



## 从非民族主义的文化立场看傅谨的当代戏剧研究

● 吕效平

我和傅谨是研究戏剧学的同行,但我们的理论资源、知识结构和文化立场都存在着重大差异。尽管如此,傅谨仍然是我所最敬畏的同行之一。

董健先生是我的导师,傅谨撰文批评陈白尘和董健主编的《中国现代戏剧史稿》不把演出场次、演出剧目、演员和观众人数远远超过话剧的戏曲纳入研究的视野,“是某种‘有意识的忽视’”,因此“它所达到的所有成就,都不足以让今人原谅它理论上的缺失”。他认为,“中国戏剧的现代化过程,在《史稿》中也就被理解成为西方话剧征服中国的进程,理解成为所谓的‘世界戏剧’也即西方戏剧‘在东方开拓’的例证”。而“将西方戏剧世界化、全球化如同将西方的意识形态与价值观念、生活方式世界化或曰全球化一样,都是‘地理大发现’时代曾经盛行一时‘欧洲中心论’的典型话语”。<sup>①</sup>董健老师的回答是:“向谭鑫培、余叔岩、梅兰芳等要求‘现代性’是不合适的,戏剧现代化的历史重任只能放在田汉、曹禺、夏衍等等这样一批具有现代意识的戏剧家的身上。”<sup>②</sup>董老师说:“在中国现代化进程中,传统文化中的某些‘基因’、‘要素’不可避免地要发生转化……这一转化的基本前提是开放,是吸收外来那些代表着人类最新成就的优秀文化的某些‘基因’和‘要素’。在异质文化要素的相撞、相融、相激、应变之中,产生出文化的新质来。”“歌德早就指出过,人类最根本的区分是文明与野蛮的区分,而决不是地区、种族与民族的区分……正是基于这样一种文化普世主义的思想,歌德深信‘善、高尚和美是超地区超国度的’……一切优秀的思想、理论、成果也是人类共有的财富。”<sup>③</sup>简言之,在董健老师看来,包括以谭鑫培、余叔岩、梅兰芳为代表的中国戏曲在内的中国文化尚未走出“中世纪”,因此,重要的不是民族性的问题,而是学习先进文化,实现现代性的问题;在傅谨教授看来,中西文化之间现代与否的差别是很可疑的,谭鑫培、余叔岩、梅兰芳本来就是现代的,因此,重要的是民族性

的问题。这是非常实质、非常重要的文化立场的差异。我站在我的老师一边。

但是,我仍然十分敬畏我的同行傅谨先生,因为他反对文化专制的民间立场,因为他实事求是的研究方法,因为他机智而旺盛的思想的创造力。

如果说当下有人打着“民族主义”旗号拒绝人类的“普世价值”恰恰是为了要求全社会接受被他们打上“民族”标签的“普遍价值”,傅谨的民间立场则使他的民族主义立场与这种文化专制的民族主义区别开来,而成为怀疑和瓦解专制控制的一个思想源泉。

傅谨的著作,我最喜欢的是《草根的力量》。这是一本非常有力量的书!它不仅深入而生动地描述了浙江台州地区农村的戏剧存在状态——这种当代戏剧存在的底层状态由于一向被戏剧学者和媒体忽略,傅谨的成功描述可以说是“发现性”的,它不仅超出了戏剧学的范畴,而具有一般社会学研究的价值;它还不仅给当代学术界提供了科学的田间调查方法和求实、严谨学风的良好范本,更具分量的是,它以事实的力量质疑了现行的国家戏剧行业管理体制及其指导思想。我们曾经有一个“乌托邦”的理想,认为每一个个人追求自己物质利益的社会是罪恶和低效的,经济生产应该由国家来组织,每一个个人应该成为这部国家生产机器上的齿轮或螺丝钉;建立在这种“乌托邦”生产关系基础之上的意识形态,则应该是人民的精神生活同样接受政府的规划与指导,不应逾出政府的精神范围,因此像戏剧这样的艺术生产,也成了主要是国家的事务——国家指导,或者直接负责它的生产,其产品则是寓教于乐的意识形态宣传工具。改革开放以来,物质生产的“乌托邦”制度与“乌托邦”思想已经被“市场经济”的制度与观念所打破,公民个体经济活动的权利得到了承认,公民个人对物质财富的追求被当作经济发展的主要动力。但是,虽然人们一般认为人的精神领域比较经济生产领域更需要承认个性的权利与创造,然而精神世界的“乌托邦”被打破的程度,至少在戏剧领域远远地落后于经济领域。正如傅谨所描述的“一个长期

● 吕效平,南京大学文学院戏剧影视艺术系教授、博士生导师。

①傅谨《20世纪中国戏剧史的对象与方法——兼与〈中国现代戏剧史稿〉商榷》《戏剧艺术》2001年第3期。

②董健《现代意识与民族戏曲——回答安葵、傅谨先生的批评》《戏曲研究》第60辑。

③董健《两种文化心态与两种“中国化”》2000年11月提交“上海:改革开放给中国带来的活力”国际研讨会论文。

以来一直被忽视的现象”——“20世纪70年代末的改革开放时期，诸多文化领域都意识到了在思想理论方面进行‘拨乱反正’的重要性并且在相当程度上开展了这项工作，在戏剧界这项工作开展得却很不理想，甚至可以说尚未真正开展过”。<sup>①</sup>这里所说的戏剧界的“思想理论”，最基本的，一是对演出团体追求商业利益权利的肯定。傅谨说，他的这项研究就是“试图超越以往戏剧研究比较关注的艺术层面，更逼近人性的基本层面，通过对民间戏班自然形成的经济运作规范的描述，让戏班回归逐利本性，并且拂去过于文人化和理想化的知识分子话语的迷思(Myth)，寻找这一人类与生俱来的本性的合理性”<sup>②</sup>。二是承认一个健康社会的精神生活领域大于政府的精神领域：一方面人民有观照包括政府行为在内的全部当代生活，将其表现为悲剧或喜剧的权利，另一方面，人民有把戏剧当作纯粹的娱乐消费品的权利。关于这一点，傅谨在他研究“现代戏”和“近五十年的‘禁戏’”时都有论述。实际上，除了“思想理论”的问题外，可能更重要的是演出体制的问题。傅谨认为，“国营剧团非市场化的、或者干脆说是与市场机制相背离的体制”，是导致戏剧危机“最重要的原因之一”；“而大量民营的、呈现于演出市场并且在这个市场里形成了适应市场化机制的戏班，就是国营剧团走出体制的一道亮光”<sup>③</sup>。这样，傅谨从民间，从体制外的“草根”中，找到了解放当代中国戏剧管制思想，推动当代中国戏剧体制改革的重要思想根据与资源。

可以相信，如果有一天戏剧在中国大陆走出当代困局，获得它在发达国家艺术与娱乐市场上那样应有的地位，傅谨在《草根的力量》中所表达的对于体制改革的期盼一定已经基本实现，他对中国大陆当代戏剧界“思想理论”所作的“拨乱反正”性质的思考也一定会成为被普遍接受的常识。

## 二

事实上，傅谨的戏剧学术研究往往具有“拨乱反正”的挑战性姿态：他总是能够从那些被普遍公认的当代主流戏剧思想中发现其谬误；他的这些研究没有那种追求抽象的所谓单纯学术“真相”的洁癖，而具有推进中国当代戏剧繁荣、发展的强烈现实动机；因此，他也不惮于把所发现的真相说出来。

以京剧为代表的传统戏曲剧种演出“现代戏”的问题始终是一个难题。一方面，政府希望当代生活得以表现与歌颂，希望古老的艺术样式由于“新时代”而“获得新生”，总是或者劝导、鼓励，或者规定、限令艺术家表演现代生活，其极端则是“样板戏”的一花

独放。另一方面，由于传统戏曲剧种创作现代戏的成果甚微，正如傅谨所说，一旦“以现代戏为纲”作为戏剧政策“得以实际运行，无一例外地都会导致演出剧目贫乏”。<sup>④</sup>传统戏曲剧种演出现代戏的可能性在艺术家中总是遭遇强烈的怀疑，甚至50年代主管国家文化艺术工作的高官周扬也认为“京戏比地方戏精致一些，艺术性高一些，因此表现现实比较困难”，因此提出了古老的传统大戏和年轻的地方小戏分别侧重表现古代生活与现代生活的“分工论”。周扬的“分工论”受到杰出的戏曲舞台艺术家、理论家阿甲的批评。傅谨赞同阿甲的意见，认为“更具历史积淀和在美学上更有优势的剧种，反而可以允许它们回避现实题材创作，不需要接触去创作与当下人们的生活与情感关系更为密切的生活内容”，“这种观点的理论支撑非常牵强和脆弱”<sup>⑤</sup>——“更有优势的剧种”，为什么不能更具表现力呢？傅谨做学问的特长之一，是往往能够超越冰冷的逻辑思维，透过纸面，根据特定历史情境下的人心、人性读出活人的“潜台词”来。傅谨认为，“分工论”的“潜台词”是：“似乎把表现现代生活当成戏曲艺术的灾难——仿佛努力表现现代生活，必然会对剧种造成致命的伤害，因此，让京剧表现现代生活的美学成本太高，至于评剧、沪剧和越剧之类，反正没有多少家底，即使它们因表现现代生活而受到伤害，也不值得痛惜。”<sup>⑥</sup>在傅谨看来，京剧表演现代戏是有困难的，这个困难就来自京剧艺术语言与现实生活的距离：首先，是创作现代戏的人们要认识、承认、接受这个距离，不能搞成表演的生活化，不能搞成“话剧加唱”；其次是在遵从这个距离的前提下，仍然需要时间，需要天才艺术家与观众的共同创造。但是，京剧艺术语言与现实生活的“距离”问题并不是现代戏所独有的；京剧艺术语言与古代真实生活之间的距离并不稍短，因此，传统戏曲剧种表演现代戏的可能是存在的。传统戏曲剧种表现现代生活的真正困局，是由“现代戏”命题人造成的：“所谓‘现代戏’和‘革命现代戏’也可以视为两个相重叠的概念，所谓现代戏，实际上具有特定的意识形态色彩，用50年代的一种经典表述概括，所谓‘现代戏’的题材无非是‘回忆革命史，歌颂大跃进’。”“假如元代的剧作家关王马白，明代的汤显祖，清代的孔尚任也像我们今天那些现代戏作者那样，醉心于歌颂蒙元、朱明、满清统治者一统天下的丰功伟绩，每换一位君王就开始歌颂新皇帝的改革大业，每遇一位知府、知县就挖空心思地把他们些微的政绩搬上舞台，而不是以那样饱含切肤之痛的笔触写出当时人，包括当时文人内心深处的怨声载道，写出人性在那个

①傅谨《新中国戏剧史：1949-2000》，湖南美术出版社，2002年，第198页。

②③傅谨《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》，广西人民出版社，2001年，第6页，第12页。

④傅谨《现代戏的陷阱》《二十世纪中国喜剧的现代化与本土化》，台湾，国家出版社，2005年，第358页。

⑤⑥傅谨《三思京剧现代戏(上)》《中国戏剧》2009年第4期。



时代受到的压抑,那么,我就很怀疑他们会不会有价值,他们的作品有没有可能受到当时人的欢迎并且一直矗立在今天的舞台上,比起今人创作的本该更切近当代人心灵的作品,更深刻并且更有市场号召力……我不相信宋元明清历朝历代统治者竟会至于一点都没有可供作家歌颂的功绩,我更不相信从两宋直到民国的剧作家们,会糊涂到连写个剧本吹捧吹捧当政者就能获得现实好处这样的道理都不明白。只不过他们在承载着社会良知的同时,显然不需要承受像今天的剧作家所承受的压力,他们的生计并不系之于一个经常强制性地替代他们选择作品题材与主旨的部门,他们至少拥有一定程度上的选择空间,有可能选择更符合自己切身感受的题材与人物,创作出更符合一般民众心理需求,同时也更能表达他们自己真实情感的作品。”“现代戏创作之所以需要由政府来反复提倡,正是由于现代戏创作被注入违反艺术规律和违反市场规律的特殊含义。”<sup>①</sup>

与提倡演“现代戏”可相并列的一项当代戏剧管制政策,是“禁戏”。傅谨把“禁戏”的理论资源归之于“五四”启蒙运动是我所不能同意的。他说“‘禁戏’所继承的,恰恰是从‘五四’以来激进知识分子们将艺术视为政治与军事手段之补充的宣传与意识形态工具的功能”<sup>②</sup>。在傅谨的学术研究里,看不到对鲁迅、胡适等思想家的启蒙主义和革命家、政治家对待艺术的政治实用主义的辨析与区分。对此,我的导师董健教授与他有过专门的讨论。<sup>③</sup>董老师认为,后来政治家们成功地把艺术作为他们实现其政治理想工具的文化专制主义,是他们对“五四”精神的背叛,恰恰是“五四”启蒙主义被中止的结果。在傅谨看来,当代除之不尽的艺术“工具论”及以“工具论”为其理论基础的现行戏剧管制政策正是“五四”新文化运动的必然结果。但人类的思辨跟我们所处的实践世界一样,都是很吊诡的:傅谨在他的研究中对戏剧的民间立场的发现与坚守,他把戏剧的民间权利看作区别于国家意志的另一极,认为民间的精神和娱乐总会溢出国家意志,享有自己的权利,他看到把民间的精神和娱乐限定在国家意志狭小天地的努力总是愚蠢的和扼杀生机的——所有这些,都是与启蒙主义提倡民主精神、肯定个人权利的主张相一致的。傅谨看到,“中国历史上由政府颁布的禁戏法令,可以追溯到戏剧刚诞生的年代。形形色色的禁令体现出毋庸置疑的国家意志”。“但是中国戏剧演出具有很强的民间性,诸多传统剧目之广泛流传正因为深受民众欢迎,政府的禁戏法令也就往往不能与戏剧实际演出状况相吻合。于是,政府对戏剧的禁令,与这些‘禁

戏’在民间不绝如缕的流传之间,就形成了国家意志与民间力求自主选择情感与娱乐形式的愿望之间的某种张力,体现出社会价值体系的多元性。”<sup>④</sup>傅谨在他的“新中国”“禁戏”研究中,始终站在权利不断遭到“国家意志”的侵犯乃至剥夺的“草根”一边。他描述了“50年代初的26出禁戏”和实际被禁之戏范围之广的巨大差异:无数剧目被以“改好了再演”的理由束之高阁,但实际上在大约半个世纪的时间里,“改好”的剧目相对于“封存”的剧目来说,微乎其微。主管部门低估了自己所面对的戏曲传统资源的无比丰厚,同时夸张地想象了自己“改戏”的能力,提出了根本就不可能实现的“戏改”目标。事实上他们所能选择的只有两个结果,或者坚持把戏剧演出限定在“国家意志”的狭小范围而听任演出市场的萧条,或者承认民间的精神生活大于“国家意志”,放弃戏剧的“国家化”运动。如今,对传统戏曲的“禁戏”已经非常可悲地成为历史,当人们明白“禁戏”并非必须的道理的时候,已经无戏可禁了。但是,上述两种结果的选择仍然摆在执政者的面前。傅谨研究了50年的“禁戏”政策忽紧忽松的历史,揭示了一个可悲的事实:放宽禁戏政策的动机不过是解决从业人员困难的权宜之计,50年来,主管部门戏剧“国家化”的意志并没有遭遇过任何怀疑。如前所说,傅谨是一位人情练达的学者,他十分善于从历史的表面事实之下读出“潜台词”来。他注意到,从上世纪50年代到60年代初,中央文化部门所下达的“禁戏”文件,实际上是更多地站在维护戏剧艺人基本生活的物质利益的立场上,对地方政府随意禁戏的禁令;“文革”以后,“从政策的角度看,从中央文化部开始,在遏制戏剧自由生存发展方面已经一变而成为更主动的力量”。这种变化的原因,是文化官员身份的变化:建国初,国家戏剧行业的主管者是与戏剧艺人有专业和情感血脉联系的文化人、艺术家,“而‘文革’结束以后文化主管部门的干部构成情况,已经与50年代截然不同”<sup>⑤</sup>。

傅谨是当代戏剧史研究领域最擅发现真相和最敢说出真相的学者之一,他的《新中国戏剧史》是一本很有价值的力作。如果说董健老师和胡星亮教授主编的《中国当代戏剧史稿》更长于对戏剧文本的解读,更侧重于戏剧的文学史,傅谨这部书则可以说更长于对戏剧运动的描述和分析,更侧重于戏剧的运动史。从表面上看,似乎两本著作的立场是对立的:董、胡之作坚持“五四”新文化运动以来的启蒙主义价值取向,傅作则坚持立足“草根”的文化民族主义。我当然不能同意傅谨在他的戏剧史中把中国传统戏

①傅谨《现代戏的陷阱》,《二十世纪中国喜剧的现代化与本土化》,台湾,国家出版社,2005年,第361-366页。

②⑤傅谨《新中国戏剧史:1949-2000》,湖南美术出版社,2002年,第59页,第165页。

③参阅董健《再谈五四传统与戏剧的现代化问题》,《南京大学学报》2001年第5期。

④傅谨《近五十年“禁戏”略论》,《二十世纪中国戏剧的现代性与本土化》,台湾,国家出版社,2005年,第199页。

剧的厄运归罪于“五四”新文化运动的观点,我也不能同意他把启蒙主义看作1949年以来戏剧“国家化”运动思想来源的观点,但我仍然认为傅作《新中国戏剧史》和董、胡的《中国当代戏剧史稿》的分歧并不重要,重要的是它们都把当代中国大陆的戏剧“国家化”看作中国戏剧发展的最大障碍,看作应当改革和废除的东西。我想,从傅谨对50年来“现代戏”和“禁戏”的分析是不难看出这一点的。至于两本著作一本着重剖析戏剧“国家化”的创作理论及其文学艺术表现,一本着重解析戏剧“国家化”的制度和政策层面,这不仅不是分歧,而且是一种相得益彰的互补。

### 三

傅谨的学术成果不仅表现于现、当代戏剧史研究方面,也表现于戏曲的理论研究方面。

多年来,大学里的戏曲学者多关注于古典戏曲作品的文学研究,少数专家则致力于“曲牌体”的“曲学”研究,对戏台上的活戏曲不大有理论兴趣;国家咨询机构的学者,虽有接触戏曲演出和艺术家的诸多便利,但囿于理论资源的缺乏和阐释数十年来不断波动变化的国家戏剧政策的掣肘,往往不能进入创造性的学术层面,只对前辈学者创造的几个概念深信不疑。傅谨不是学戏的,当他进入这个领域时已经是一个成熟学者,对“圈子里”老生常谈和深信不疑的概念他既不迷信,又有充足的理论储备加以辨析。

谈到戏曲特征,使用最多的一个关键词肯定是“程式”。自从赵太侗上世纪20年代第一次使用这个词来描述戏曲,至今它已经被重复了80余年。80余年来,谁都会用这个词,但谁也说不清这个概念,它仿佛一直是一个飘忽不定,似是而非的东西,而不是一个明确的理论概念。例如张庚先生在他为《中国大百科全书(戏曲曲艺)》作的序《中国戏曲》中这样解释和定义“程式”：“是戏曲反映生活的表现形式”——这话等于没说；“这个词有规范化的涵义”——本来一切艺术形式都是规范化的,除了这个“涵义”，它到底是什么呢；“程式都是直接或间接来源于生活的”——说到了“来源”，但“来源”并不是它自己，特别地强调这个来源非常具有那个时代的“唯物主义”特色，实际上另一个问题也同样重要：“什么使生活

变成了戏曲程式呢”；“就是生活动作的规范化”——又一次说到“规范化”，仍然没有说出新的内容来；“是赋予表演固定的或基本固定的格式”——这一句是最接近“程式”这个概念核心本质的，但这个表述既缺乏理论色彩，也没有被继续论证下去。在老一辈戏曲艺术家、理论家当中，阿甲可能是最接近于把“程式”阐述清楚的一位了。他说：“程式，是戏曲表现形式的基本组织，……是长期积蓄起来的，它和小说家积蓄语汇有点相似。”<sup>①</sup>“所谓‘程式’就是围绕着人物形象的塑造，在行当性格的造型上，舞台的空间处理上，音乐上，舞美上，都是有相对独立性和规范性的单元。”<sup>②</sup>“……这种东西像是一套符号。”<sup>③</sup>所谓“基本组织”、“单元”、“符号”都是非常接近于他用比喻所说出来的小说家的“词汇”。阿甲没有能够把这个思路继续地发展下去是有客观原因的，在那个教条主义盛行的年代，必须甚至只能像张庚那样强调唯物主义反映论的“来源于生活”，而强调脱离生活的“符号”或者“语言”特征，就有触犯教条，被指责为“唯心论”的危险。<sup>④</sup>

等到傅谨写作他的《中国戏剧艺术论》的时候，那样一个幼稚的教条主义时代已经过去了，而且他本人也在文学和美学领域积累了较充分的理论资源，戏曲理论界普遍不感觉到存在问题的这个领域的第一关键词，被他感觉到了科学定义的必要。在傅谨这里，“程式”获得了科学的理论表述：

国剧表演中所有那些意在使表演与现实人生分离开来<sup>⑤</sup>的方式，所有那些试图用最明白无误的方式来告诉观众舞台的进程与生活本身之间存在不可逾越的距离的行动，一旦它形成了某种规范，都可以理解为程式。程式……是一种演员用以表达戏剧内容的特殊词汇，同时又是观众用以理解和接受戏剧内容的特殊途径。这些特殊的表演语汇除了用以理解和接受戏剧内容之外，往往还拥有自身独特的价值和意义，在这种场合，程式的意义经常会超出了所能表现的现实内容，离开它原先的表现对象，而成为可以相对独立的欣赏审美对象。<sup>⑥</sup>

第一，程式表现生活，但是“与生活本身之间存在不可逾越的距离”；第二，程式是一种“特殊的词汇”；第三，这种词汇除了表现生活内容之外，还具有自身独特的“形式美”。老一辈人不敢说、没有说的艺

①阿甲《戏曲表演论集》，上海文艺出版社，1962年，第149页。

②阿甲《京剧文学与京剧艺术的本质特征》，《中国戏剧》1991年第6期。

③阿甲《谈谈京戏的基本特点及其相互关系》，《戏曲表演规律再探》，中国戏剧出版社1990年版第38页。

④在同一篇文章里，阿甲立刻表白：“一听说‘符号’二字，就怕戏曲这种表演方法是唯心论的，我也有点含糊。因为唯物论者总是说‘物质世界在我们头脑里的反映不能说是符号，应该说是世界的‘模写’，是‘反映’，或者说是反映复写。我又想了想，有点明白了。我们的头脑去反映客观世界，客观世界是我们的‘映像’，是‘模写’，好比镜子反映东西一样，不是符号。我想这是从生活来说。如果用艺术的手法反映客观世界，如艺术语言，就有些符号的含义，好比用音乐符号来反映生活形象那样。”

⑤在阿甲那个时代，这样的话是不敢说的，那个时候，只能强调表演对生活的依赖，不能谈及二者的分离。这也是“程式”这样重要的概念不能获得明确的科学定义的原因之一。

⑥傅谨《中国戏剧艺术论》，山西教育出版社，2000年，第200页。



术对于生活的距离,对生活的超越,艺术形式的形式美,傅谨在这里说出来了。更重要的,是他把程式解释为语言的“词汇”,虽然是特殊的词汇。

接着,傅谨论分析了程式这种“艺术符号”与一般意义上的语言符号之间的差异:

如果说语言是一种抽象,它是以一种完全概念化的方法,来意指某一类对象,那么,程式却是一种具体化了的抽象。程式是从大量个别的对象中抽象而来的,但它并没有像语言那样停留于抽象的语汇阶段,而是进一步从大量具体意象中,寻找抽绎出某种拥有特殊表现力的形象化的手法,并且在戏剧舞台上经过无数次的重复,与观众建立起某种心灵的默契,来表达这种抽象。<sup>①</sup>

“程式”这个词在尚未来得及被科学定义过的情况下就被作为戏曲研究中最重要概念反复使用了几十年,以至它可以施用于戏曲研究的一切俗套中,却不能推进说明任何问题。科学地定义这个概念是必须的。傅谨的定义肯定不是惟一的或最后的,但我自己的看法非常接近傅谨的。<sup>②</sup>我觉得这是目前关于“程式”最好的理论阐释。

在这个理论认识的基础上,傅谨在讨论戏曲“现代戏”的可能时,就不难指出:“现代戏”不是不可能的,京剧的艺术资源从来就不是“现代戏”的障碍,因为程式与生活的距离不独“现代戏”中有,传统戏中也一样有。“现代戏”的真正障碍,在实际上它被限定为“革命现代戏”,即被要求必须表现国家意识形态。也是在这个理论认识的基础上,傅谨认为,不应低估“现代戏”创造的困难,因为新程式的创造需要才华和时间。他举例说,天津京剧院《华子良》的“下山”和江苏京剧院《骆驼祥子》的“洋车舞”虽然好,但还没有超越具体的戏剧行动与生活构成足够的“距离”,还缺乏艺术的“抽象”与“规范”,还没有形成新程式与新行当。而新程式和新行当,需要通过新剧目中大量的观众认可的新型戏剧人物的塑造才能形成。傅谨认为,“京剧现代戏的创作并不是难在为内容不同的每部戏找到不同的新招式,而在于在表演上是否真有可能通过新的行当,建立既有异于传统风格又具有内在完整性的新的美学。”<sup>③</sup>

我对《骆驼祥子》中“洋车舞”这样一类创造的评价更乐观一些。我也很怀疑傅谨关于需要创造新程式和新行当建立有异于传统风格的京剧“现代戏”新美学的设想。在我看来,《曹操与杨修》、《骆驼祥子》这类现代京剧与谭鑫培、梅兰芳的古典京剧之间的差异非常之大,这种差异不仅表现于表演艺术的比较上,尤其表现于表演艺术与文学艺术关系的改变

上,如果文学上提供的性格是辩证和发展的,充分个性化的,为什么一定要类型化的行当来扮演呢?傅谨教授在谈到“样板戏”的时候,肯定了于会泳对《智取威虎山》、《杜鹃山》的音乐贡献,他把作曲家的个性引入了曾经不需要个人作曲家的京剧。如果我们承认于会泳在京剧中的音乐创作是成功的和个性化的,他的这类音乐创作变成新的京剧音乐程式就是不必要和不可能的。同样的情况是《骆驼祥子》的“洋车舞”。我倒认为在这种现代戏曲的新文体中,真正需要的是个性化的音乐创作和个性化的身段设计,而不是期待新程式和新行当的诞生。至于这种戏曲新文体会不会是“话剧加唱”呢?关键看它的演出形式与它所表现的真实生活之间的“距离”,这种“距离”也是傅谨教授所特别强调的。还是齐如山那八个字说得好:“无声不歌,无动不舞”,只要在舞台上实现了这八个字,无论有没有程式,有没有行当,都会与真实生活保持足够的距离,因此也都会保留着中国戏曲的基因和美学风貌。

傅谨教授不承认谭鑫培、梅兰芳的京剧是古典的,他认为他们的戏就是现代的。因此,他就很难看到《曹操与杨修》、《骆驼祥子》和谭鑫培、梅兰芳的戏剧的文体差异,至少在他的文章里没有讨论过这两类京剧的文体差异。我说谭鑫培、梅兰芳是古典的,根据之一是他们那样的京剧再也不会被创作出来了,是已经失去自己的生存环境而被终结了的。惟其是古典的,惟其是被终结了的,所以才特别地需要加倍地珍惜。从这个角度上说,我非常赞成傅谨对“推陈出新”戏剧政策的批评,虽然傅谨教授的出发点是:以梅兰芳为代表的中国戏曲是我们这个时代最完美的戏剧艺术,“推陈出新”就是接受了“五四”激进的知识分子对戏曲的不实批判,认为它是落后的,应该加以改造,而这种“改造”是破坏性的。我也认为对以梅兰芳为代表的古典戏曲的“改造”是徒劳的和破坏性的。应该把古典戏曲的保存和现代戏曲的创造明确地区分开来:现代戏曲在成长的过程中无须承担保存传统的责任,虽然它必然地要把全部古典戏曲作为自己最重要的美学和艺术资源;古典戏曲在保存自身的时候,也无须为讨好时代而改变自己,越是如此,它越是能够给当代人和当代戏剧提供最好的服务。

我的老师董健先生说过:学者有两种,一种是能够产生思想的学者,一种是只能够整理和重复他人的学者。20年来,傅谨教授不断地以其思想的火花给我们共同的学术领域带来欣喜、困扰和挑战。我现在最期待的,就是拜读他的《20世纪中国戏剧史》。

①傅谨《中国戏剧艺术论》,山西教育出版社,2000年,第202页。

②我的博士论文《戏曲本质论》完成于1998年5月,2003年由南京大学出版社出版。

③傅谨《三思京剧现代戏(上)》,《中国戏剧》2009年第4期。