

# 传统化与现代化 :中国当代戏剧的形态与张力

胡鹏林

---

**内容提要** 中国当代戏剧根据艺术形式和创作方法进行分类,主要有戏曲、现实主义戏剧、“样板戏”和先锋戏剧等四种形态,这些戏剧形态都交织在现代化与传统化的张力结构之中,在各个不同时期呈现出不同的两极分化、单极发展和三足鼎立等独特格局。戏曲和现实主义戏剧在“十七年”时期分别经历传统的现代化和现代的传统化过程;“样板戏”则融合传统的戏曲形式与现代的戏剧理念,是戏剧现代化和无产阶级革命文艺在一个特殊时期的独特呈现;“新时期”的戏曲、现实主义戏剧和先锋戏剧,分别对应三种文化传统,即古典文化传统、社会主义文化传统和“五四”文化传统,它们都在现代化与传统化的张力结构中寻求各自的发展,而这种张力结构最终取决于现代性的悖论。中国当代戏剧的最终走向是从传统与现代的二元对立走向传统与现代的融会,从单一的文学性走向文学性、剧场性和表演性的综合。

**关键词** 中国当代戏剧 现代化 传统化 张力结构

---

中国当代戏剧是指新中国成立之后的戏剧,主要有戏曲、现实主义戏剧、“样板戏”和先锋戏剧等四种形态,其中戏曲和现实主义戏剧是除了“文革”十年之外一直都存在的戏剧形态,分别遵循写意和写实的创作方法,样板戏是“文革”时期的独特戏剧形态,融合了写意、写实甚至浪漫主义等多种创作方法,先锋戏剧则是“新时期”以来出现的戏剧形态,主要引入现代主义和后现代主义的创作方法。这四种戏剧形态又对应着中国的古典文化传统、“五四”文化传统和社会主义文化传统,在戏剧的现代化与传统化的张力结构中展现出独特的发展脉络。

“十七年”(1949—1966)期间,戏曲和现实主义戏剧作为两大主导形态,既并行,又互相影响和促进。戏曲在此期间经历了“改戏、改人、改制”,“以现代剧目为纲”,“两条腿走路”,“三者

并举”,“一花独放”等阶段,在戏曲现代化的道路上曲折前行,同时在新编历史剧和现代戏等方面与戏剧互相影响,戏曲也是古典文化传统及其古典文学的延续,因而“五四”以来把现代性作为终极追求的现当代文学必然排斥以古典文化传统为核心的戏曲,这是一种二元对立思维的表现,只有“五四”文化传统和古典文化传统之间实现融通,才能最终摒弃这种二元对立。戏剧(话剧)的产生本身就是一种现代化的结果,其价值观念、思想内容、人物形象、艺术表现等方面都彰显出极强的现代性,从文明戏、问题剧、普罗剧到新中国成立之后的现实主义戏剧,这个过程使戏剧已经随着新民主主义革命的结束和社会主义建设的开启而初步完成其现代化进程,并且在现代性秩序建构的同时又使其自身逐渐变成新的戏剧传统——这个戏剧传统是“五四”文化传统的延续,但是其直接对应的是社会主义文化传统。因而在一定意义上讲,戏曲是一种传统的现代化,即对戏曲进行社会主义现代化改造,戏剧则是现代的传统化,即把“五四”时期产生的戏剧逐渐转变为中华民族文化的新传统,即社会主义文化传统及其现实主义戏剧传统。

### (一)传统的现代化

戏曲的现代化是从“五四”时期就已经开始了,《新青年》1918年开设“戏剧改良”专号,钱玄同、刘半农、傅斯年、欧阳予倩等人发表专论探讨戏曲的革新,有人提出彻底取代,“全数扫除,尽情推翻”<sup>①</sup>,“旧戏不能不推翻,新戏不能不创造”<sup>②</sup>;也有人认为应当改良保存,“中国旧剧,非不可存。唯恶习惯太多,非汰洗净不可”<sup>③</sup>;“均宜移其心力于皮黄之改良,以应时势之所需”<sup>④</sup>。不论是哪种方式,其现代化的方向成为了新文化运动之后的共识,而且在20世纪20年代的“国剧运动”和30年代左翼戏剧家的戏曲改良中得到发展。1942年毛泽东为延安平剧院题词“推陈出新”,第一次从中共意识形态立场出发提出了戏曲现代化的思路;1949年建国前夕,周恩来在全国第一次文代会上提出了改革旧戏及一切旧文艺的问题,会后还成立了中华全国戏曲改进委员会;1951年毛泽东为中国戏曲研究院题词“百花齐放、推陈出新”,随后政务院颁布《关于戏曲改革工作的指示》,明确了“改戏、改人、改制”的三大任务,首次以最高纲领和具体改革方案相结合的方式推进戏曲的现代化。

首先,这次戏曲改革不同于“五四”时期的戏剧改良,“五四”时期的戏剧改良是希望通过戏剧、文学和文化的现代化改造来推进社会的现代化,历经辛亥革命、“五四”运动、新民主主义革命之后成立了新中国,社会的现代化格局已经初步形成,然而传统戏曲无法适应社会现代化的发展,因此,这次戏曲改革恰恰是社会的现代化主动要求戏曲进行现代化改造。在戏曲改革过程中,“改人”和“改制”是相对较为容易实施的工作,戏曲工作者需要在政治、文化及业务能力方面加强学习,废除传统的徒弟制、养女制和“经励科”等戏曲班社制度,把各种班社改造为全民所有制或集体所有制的戏曲剧团。“改戏”是戏曲改革中最为复杂的程序,“目前戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目,对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改。必须革除有重要毒害的思想内容,并应在表演方法上,删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分。对旧有的或经过修改的好的剧目,应作为民族传统的剧目加以肯定,并继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素”<sup>⑤</sup>。此外,还需要搜集地方戏和民间小戏的新旧剧本,展演其优秀剧目,同时鼓励大鼓、说书等民间曲艺的发展。这种戏曲改革过程,虽然其指向是现代化,但是同时也继承了戏曲遗产,使中国传统艺术重新焕发生机与活力,现代化与传统化在一定程度上实现了短暂的融合,这也是与“五四”时期戏剧改良中传统与现代的二元对立的最大不同。

其次,戏曲改革的最大成就是1952年举办了当代戏曲史上规模最大的第一届全国戏曲观

摩演出大会,成功地奠定了以传统戏、现代戏和新编历史剧为核心的戏曲格局。但是戏曲改革过程对于剧目问题依然存在传统与现代的论争,以思想性、人民性、阶级性等现代性规定来限制传统戏,而现代戏又无法实现艺术突破,新编历史剧则出现杜撰历史、古人“现代化”、混淆古今等反历史主义倾向。为了弥合传统与现代之间非此即彼的矛盾、振兴戏曲剧目,文化部为了响应毛泽东提出的“百花齐放、百家争鸣”的“双百”方针,召开了两次全国戏曲剧目工作会议,其中文化部副部长刘芝明的大会报告《大胆放手,开放剧目》指出:“如果说在解放初期,必须采取一些禁毒的方式,才能使好花放出来,那么,在今天,就必须采取竞赛的方式,才能使好花开得更多更好。”<sup>⑥</sup>这显然是认为应该从限制传统转向传统与现代的共存,这也是1956年现代社会——社会主义制度确立之后表现出的对现代文化的自信和对传统文化的尊重。

再次,从1958年至1965年,戏曲又在传统与现代的矛盾和融合之间徘徊。1958年文化部召开“戏剧表现现代生活座谈会”,提出“以政治带动艺术,百花齐放、推陈出新;以现代剧目为纲,推动戏曲工作的全面大跃进”<sup>⑦</sup>。1959年文化部举行会议反思“戏曲大跃进”及其忽视传统剧目的问题,田汉指出:“我们不能一条腿,或一条半腿走路,必须用两条腿走路。”<sup>⑧</sup>周恩来随后举办座谈会强调:“两条腿走路,就是对立面的统一。这个问题毛主席在《矛盾论》中早已解决了。对立统一本身就是两条腿,既要有机地结合,也要有主导的方面(也就是矛盾的主要方面)。”<sup>⑨</sup>因此又从“以现代剧目为纲”回归到传统剧目和现代剧目并行的“两条腿走路”。1960年文化部举办现代题材戏曲汇演大会,明确提出传统戏、现代戏和新编历史剧的“三者并举”方针,实质是对三者进行现代化改造。对于传统戏,主要是挖掘、审定和改编,用思想内容革新的方式使之重新焕发活力;对于现代戏,则以戏曲形式来表现现代题材,“我们不当把新的生活内容硬塞进旧的形式里,而要从内容出发,从戏的主题思想和人物塑造出发,进行对戏曲传统形式革新和创造”<sup>⑩</sup>;对于新编历史剧,出现吴晗《海瑞罢官》、田汉《谢瑶环》、孟超《李慧娘》等优秀剧作,都是思想主题现代化与戏曲传统形式相结合的典范之作。但是随后新编历史剧就遭到全面批判,传统与现代的共存和融合的一切努力都被终止,出现了“样板戏”“一花独放”的格局。虽然“样板戏”的初衷是批判封建主义(戏曲)和资本主义(芭蕾舞和交响乐等),但其客观效果却是用一种革命的方式实现了传统和现代的艺术交融,这也是用一种意外的方式表明了传统艺术的生命力和现代化的不可阻挡。

## (二)现代的传统化

戏剧相对于戏曲而言,在新中国成立之后的发展显得更加顺理成章。“五四”时期的新文化运动呈现出多元化的格局,其戏剧类型主要有现实主义、浪漫主义和现代主义等,但是随着新民主主义革命的推进和社会主义制度的确立,现实主义戏剧逐渐成为代表新文化发展方向的主导戏剧类型。

1949年第一次全国文代会之后,现代主义戏剧彻底衰落,浪漫主义戏剧则接受改造,社会主义现实主义戏剧得到空前发展,人民性是现实主义戏剧在新中国成立之后现代性的最高表现,现实主义戏剧来源于人民,服务于人民,即为工农兵服务,这是1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来一直坚持的文艺现代化的发展方向,一种以现代意识的追求、现代观念的转化和现代秩序的建构为核心的文学现代性<sup>⑪</sup>初步形成,现实主义戏剧的现代化过程初步完成,逐渐成为新的戏剧传统,并且予以确立。虽然有学者认为这个时期的戏剧恰恰是一个“启蒙理性和现代意识从淡化到消解”<sup>⑫</sup>的过程,但是不可否认,随着新民主主义革命的完成和社会主义制度的确立,真实性(现实主义)和人民性(为工农兵服务)已经成为社会主义现实主义戏剧的根本审美原则,“五四”时期的新文化追求已经以一种崭新的社会主义方式变成现

实,这种现实可能与“五四”时期某些精英知识分子所设想的现代社会有差异,但是这种社会主义社会及其现实主义戏剧却展现了其独有的现代性魅力,出现了工农兵剧、第四种剧、历史剧、新歌剧等类型的优秀戏剧。

工农兵剧是“十七年戏剧”的主导戏剧类型,它承接“讲话”的基本精神,是社会主义现代化及其文艺现代化发展的必然产物。虽然工农兵剧也遭到批评,有人提出“工人剧本——先进思想和保守思想的斗争;农民剧本——入社和不入社的斗争;部队剧本——我军和敌人的军事斗争”<sup>⑩</sup>,认为这三种剧本过于公式化、概念化,把戏剧当作政策图解,但是从现代社会发展的阶段来看,思想斗争、入社斗争、军事斗争确实是当时国内外环境的基本格局,如果不解决这些问题,社会的现代化和文艺的现代化都只能是空想,这与“五四”时期的新文化运动和“抗战”时期的普罗文艺是异曲同工的。因此,强调戏剧的人民性,注重戏剧为工农兵服务,不仅不是倒退,相反是承接20世纪30年代的左翼戏剧传统,是戏剧现代化在新中国成立之后的必然发展阶段。

第四种剧是与工农兵剧相对应的,是工人剧本、农民剧本和部队剧本之外的“第四种剧本”,主要有岳野的《同甘共苦》,揭示了爱情、婚姻和家庭中的伦理道德问题;海默的《洞箫横吹》,批评了官僚作风和干预现实生活;杨履方的《布谷鸟又叫了》,通过年轻人的爱情故事展现以人为本的社会主义现代思维。第四种剧表现了现实主义戏剧对于现实生活的独立思考,它既通过新的社会现实和社会关系批判封建主义的遗留问题,又关注人的个性与自由、人的价值与尊严,被认为是承接“五四”时期精英知识分子所设想的现代化之路,尤其被知识分子所关注和看重,因而第四种剧在某种意义上是一种典型的“知识分子剧本”——并非是指其主题是知识分子题材,而是指其文化理想、人性自由等方面超然于现实社会,体现了知识分子独有的理想色彩和现代性批判意识。我们非常认同这种独特的知识分子价值观,但是也不能因此而否认社会主义制度建立之后所产生的文艺现代化模式,它与“五四”文化传统并不矛盾,而且也体现了一种现代化的新思维。

工农兵剧和第四种剧在某种意义上讲,分别承接了左翼戏剧思潮和“五四”新文化运动的戏剧改良思潮,既是戏剧现代化的发展阶段,同时也在社会主义文化和“五四”文化成为新的文化传统之后与之对应的戏剧类型。因此也可以说,戏曲、工农兵剧、第四种剧分别对应了古典文化、社会主义文化和“五四”文化,这种对应关系在20世纪80年代之后则出现新变化,这三大文化传统分别对应戏曲、现实主义戏剧和先锋戏剧,后文还将继续探讨这一问题。

任何戏剧创作都要付诸舞台实践,新中国建立之后相继成立了中国青年艺术剧院、北京人民艺术剧院、上海人民艺术剧院、中央实验话剧院和各个省级话剧团,组建中央戏剧学院和上海戏剧学院等教育和研究机构。这些举措一方面强化了戏剧的现代性建构,另一方面在强化的同时也使得这些现代性秩序形成了新的戏剧传统。而且在这个时期,戏剧延续了“五四”以来的传统格局,把戏剧当作现当代文学的四大体裁之一进行文学史叙述,虽然戏剧的艺术价值最终实现在舞台上,但是并不重视戏剧的剧场性、表演性等艺术特性,而专注于文学性、思想性等工具理性,把本应属于表演艺术的戏剧当作语言艺术来进行学术研究和学科定位,这是对戏剧(文艺)为政治服务、戏剧(文艺)为工农兵服务的社会主义文艺现代化的认可和确证,并且形成了一种新的社会主义戏剧传统和文艺格局,这种现代化之后形成的“新传统”甚至对20世纪80年代以来的戏剧发展及文学史叙述依然产生重要影响。

## 二

“样板戏”是传统的戏曲形式与现代的戏剧理念的融合,是戏剧的现代化与革命化在一个特殊时期的独特呈现。因而可以说,在戏剧艺术发展史上,“样板戏”既承续了传统,又推进了现代化,它以一种革命的方式实现了传统与现代的融合,这是我们抛开政治因素的纠缠之后对“样板戏”做出的客观评价。

“样板戏”可以追溯到建国初期的现代戏,其直接来源则是1964年举办的全国京剧现代戏观摩演出大会。在此次大会上《智取威虎山》、《红灯记》等多部京剧现代戏上演,这些剧作大都表现党领导下的农民武装斗争、抗日战争和解放战争等革命事件,而且成功地把京剧艺术的传统形式与人民革命的现代内容紧密结合。当年《文学评论》发表重要文章也对京剧现代戏剧作出了正面评价<sup>①</sup>。因此,后来京剧现代戏虽然经过意识形态的改造变成“样板戏”,并且作为革命斗争的工具,但是“样板戏”本身的艺术特性并未丧失,反而在文化革命浪潮中得到进一步发挥。

在京剧现代戏的基础上,最终形成了八个“样板戏”。虽然“样板戏”延续的是京剧现代戏,但是并不是像京剧现代戏那样正面地融合传统的艺术形式和现代的思想内容,其主要目的是把京剧、芭蕾舞和交响乐等作为革命的对立面加以批判,但是客观效果却是延续了传统、融合了现代,并且通过强制性的方式使之推广,成为老百姓喜闻乐见的人民艺术,成为社会主义革命文艺的典范形态,其主观意图和客观效果的错位恰恰使得“样板戏”成为戏曲现代化的重要阶段。

首先,传统戏曲的艺术特征得到继承和发扬。“样板戏”的编剧和导演都是戏曲方面的专家,如陶雄、阿甲、翁偶虹、汪曾祺、萧甲等,他们在改编和导演“样板戏”之前,对戏曲的唱词、声腔、韵律、程式动作等都十分熟悉,因而在创作“样板戏”的时候,虽然不得不遵循政治原则,但是同时也继承了戏曲的艺术特征,非常注重戏曲的传奇性和表演性,注重起、承、转、合,不忘唱、念、做、打,保留了戏曲的基本风貌。然而,在保留传统的同时,也进行了部分现代化改造。例如戏曲中的行当,“样板戏”中的男主角不再是武生、小生或老生,女主角也不再是正旦、花旦或青衣,不需要再遵循生、旦、净、末、丑这些行当的表演程式,而是直接采用演员饰演角色的现代表演方法,再如戏曲中的武功,也不再遵循把子功(使用古代的刀、枪、剑、戟)和毯子功(扑、跌、翻、滚、腾、跃等),而是根据剧情设置舞台动作,如创造了表现战争题材的独特的“行军”、“攀山”、“滑雪”等古典戏曲无法表现的舞台动作。

其次,现代的舞蹈、音乐、布景和灯光等技术手段的运用,使“样板戏”在继承传统的同时极大地推进了戏剧现代化。例如把战争过程中的翻山、涉水、列队、侦察、排雷等传统程式动作无法表现的场景排演成现代舞蹈,把西方管弦乐加入到戏曲传统音乐之中,用革命的歌词和高昂的唱腔来改造传统戏曲的唱词和唱腔,还用现代戏剧中的实景道具来取代传统戏曲中一桌一椅的舞台设置,用独特的灯光和音响系统来表现战争过程中的黑夜、风雪,这种种加入现代戏剧的写实手法突破了戏曲的写意传统。这种戏剧现代化的过程,同时还伴随着西方现代艺术的中国化,不仅实现了传统与现代的融合,还在一定意义上实现了古今中外的融通。

再次,“样板戏”在唱词中结合了现代生活化的语言和古典意境化的语言,留下了许多至今依然传唱的唱段。如《沙家浜》“智斗”一场中阿庆嫂的唱词:“垒起七星灶,铜壶煮三江,摆开八仙桌,招待十六方。来的都是客,全凭嘴一张。相逢开口笑,过后不思量:人一走,茶就凉,有

什么周详不周详!”再如《智取威虎山》“打虎上山”一场中杨子荣的唱词:“穿林海跨雪原气冲霄汉,抒豪情寄壮志面对群山。愿红旗五洲四海齐招展,哪怕是火海刀山也要扑上前。”“今日痛饮庆功酒,壮志未酬誓不休。来日方长显身手,甘洒热血写春秋。”这里既有民间生活语言,也有现代战争语言,并且经过韵律、节奏、句式等方面的艺术加工和提炼,既通俗晓畅,又体现一定的古典诗词韵律,是传统与现代的语言相结合的典范。

因此,“样板戏”一方面在艺术形式上促进了传统与现代的融合、推进了戏剧现代化的进程,另一方面在艺术意蕴上既保留了戏曲的底层属性、民间传统和写意仪式,又融合了革命生活、现代民族和国家形象,把现代性的诉求建立在传统艺术的现代化基础之上。在那个特殊的时代,“样板戏”作为国家文化样本,承担着革命文艺格局的建构、意识形态的建构、国家文化形象的建构等多重历史使命。因此,有学者认为:“‘样板戏’是中国传统戏曲在步向现代化的过程中被主流意识形态所单向框囿、直至强悍催生的一个有机环节,在文学经验上与无产阶级革命文学,尤其与最切近的‘十七年文学’一脉相承。”<sup>⑮</sup>但是也有学者认为:“20世纪中国戏剧的现代化进程在这个时期遭到最严重的挫折。”<sup>⑯</sup>

要解决这一争论,就必须厘清三种文化传统,即古典文化传统、“五四”文化传统和社会主义文化传统。古典文化传统延续了两千余年的封建主义,自“五四”以来一直遭到批判和现代化改造;“五四”文化传统,以科学、民主等为核心,最终实现人的全面解放,但是这种文化后来又以反帝、反封建和反官僚资本主义的新民主主义革命的方式出现并形成了一种独特的文化传统;社会主义文化传统是在完成新民主主义革命的基础上形成的一种无产阶级文化传统,以其社会主义文化体系规避了“五四”文化传统中可能出现的资产阶级民主等取向。如果以“五四”文化传统中可能出现的资产阶级民主化的视角来考察“样板戏”,往往会把“样板戏”界定为一种阻碍戏剧现代化发展的戏剧形式,但是,如果以社会主义文化传统衡量“样板戏”,那么“样板戏”恰恰是无产阶级革命文艺的延续,是社会主义文艺现代化的重要阶段。虽然当时的意识形态及其文艺政策有偏差,但是,这并不能完全归因于“样板戏”。因此,我们既要避免出现类似一花独放的文艺格局,也不能仅仅把“样板戏”时期当作倒退或空白的文艺时期,而应该在传统化与现代化的张力结构中进行合理定位:“样板戏”既延续了古典文化传统,也体现了社会主义文化传统,实现了传统艺术形式与现代社会文化的融合,实现了戏剧与戏曲的融合,成为文艺现代化及其社会主义文艺的重要组成部分。

### 三

在“样板戏”之后继续推进戏剧的现代化,产生了先锋戏剧(也称为探索戏剧或实验戏剧),因此,“新时期”以来形成了主要以戏曲、现实主义戏剧、先锋戏剧等三种戏剧形态组成的戏剧格局。

首先,之所以把“新时期”的戏剧形态分为戏曲、现实主义戏剧和先锋戏剧,其原因在于它们的创作方法存在根本区别。戏曲遵循写意传统,把现实虚化、美化、意境化,追求艺术的审美表现,而不以反映现实为目的;现实主义戏剧则遵循写实传统,真实地反映现实(包括当下现实和历史现实),遵循艺术真实的原则;先锋戏剧既非写意、也非写实,而是颠覆了传统的创作方法,引入现代主义或后现代主义的创作方法,变形、夸张、拼贴、戏仿、异化地反映现实,甚至根本不反映现实,而是一种意念或心理的外化。

其次,之所以把社会主义文化传统与“五四”文化传统区分对待<sup>⑰</sup>,其原因在于“五四”文化

传统孕育了多种现代化发展方向,社会主义现代化只是其中起主导作用的一种,其他方向依然以文化潜流的方式存在着。就戏剧而言,“五四”文化传统既孕育了左翼戏剧以及后来的社会主义现实主义戏剧,也孕育了现代主义戏剧。在“讲话”、第一次文代会等一系列重大文化事件之后,社会主义现实主义戏剧确立了主导地位,其他戏剧类型偃旗息鼓。改革开放之后,各种新思潮勃兴,现代主义戏剧和后现代主义戏剧趁势而起,表面上是西方新思潮的冲击,实质上是复兴了“五四”文化传统,当时的先锋戏剧家也认为自己的戏剧探索是重新承接了断裂的“五四”文化传统。

在戏剧现代化的过程中,三种戏剧形态分别对应着三种文化传统,现代化伴随着传统化,这种张力结构继续支撑着“新时期”以来戏剧发展的格局。

戏曲的现代化进程至此已有数十年,其核心任务并不在于艺术形式的现代化,而在于戏曲所对应的古典的、封建的思想内容的转变,因而,主题思想的现代化和艺术特性的传统化形成了一种张力。“新时期”以来的戏曲,其主题思想的现代化已经初步完成,因为人民群众已经在“五四”新文化运动之后数十年的现代化思想改造过程中基本告别了封建主义,而且经过左翼文艺、普罗文艺、革命文艺、人民文艺等文艺现代化的洗礼,人们已经深刻地认识到文艺现代化的思想内涵。在主题思想的现代化初步完成的基础上,人民开始寻求古典文化传统的保护工作。除了京剧之外,昆曲、川剧、豫剧、越剧、秦腔、黄梅戏等地方戏再次复兴,甚至傩戏、皮影戏、采茶戏、花灯戏、目连戏等民间小戏也重现剧坛,并且以国家非物质文化遗产的方式得到保护。值得注意的是,虽然有些学者对戏曲的未来发展做出了乐观的展望<sup>⑧</sup>,但是随着电视、电影等现代媒介艺术对传统戏曲艺术的挤压,戏曲的演员和观众都急剧减少,使得戏曲艺术难以重续辉煌。因此,我们更加应该在现代化与传统化之间寻求一个契合点,一方面让戏曲在弘扬民族艺术、振奋民族精神的主潮中得以保护;另一方面,我们也可以挖掘出戏曲最为传统的艺术性,在其传统的文学性、剧场性和表演性等方面给予现代戏剧以无限的艺术资源。20世纪以来,西方戏剧一旦遭遇困境,就把目光转向东方戏剧,中国戏曲、印度梵剧、日本能剧等一再成为推动西方现代戏剧发展的重要动力之源,因而在某种意义上,民族的与世界的、传统的与现代的,是互为前提甚至互相转化的,这是“新时期”以来对于戏曲艺术在现代化与传统化之间关系问题认识的最大转变。

现实主义戏剧在“新时期”以来虽然出现了各种新的变化,但是其人民性和写实性依然是重要的传统,而且逐渐形成与社会主义文化传统相对应的、契合主流意识形态的戏剧传统,现实主义戏剧在现代化的同时也不断传统化。在“新时期”初期最重要的第四次文代会上,邓小平指出:“人民需要艺术,艺术更需要人民。自觉地在人民的生活中汲取题材、主题、情节、语言、诗情和画意,用人民创造历史的奋发精神来哺育自己,这就是我们社会主义文艺事业兴旺发达的根本道路。”<sup>⑨</sup>现实主义戏剧在此背景之下迅速恢复繁荣景象,涌现了众多优秀戏剧。正如《桑树坪纪事》的导演徐晓钟所言:“继承现实主义戏剧美学传统,在更高的层次上学习我国传统艺术的美学原则,有分析地吸收现代戏剧(包括现代派戏剧)的一切有价值的成果,辩证地兼收并蓄,以我为主,孜孜以求戏剧艺术的不断革新。”<sup>⑩</sup>这些现实主义戏剧往往被称作是最好看的主旋律戏剧,一方面肯定了现实主义创作原则及其契合社会主义现代化的文化因子,甚至其中有些作品依然直接以批判现实主义方式肯定了社会主义现代化的发展方向;另一方面在肯定社会主义现代化及其戏剧现代化的同时,也依然借鉴戏曲的美学原则,在回归传统的过程中推进戏剧美学的发展<sup>⑪</sup>。与西方现代戏剧或后现代戏剧相比较,社会主义现实主义戏剧也是一种传统的、民族化的戏剧,如何兼收并蓄则是现实主义戏剧在现代化与传统化之间

寻找最佳切入口的关键之所在。也正因为现代化与传统化的张力结构,现实主义戏剧既避免了线性发展和单极化,同时也避免了停滞不前,相反还推动了传统艺术的现代化。

先锋戏剧最初与现实主义戏剧一起成为“新时期”戏剧探索的两种形态,是戏剧现代化进入“新时期”之后的重要表现。20世纪80年代初期,先锋戏剧就进入了探索期,并且希望在传统与现代之间寻找一个艺术突破口,如《探索戏剧集》的编者陈恭敏在“序言”中所提到的,旧的东西和新的、外来的东西之间的孰优孰劣,其最终裁决者是艺术的法则<sup>②</sup>。但是随着先锋戏剧的深入发展,其极端现代化(反现代或后现代)的戏剧姿态逐渐显露,出现了分化。(一)沿着西方后现代戏剧的发展脉络,主动接受阿尔托、格洛托夫斯基、布鲁克、谢克纳等戏剧家的后现代戏剧理论,尝试沿着现实主义—现代主义—后现代主义的西方戏剧发展之路把中国戏剧推向后现代阶段,如牟森、孟京辉、黄纪苏、张献、沈林、于坚等人,他们的努力很有价值,也推动了戏剧多元化发展,但是他们的后现代戏剧实验并不契合中国社会主义文化传统,因而也仅仅是在戏剧边缘地带进行屡败屡战的戏剧实验而已。(二)先锋戏剧在反现代的同时又寻求传统,尤其在西方戏剧理论家的“东方戏剧观”中受到启发,积极挖掘戏曲中富于生命力的艺术表现方式,对其写意传统、假定性表演、诗化意象、剧场空间、舞台调度等方面均有借鉴,主要有林兆华、王晓鹰等导演,他们为了实现现代与传统的互融,有意识地交替导演话剧和戏曲,甚至还撰写理论专著来总结舞台实践<sup>③</sup>。此外,随着先锋戏剧的发展,一个重大变化是导演体制的崛起,传统的“一剧之本”的剧本意识及其剧作家的权威地位遭到挑战,戏剧也不再仅仅从属于文学,而回归为一种与文学并列的表演艺术,文学性、剧场性和表演性都是其不可或缺的艺术特性,也以此取代了文学性的独霸地位,这既是戏剧现代化突破传统文学四大体裁的结果,也是戏剧向传统表演艺术的回归,因而也可以说既是现代化,亦为传统化。

此外,世界戏剧“三大体系”在“新时期”以来也引起了学术界关注和论争。“三大体系”虽然不能与戏曲、现实主义戏剧和先锋戏剧一一对应,但是其初衷也是希望中国剧坛上出现戏曲、现实主义戏剧和现代主义戏剧等戏剧形态多元共生的局面,当然也涉及突破现实主义戏剧独有的意识形态优势、强调传统戏曲的地位、融合传统与现代等相关问题。1962年黄佐临最早提出“三大体系”<sup>④</sup>,主要是为了突破斯坦尼斯拉夫斯基体系一家独大的局面,辅以梅兰芳体系和布莱希特体系,为戏曲和现代戏剧提供理论支持,也希望确证戏剧的多元发展格局。斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特是社会主义国家苏联和东德的戏剧家,而且布莱希特还是一个虔诚的马克思主义者,因而“三大体系”实质上是在古典文化传统和社会主义文化传统之间寻求一个契合点,在继承两大文化传统的同时获得一个戏剧百花齐放的局面。1981年黄佐临再次确证“三大体系”<sup>⑤</sup>,随后孙惠柱从真、善、美的角度论证“三大体系”存在的合理性<sup>⑥</sup>,自此之后才引起学术界的广泛关注,不久又遭到各界的质疑,孙玫、廖奔、沈林、谢柏梁等知名学者撰文从学理角度论证“三大体系”的谬误<sup>⑦</sup>,甚至提出以希腊戏剧、印度梵剧和中国戏曲的新三大体系来取代旧三大体系,试图从另外一个视角论证中国戏曲的合理性及其历史地位,虽然他们不赞同“三大体系”的说法,却都认可戏曲、现实主义戏剧和现代主义戏剧多元共存的格局。21世纪以来,孙惠柱在留学归国之后又提出新的现代戏剧“三大体系”——斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和阿尔托<sup>⑧</sup>。这是一种颇有意味的变化,阿尔托恰恰是后现代主义戏剧的肇始者,中国的先锋戏剧很大程度上也都受到阿尔托及其跟随者格洛托夫斯基、布鲁克、谢克纳等后现代戏剧理论家的影响,除了传统戏曲之外,现实主义戏剧、现代主义戏剧和后现代主义戏剧与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和阿尔托之间存在某种暗合的对应关系,把“三大体系”分解为戏曲、现实主义、现代主义、后现代主义等四种戏剧类型,这种分解方式也是符合中国戏剧和西方现代

戏剧的发展格局的,只不过在中国当代戏剧界,现代主义戏剧和后现代主义戏剧一般都归属为先锋戏剧,因而不论是“三大体系”的提出、质疑或变化,还是四种戏剧类型或是“新时期”中国戏剧的三种戏剧形态,最终都回归到中西戏剧关系、传统与现代的关系及其融合的问题。

由此可见,“新时期”以来各种戏剧形态在现代化与传统化的张力结构中呈现各自不同的发展格局。对于传统戏曲而言,经历了近百年的现代化思想改造之后,根本无须担心封建主义、专制主义等传统思想的死灰复燃,即使保留传统戏曲形式,也不会对我们的现代思维产生不良影响,因而当前的戏曲保护工作,更多的是保留传统形式,无法复制传统的内容和思想,而且我们还在戏剧现代化的进程中从传统戏曲那里汲取了营养。对于现实主义戏剧而言,现代化已经初步完成,就如“五四”文化成为传统一样,现实主义戏剧也成为了新的戏剧传统,一种现代性的传统,是需要长期坚守和深入开掘的,因为它是与当前社会主义文化和戏剧艺术发展最为契合的戏剧形态。对于先锋戏剧而言,一方面它在反叛现实主义戏剧的基础上,走向现代主义甚至后现代主义戏剧,另一方面它又从戏曲中寻求推动戏剧艺术发展的动力和源泉,希望通过一种“复兴传统”的方式实现螺旋式上升。

#### 四

从“十七年”时期的戏曲和现实主义戏剧两极分化,到“样板戏”的单极发展,再到“新时期”戏曲、现实主义戏剧和先锋戏剧的三足鼎立,中国当代戏剧一直在现代化与传统化的张力结构中寻求最佳发展之路,这是与中国现代戏剧和西方戏剧不同的独特之处。

现代化与传统化之所以形成张力结构,是由现代性的根本属性决定的。“五四”新文化运动以来,中国社会及其文化发展就具有现代性,但是现代性产生之初陷入一种悖论之中:一方面崇尚科学理性和进步观念,努力推进现代化进程;另一方面又批判这种现代化带来的各种社会问题(尤其批判资本主义),其本身又具有反现代的属性。现代性因而同时具有现代化和反现代的属性,它既有批判传统、不断追求现代化的力量,也有批判现代化、在复兴传统中获得螺旋上升的力量,这两种力量形成一种独特的张力结构。这种张力结构在中国当代戏剧的四种戏剧形态发展中得到充分呈现,戏曲的现代化、现实主义戏剧的传统化、“样板戏”对传统与现代的融合、先锋戏剧对戏剧传统的批判和对戏曲传统的借鉴等,都是在两种力量的张力状态下得到发展的。

从传统与现代的二元对立,走向传统与现代的融会,这是中国当代戏剧在现代化与传统化的张力角逐中的必然结果。在戏曲、现实主义戏剧、“样板戏”和先锋戏剧等戏剧形态的当代发展史中,我们可以看出传统与现代是互为前提甚至互相转化的,在一定程度上是可以互相交融的,例如现实主义戏剧最初是戏剧现代化之后的现代形态,但是逐渐变成新传统之后,又成为后现代戏剧需要打破的传统,而后现代戏剧并未勇往直前,反而回头向传统戏曲学习。在我看来,后现代戏剧和中国戏曲之间存在着一种“误读与回流”<sup>⑨</sup>的关系,首先是西方戏剧家有意或无意地误读东方戏剧,以此改革西方戏剧并形成后现代戏剧理论,这种戏剧理论最后又回流到中国,促使中国戏剧返观自身传统戏曲的表演艺术,这种独特的戏剧交流和互相影响的方式,才是真正的中西融合、传统与现代的融会。

从单一的文学性,走向文学性、剧场性、表演性的综合,这是中国当代戏剧发展的结果和趋势。戏剧在其现代化发展中摆脱了文学四大体裁的传统界定,同时又回归到表演艺术的传统阵营,而且这种状态在戏曲和后现代戏剧的美学原则启发之下又出现了很多新的变化,如

谢克纳所言:“戏剧文学是作者所写的,戏剧脚本是独特演出的精神地图,戏剧剧场是表演者在任何表演的舞台场景,戏剧表演则是整个事件,包括观众和表演者(甚至包括技术工人等任何在场的人)。”<sup>⑨</sup>他把戏剧最后推向真实事件,所有在场的人都是戏剧的构成要素,这与戏剧和戏曲的假定性、陌生化、间离效果、艺术真实等完全不同,把假定性的艺术表演推进到真实的社会表演,这是对当代戏剧传统的彻底反叛。中国当代戏剧如何面对这种戏剧观念的挑战,这种戏剧理想是否能够实现,这又将是未来中国戏剧在现代化与传统化的张力结构中继续探讨的重要问题。

- ① 钱玄同:《随感录》,载《新青年》1918年5卷1号。
- ② 傅斯年:《戏剧改良各面观》,载《新青年》1918年5卷1号。
- ③ 欧阳予倩:《予之戏剧改良观》,载《新青年》1918年5卷4号。
- ④ 刘半农:《我之文学改良观》,载《新青年》1917年3卷3号。
- ⑤ 《关于戏曲改革工作的指示》(1951年5月5日颁布),载《人民日报》1951年5月7日。
- ⑥ 刘芝明:《大胆放手,开放戏曲曲目——在第二次全国戏曲剧目工作会议上的总结发言》,载《戏曲研究》1957年第4期。
- ⑦ 《戏曲工作者应该为表现现代生活而努力》(社论),载《人民日报》1958年8月7日。
- ⑧ 田汉:《从首都新年演出看两条腿走路》,载《戏剧报》1959年第1期。
- ⑨ 周恩来:《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》(1959年5月3日),载《文艺研究》1979年第1期。
- ⑩ 《张庚戏剧论文集》,文化艺术出版社1984年版,第114页。
- ⑪ 胡鹏林:《文学现代性》,中国社会科学出版社2007年版,第3页。
- ⑫⑬ 董健、胡星亮主编《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第9页,第203页。
- ⑭ 黎弘:《第四种剧本——评〈布谷鸟又叫了〉》,载《南京日报》1957年6月11日。
- ⑮ 路坎:《京剧现代戏观摩演出的重大成就》,载《文学评论》1964年第4期。
- ⑯ 惠雁冰:《廓清与拓展“样板戏”研究的基本思路》,载《文学评论》2009年第3期。
- ⑰ 本文采取三分法,但是也有学者采用两分法,即分为古典文化传统和“五四”文化传统(参见王铁仙《两种中国文化传统:区分、辩证与融通》,载《中国社会科学》2010年第5期)。
- ⑱ 余从、王安葵主编《中国当代戏曲史》,学苑出版社2005年版,第659页。
- ⑲ 邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》(1979年10月30日),《邓小平论文艺》,人民文学出版社1989年版,第9页。
- ⑳ 徐晓钟:《在兼容和结合中嬗变》上,载《戏剧报》1988年第4期。
- ㉑ 胡鹏林:《〈窝头会馆〉:话剧的回归》,载《文艺争鸣》2010年第10期。
- ㉒ 上海文艺出版社主编《探索戏剧集》,上海文艺出版社1986年版,第2页。
- ㉓ 王晓鹰:《戏剧演出中的假定性》,中国戏剧出版社1995年版;王晓鹰:《从假定性到诗化意象》,中国戏剧出版社2006年版。
- ㉔ 黄佐临:《漫谈“戏剧观”》,载《人民日报》1962年4月25日。
- ㉕ 黄佐临:《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特戏剧观比较》,载《人民日报》1981年8月12日。
- ㉖ 孙惠柱:《三大戏剧体系审美理想新探》,载《戏剧艺术》1982年第1期。
- ㉗ 孙玫:《“三大戏剧体系”说和“三种古老戏剧文化”说辨析》(载《艺术百家》1994年第2期);廖奔:《三大戏剧体系说的误区》(载《中国戏剧》1998年第7期);沈林:《斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳》(载《读书》1998年第4期);谢柏梁:《我看“世界三大戏剧体系”》(载《中国戏剧》1998年第9期)。
- ㉘ 孙惠柱:《现代戏剧的三大体系及面具/脸谱》,载《戏剧艺术》2000年第4期。
- ㉙ 胡鹏林:《误读与回流:阿尔托跨文化戏剧实践及其影响》,载《文艺研究》2011年第7期。
- ㉚ Mark Fortier, *Theory/Theatre*, New York: Routledge, 2002, p. 9.

(作者单位 北京大学艺术学系、武汉大学艺术学系)

责任编辑 容明