曲的诞生应该是在19世纪末20世纪初,从那时起所有表现民族解放、个性解放,具有平等、自由、民主精神的戏曲,包含所有在现代化的过程中因应变革的戏曲,不管它的文体是杂剧、传奇,不管它的音乐是曲牌体还是板腔体,不管它的题材是古代的还是现代的,都是“现代戏曲”。

目前学界比较公认的,最早具有追求独立、自由、平等现代意识的戏曲作品是1901年汪笑侬编演《党人碑》,借北宋书生谢琼仙怒毁元祐党人碑故事,悼念戊戌变法失败的谭嗣同等人。随后梁启超写作于1902年的《劫灰梦》《新罗马》《侠情记》,以杂剧形式写意大利建国的历史,目的在于激励国人反对侵略、自强不息。随后1903、1904年有署名茂苑惜秋生等合撰的《维新梦》,写康梁变法的失败。吴梅的《风洞山》传奇,写明末瞿式耜抗清殉国事,具有强烈的民族情感。1904年汪笑侬编演《瓜种兰因》,写波兰亡国故事警醒国人。署名感惶的发表杂剧《断头台》,写法国大革命事,政治上直指清政府的专制统治。柳亚子的《松陵新女儿》,歌颂吴江女性争取女权、反对封建婚姻斗争。1906年,洪炳文《悬蚕猿》写明末张苍水抗清事。白云词人所作、潘月樵所演《潘烈士投海》写留日学生抗议日本取缔留学生而投海自杀事。1907年,伤时子的《苍鹰击》,以时年徐锡麟刺杀安徽巡抚恩铭事件为原型,表现出强烈的革命倾向。萧山湘灵子又有《轩亭冤》传奇,写秋瑾遇难事。1908年,筱波山人《爱国魂》写文

天祥抗元事。夏月珊等编演《黑籍冤魂》，揭露鸦片之害事。1909年冯子和编演京剧《新茶花》，演茶花女故事，有人格平等思想。

这些在20世纪第一个十年出现的作品，从戏剧文体上看，依然是传统杂剧、传奇、地方戏，从音乐体制看，依然是曲牌体、板腔体，并不太注重情节整一性。但因为明确的强烈的民族救亡、反抗专制、反抗不公平不合理的社会压迫的意识，争取民族独立、民主法治、平等自由的思想，因而本文认为它们都是“现代戏曲”，尽管它们还属于初始阶段。

除了思想内容方面外，其他方面体现“现代戏曲”的现代性转变的还有，梁启超1902年发表的《论小说与群治之关系》，倡言“小说界革命”以“新人心”“新人格”，可视为“现代戏曲”最早的理论宣言。1908年新舞台在上海诞生，是在戏曲演出中最早采用的新式舞台，它改变了戏曲的演出方式，也影响到了戏曲的编剧方式。（当然在新式舞台上演出的，显然并非都是具有现代性思想的戏曲。）如果把1912年齐如山开始指导梅兰芳演戏看作戏曲导演的滥觞，那么后来欧阳予倩在国统区、阿甲等在延安地区等的创作实践则是戏曲导演的进一步发展了。至于编剧上明确地开始有情节整一性的追求，则是到了1913年欧阳予倩的“红楼戏”系列剧中才出现的。1928年则在欧阳予倩的《潘金莲》演出中出现了“采京剧之形式加以近代剧之分幕”（田汉）。1950年田汉《白蛇传》的出现，标志着现代戏曲已经成功地将传统戏曲的分场与西式的“情节整一性”结合在一起了。至于成熟形态、高级形态的“现代戏曲”的纷纷涌现，则是上个世纪五六十年代和八九十年代以至于今天了。不过这里面思想层面的现代性如何，尚待具体辨析。

纵观一百多年来的“现代戏曲”，其思想内容大体可以包括四个层面：

表达民族独立与解放的。如梁启超的杂剧《劫灰梦》《新罗马》，吴梅的传奇《风洞山》，梅兰芳的《抗金兵》《木兰从军》《穆桂英挂帅》等。

表达对专制制度下的不公平、不合理的社会现象的反抗。如易俗社范紫东的《三滴血》、成兆才的评剧《杨三姐告状》、延安时期的京剧《逼上梁山》、程砚秋抗战时期的作品《荒山泪》《生死恨》、“十七年”时期高甲戏《连升三级》、新时期以

来的晋剧《范进中举》等。

表达人的个性觉醒与解放的。京剧《潘金莲》、吕剧《李二嫂改嫁》、评剧《花为媒》，川剧《死水微澜》、梨园戏《董生与李氏》《御碑亭》等等。

表现人的存在困境与自由追求的。如莆仙戏《团圆之后》、昆剧《南唐遗事》《伤逝》、莆仙戏《新亭泪》《秋风辞》、淮剧《金龙与蜉蝣》、越剧《西施归越》、川剧《夕照祁山》《马前泼水》、京剧《徐九经升官记》《曹操与杨修》等等。

前两者是社会层面的，后两者是个体层面的。当然，许多戏曲作品的思想内容是丰富多元的，主题多有交叉叠加，不宜简单分类。但如果还是表达对某种绝对伦理的敬畏，表达对某种唯一真理的认同，我想无论它穿着多么现代的服装，喊着多么时髦的口号，演出于多么流光溢彩的剧场舞台，采用了多么炫目的技术，都不能叫做“现代戏曲”。所以说，“现代戏曲”“不是存在于现代社会的所有戏曲，也不一定是以现代生活为题材的戏曲，（补充一句：也不一定是在高度现代化的剧场里演出的戏曲，）而关键是现代人改编与创作的具有现代精神、表达现代观念的戏曲”（李伟 58）

毋庸讳言，笔者更看重的是“现代戏曲”的精神内核，即现代性品格，而认为“以现代生活为题材”和“以情节整一性为文体原则”以及现代化的演出场所，都只是“现代戏曲”的充分条件，而不是必要条件，亦即不是“现代戏曲”的当然的、必须的、本质的属性。

注释[Notes]

① 根据李晓先生的研究，中国古代戏剧结构除了“生旦对位式”的一般结构外，还有“定位式”“串珠式”“对比式”“回顾式”“坠合式”等特殊结构。其中很多结构方式并不追求“情节整一性”，但和许多现代戏剧的结构暗合，完全有可能被用来表现一些现代主题。参见李晓《比较研究：古剧结构原理》（北京：中国戏剧出版社，1989年）。

② 参见傅谨系列论文，如“20世纪中国戏剧发展论纲”，《学术界》2（2000）：118-30；3（2000）：101-21。

引用作品[Works Cited]

陈维仁：“建立‘现代戏曲’学刍议”，《艺术百家》2（1987）：30-36。

[Chen, Weiren. “Discussion on Constructing ‘Modern

- Xiqu' Studies.* " *Hundred Schools in Arts* 2(1987): 30 - 36.]
- 傅谨：“政治化、民族化与20世纪中国戏剧”，《南方文坛》5(2001): 63 - 66。
- [Fu, Jin. "Politicalization, Nationalization and Chinese Theatre in the 20th Century." *Southern Cultural Forum* 5 (2001): 63 - 66.]
- ：“20世纪中国戏剧史的对象与方法”，《戏剧艺术》3(2001): 24 - 36。
- [---. "Objects and Methods of Chinese Theatre History in the 20th Century." *Theatre Arts* 3(2001): 24 - 36.]
- ：“20世纪中国戏剧的现代性追求”，《浙江社会科学》6(1998): 94 - 105。
- [---. "The Modern Pursuit of Chinese Theatre in the 20th Century." *Zhejiang Social Sciences* 6 (1998): 94 - 105.]
- ：“20世纪中国戏剧的现代性与本土化”，《中国社会科学》4(2003): 155 - 65。
- [---. "Chinese Theatre in the 20th Century: Its Modernization and Localization." *Chinese Social Sciences* 4(2003): 155 - 65.]
- ：“戏剧的现代性与表演艺术的核心”，“国戏研究所”微信公众号，2017年1月5日。2017年4月5日。
〈<https://mp.weixin.qq.com/s/AwXoG1wnK3bVULXxunp9mg>〉
- [---. "Modernity of Theatre and the Essence of Performing Arts." *WeChat Public Platform of Institute of Chinese Theatre Arts*. 5 Jan. 2017. 5 April 2017 〈<https://mp.weixin.qq.com/s/AwXoG1wnK3bVULXxunp9mg>〉.]
- 金登才：“现代戏曲形态的建构”，《戏剧艺术》4(2008): 71 - 79。
- [Jin, Dengcai. "The Construction of Form of Modern Xiqu." *Theatre Arts* 4(2008): 71 - 79.]
- 李伟：“中国戏曲现代化的理论与实践、历史与现状”议”，《艺术评论》7(2013): 58 - 61。
- [Li, Wei. "Theoretical Practice, History and Status Quo of the Modernization of Traditional Chinese Drama." *Arts Criticism* 7(2013): 58 - 61.]
- 陆炜：“论第四种戏曲美”，《戏剧艺术》1(2006): 65 - 74。
- Lu, Wei. "On the Fourth Type of Xiqu's Beauty." *Theatre Arts* 1(2006): 65 - 74.
- ：“‘现代戏曲’的三种美学趋向”，《文艺争鸣》9(2009): 114 - 19。
- [---. "Three Aesthetic Tendencies of 'Modern Xiqu.'" *Literature and Art Forum* 9(2009): 114 - 19.]
- 鲁迅：“《奔流》编校后记(三)”，《鲁迅全集》第7卷，北京：人民文学出版社，2005年。第171 - 73页。
- [Lu, Xun. "A Note after Editing and Revising *Running Currents* (3)." *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 7. Beijing: People's Literature Publishing House, 2005. 171 - 73.]
- 吕效平：“论‘现代戏曲’”，《戏剧艺术》1(2004): 38 - 48。
- [Lü, Xiaoping. "A Study of 'Modern Xiqu'." *Theatre Arts* 1(2004): 38 - 48.]
- ：“再论‘现代戏曲’”，《戏剧艺术》1(2005): 4 - 16。
- [---. "A Further Study of 'Modern Xiqu'." *Theatre Arts* 1(2005): 4 - 16.]
- 孟繁树：“现代戏曲的崛起”，《戏剧艺术》1(1988): 49 - 57。
- [Meng, Fanshu. "The Rise of Modern Xiqu." *Theatre Arts* 1(1988): 49 - 57.]
- 田汉：“我们的自己批判”，《田汉全集》第十五卷。广州：花山文艺出版社，2000年。第80 - 186页。
- [Tian, Han. "Our Self-criticism." *Complete Works of Tian Han*. Vol. 15. Guangzhou: Huashan Art and Literature Press, 2000. 80 - 186.]

(责任编辑：程华平)