

# 20世纪以来戏曲现代化研究的历史脉络与新动向

倪彩霞

**【摘要】**戏曲现代化是戏曲在中国现代社会发展的一个重要现象,自20世纪初进入学术视野。戏曲现代化的讨论经过三、四十年代革命根据地的新戏剧运动,新中国成立后的“十七年”戏改,改革开放新时期的戏曲革新,从艺术形式与思想内容两个方面不断深入。进入21世纪,在非物质文化遗产理念影响下,戏曲现代化的研究出现新角度和新思考,强调民族艺术、文化认同的立场,出现反思戏曲现代化、反思西方文化影响,呼吁回归传统、构建中国学术话语体系的新动向。21世纪以来提出的“守正创新”原则应该理解为:遵循艺术规律、保持戏曲独特性,探索新的内容和表现形式。这一原则代表了戏曲传承和发展的方向,也是戏曲现代化的方向。戏曲现代化的百年探索可以回溯到张庚在1941年提出的“民族新戏剧”,孟繁树、吕效平、傅谨、李伟等学者关于“现代戏曲”的讨论是对“民族新戏剧”的有效思考。

**【关键词】**戏曲现代化;非物质文化遗产;传统戏剧

**【作者简介】**倪彩霞,女,中山大学中国非物质文化遗产研究中心(广东 广州 510275)。

**【原文出处】**《文化遗产》(广州),2022.4.59~67

**【基金项目】**本文为国家社科基金2020年度冷门绝学研究专项学术团队项目“《全明戏曲》编纂与俗文学编目整理研究”(项目批准号:20VJXT006)的阶段性研究成果。

戏曲现代化伴随着中国社会现代化的进程成为学术议题,进入21世纪,“非遗”的文化特性为戏曲现代化带来新角度和新思考。“现代化”指随着科技进步和社会发展,人类文明从农耕文明向工业文明的转变,现代化始于技术革新,最终体现于社会文化的发展,其中包含着人类全球化的进程。早在晚清,中国开始寻求现代化发展。1922年梁启超发表《五十年来中国进化概论》一文提出,自1860年开始中国历经洋务运动、戊戌变法、辛亥革命和新文化运动,从制度到文化层面展开现代化探索。“梁氏所论,实为中国学者研究中国现代化历程的滥觞之作。”<sup>①</sup>戏曲现代化是在中国近代史的现代化探索背景下提出来的,一开始就背负着以文化寻求自新之路的现实意义。

## 一、20世纪前六十年“戏曲现代化”的提出和相关讨论

1905年陈独秀《论戏曲》提出:“戏曲者,普天下

人类所最乐最乐者也,易入人之脑蒂,易触人之感情。……盖以为演戏事,与一国之风俗教化,极有关系。……现今国势危急,内地风气不开。慨时之士遂创学校,然教人少而功缓。编小说、开报馆,然不能开通不识字人,益亦罕矣。惟戏曲改良,则可感动全社会,虽聋得见、虽盲可闻,诚改良社会之不二法门也。”<sup>②</sup>新文化运动期间,对戏曲的批评和支持意见各执一端,梁启超、胡适、钱玄同、刘半农等学者纷纷撰文表达对戏曲改良的看法,不管批评还是支持,他们都注意到戏曲的社会功能。作为民族艺术,戏曲对中国民众思想的影响不容忽视。戏曲现代化的问题自产生始就不是一个单纯寻求艺术自律性发展的问题,还包含了以戏曲唤醒民众的社会文化性质。

1935年,张平群在《政府资助梅兰芳剧团赴俄公演平议》中提出:“旧剧虽已失去其时代之背景,但必须亦必能吸收新时代之精神,以成其为适于现代之

艺术,如根据其固有特色,利用世界之艺术与科学,创造新剧本、新音乐、新身段、新化装、新布景、即为旧剧现代化之一条康庄大道。”<sup>③</sup>这是中国学术界第一次提出“旧剧(戏曲)现代化”的概念,作者提出:旧剧是戏剧的一种,经过历代形态演进发展至今,应该吸收新时代精神,积极学习世界艺术与科学,实行旧剧(戏曲)现代化。作者注意到旧剧(戏曲)的“固有特色”,谓“中国戏之特点,既在美观的风格化的舞台姿态。故不仅男可饰女,女可饰男,即马鞭亦可代马,甚至可以两手姿势代门。而中国戏之所以为中国戏之特点,亦即在此。”张氏的基本看法体现在后来的戏曲现代化讨论中。作者撰文本意为助力梅兰芳赴俄演出,而后者在20世纪初,在齐如山等学人的帮助下积极革新京剧,编演了系列古装新戏如《嫦娥奔月》《黛玉葬花》《天女散花》《洛神》等,在唱腔、身段、服饰扮相、舞台美术等方面让观众耳目一新,轰动一时也引起不少争议。梅兰芳和齐如山的京剧改革虽然是从中国古典文学艺术中汲取养分,但也是在比照西方戏剧之后有意做出的选择。齐如山年轻时留学欧洲,学习和考察了欧洲戏剧,回国后编写过话剧,后来转而研究京剧,与梅兰芳合作,两人的京剧实践可谓戏曲现代化的探索。

1939年,时任鲁迅艺术学院戏剧系主任的张庚发表《话剧民族化与旧剧现代化》一文,提出中国话剧民族化和戏曲现代化的命题。“旧剧现代化的中心,是去掉旧剧中根深蒂固的毒素,要完全保存旧剧的几千年来最优美的东西,同时要把旧剧中用成了滥调的手法,重新给予新的意义,成为活的。这些工作的进行,首先一定要工作者具有一个进步的戏剧以至艺术的观念。”<sup>④</sup>主张从戏剧观念、内容和形式方面对旧剧(戏曲)进行继承和改造。

两年后他发表长文《剧运的一些成绩和几个问题》,深入讨论抗战期间新戏剧运动如何开展,在旧剧(戏曲)现代化问题上有了更多体会和想法。文中驳斥了旧剧(戏曲)是旧时代的产物,只能表现旧时代生活;以及旧剧(戏曲)是一种完整的艺术,不能改造,一改造就破坏其艺术性的观点,认为“旧剧只有两条

路:发展,灭亡,却没有保存这种可能性的。”<sup>⑤</sup>世界戏剧艺术各有其独特性,也有共同原则,中国旧剧(戏曲)表现现代生活虽然有限制,但在表现现代精神以及形式改造方面都是有可能的,俄国舞剧和日本歌舞伎在戏剧体系上与我国旧剧(戏曲)相似,都历经了现代化的过程。根据新戏剧运动的经验,陕甘宁边区以及山西根据地的秦腔、晋腔等地方戏已经取得现代化的一些成绩。张庚认识到,京昆等戏曲遗产丰厚而艺术传统谨严,应该慎重对待,建议先从地方戏现代化开始积累经验,然后逐步拓展到京昆等旧剧(戏曲)的现代化。总之,旧剧(戏曲)现代化要在长时期中渐进完成。如果说张庚在《话剧民族化与旧剧现代化》中提出了一个世纪命题,那么他在《剧运的一些成绩和几个问题》里结合自己的戏剧实践和理论思考,为这个命题列出了初步的方案。而且张庚较早注意到地方戏、民间戏曲在戏曲现代化中的重要性,这得益于他在延安时期深入乡村社会的戏曲实践。

20世纪三、四十年代,由陕甘宁边区发起的新戏剧运动扩展至山西、河北根据地,是戏曲现代化在乡村社会的探索,以革命宣传和地方戏改造为主要内容,地方戏改造包括戏班、艺人和剧目改造,出现了改编老戏、创作革命新戏、新编历史戏的模式。新中国成立之后的戏改,改戏、改人、改制的“三改”模式,以及整理改编传统戏、创作现代戏和新编历史剧的“三并举”剧目原则,其实都肇始于抗战时期革命根据地的新戏剧运动,而思想根源则可上溯至新文化运动的戏曲改良论争。

从文化变迁的角度来看,戏曲艺术历经宋元南戏、元杂剧、明清传奇、花部,一直处于与时俱进的“现代化”过程。但我们一般把“现代化”对应于中国现代社会背景下的戏曲发展,因此,20世纪初的戏曲改良意味着戏曲现代化的发端。这场以城市知识分子为主导的戏曲改良运动,受到西方文明和全球化视野的影响,改变封建文人对戏曲的偏见,提出发掘戏曲针砭时弊、启发民智的社会功能,以改良之戏曲面对新的时局和唤醒民众。然戏曲改良运动主要影

响力在城市和大戏。三、四十年代革命根据地的新戏剧运动,大批知识分子深入乡村社会,与乡土文化亲密接触后对地方戏和民间小戏有了新认识,从而深化了他们对戏曲改良的看法,对戏曲现代化的思考也更加深入和具象化。张庚在延安时期提出的“话剧民族化和旧剧现代化”,是他构建“民族新戏剧”的两个途径,代表了延安知识分子关于民族戏剧的学术理想,虽然不成熟却是一种积极探索。

新中国成立后,戏曲发展推行“百花齐放,推陈出新”方针,民族戏剧的探索由革命根据地拓展至全国,作品编创、表演艺术、导演制度、舞台美术、以及人才培养全面铺开,取得显著成果。京昆等大戏之外,民间小戏、少数民族戏曲得到重视。这段时期,关于戏曲现代化的讨论常常与“旧剧改造”“戏曲革新”等说法结合在一起,戏曲现代化往往被理解为改造和革新问题,但也注意到戏曲表现形式、艺术规律、审美原则等问题。在总结新中国成立后到60年代戏曲实践的经验时,余从、王安葵提到,现代戏的创作要尊重戏曲规律,“戏曲艺术具有独特的反映社会生活的艺术规律,诸如注重形式与神似的统一、虚拟与写实的统一、形体与内心的统一,时空的流动与固定相统一,高度的简练与充分的抒发相统一等一系列艺术特征,以及作为总的艺术特征的一套完整的程式体系等,戏曲艺术正是运用这些独特的艺术规律反映生活,而与其他艺术品种区别开来。”新编历史剧要在平衡历史真实与文学真实的基础上,注意历史感与时代感的统一。整理改编传统戏则“要注意继承传统的审美原则和表现特色,诸如:抒情写意性,时空不固定,程式性、虚拟性和节奏性等表现形式,都突出表现了中华民族独特的审美方式和民族特色。同时还要注意各地方剧种所联系的不同地区人民群众所欣赏和喜爱的地方风味。”<sup>⑥</sup>

1966年,京剧《智取威虎山》《沙家浜》《奇袭白虎团》《红灯记》《海港》、舞剧《红色娘子军》《白毛女》以及交响剧《沙家浜》八部革命样板戏齐集,“标志着40到60年代中国传统戏曲现代化成果的最终定型。”<sup>⑦</sup>

革命样板戏背负着强烈的时代特色和意识形态特征,但从艺术形式来看无疑是现代戏的成功实践,代表戏曲现代化经过近三十年探索的成果之一。虽然说,这段时期戏曲艺术受到意识形态的影响,但如果没有国家体制的保障,戏曲现代化不可能有如此全面和深入的发展,戏曲艺术作为社会文化的一种形态,其发展是自律性与他律性共同作用的结果,不能简单用庸俗社会学的观点来评判。

## 二、20世纪新时期“戏曲现代化”研究的继续深入

20世纪80年代,中国进入改革开放的新时期,戏曲现代化在建设社会主义现代化国家的背景下再度成为热点。1980年,张庚提出:“我们已经进入了一个建设社会主义现代化的新时期。如何使戏曲这种历史悠久的古老文化为四化服务,在新时期中取得新生命,变成新文化,这个问题已经愈来愈迫切地摆在我们面前。”<sup>⑧</sup>他认为,戏曲现代化是一项理论与戏曲实践相结合的工作,经过五十年的戏曲实践和理论探讨,已经到了以科学、系统的研究总结中国戏曲艺术理论体系的阶段。

1981年10月,文化部在北京组织戏曲现代戏汇报演出,展开现代戏以及戏曲现代化的讨论。之后的几年里,戏曲现代化的讨论以现代戏为重点。何为强调现代戏的形式革新要谨慎,戏曲在长期的历史发展中自成体系,稍有不慎会破坏其完整性与协调性。<sup>⑨</sup>郭汉城强调现代戏要以“戏曲化”为基础。“所谓‘戏曲化’,是指在进行创作时,要按照戏曲艺术的基本规律把生活提炼成为艺术,而不是简单地套用原有的程式。……那么戏曲艺术的基本规律是什么呢?我们的戏曲是以歌舞为主的、综合了各种表演手段的艺术。”<sup>⑩</sup>在他看来,理想的现代戏作品是兼顾了内容的现实主义深刻性和形式上的虚拟性、抒情性等特点。<sup>⑪</sup>郭汉城提出的“戏曲化”在后来的讨论中被多次援引,成为遵循戏曲艺术特征和规律的代名词。

戏曲的现代化并不只是现代戏的发展,还包括传统戏和新编历史戏,龚和德从演出形态的角度提出对戏曲现代化的看法。“戏曲正在走向现代化。其

道路将是很宽广的。从艺术形态上说,现代化的戏曲大体上会有三种类型,即古典型、改良型和杂交型。”<sup>⑨</sup>所谓的古典型、改良型和杂交型戏曲,并不是指某一剧种或剧目,而是就演出形态而言,指保持传统风格的戏曲,内容和形式都有改进的戏曲,以及吸收现代姊妹艺术因素与戏曲固有因素重新组合的戏曲。作者认为,戏曲现代化不仅意味着戏曲形态的多样化发展,关键是表现现代意识,戏曲革新应该遵循“纵向继承”与“横向借鉴”相结合的原则,不同类型的剧种侧重于不同的办法。“艺术积累深厚的古老剧种,如昆曲、京剧、川剧等,至少在现阶段,应尽量多搞一些古典型的演出。但也要适当搞一些改良型甚至杂交型的演出,才更有活力。而一些新兴剧种,可以把主要精力放在革新创造上,即多搞一些改良型和杂交型的演出,但也别忘了继续加工整理自己的一些看家好戏。杂交型的演出,由于难度大,更带实验性,目前是不可能搞得很多的。”<sup>⑩</sup>作者突破剧目编创,从演出形态角度展开分析,注意到剧种艺术、剧本文学与表演艺术的关系,使戏曲现代化研究更加立体和深入,启发了后来的相关讨论。

吴国钦强调,戏曲现代化的关键在于是否具备现代意识。所谓戏曲现代化“指的是它被注入现代意识,为现代人所接受,成为现代一种喜闻乐见的戏剧样式与娱乐机制,成为既附属于过去、又繁荣于今天、更活跃于未来的一项民族的戏剧艺术。”作者梳理了中国戏曲的发展脉络,看到戏曲的艺术形态随着时代发展而不断自我调节和重塑,戏曲的民族性、假定性和写意性与现代艺术有相通之处,因此戏曲现代化无论从历史角度还是从艺术特性来看都有可能。吴国钦认为,戏曲现代化应该在内容上去掉封建社会的陈腐观念与陈旧意识,形式上也需要改变,“戏曲塑造人物的简单化倾向和‘一人一事’的结构形式也十分陈旧。……戏曲无论在视觉上或听觉上,其外观系列也有不少陈旧之处。如剧情拖沓,节奏缓慢,某些程式表演陈旧得无美可言,伴奏乐器单调,舞美简陋乏味,唱腔不够动人,武打缺乏真功夫等,这些都是新一代的观众难以接受的。”<sup>⑪</sup>文章以发

展的眼光看戏曲的现代化问题,从具体的观念意识和表现形式提出现代化的路径。

胡星亮的《论二十世纪中国戏曲的现代化探索》回顾20世纪戏曲现代化的进程,对戏曲改良、根据地戏剧运动、新中国十七年戏改、改革开放戏曲复苏四个阶段的戏曲改革论争和实践进行梳理。该文在20世纪末检视整个20世纪戏曲现代化的历程,对戏曲未来之发展提出展望,意义重大。该文认为,“20世纪中国戏曲的现代化历程充满曲折。这期间,激进派对传统戏曲的严厉批判与保守派拒绝改革的顽固反击,着重思想意识的内容变革与注重艺术审美的形式革新,强调时代精神的现代戏创作与展现艺术精华的传统戏演出,横向借鉴的‘话剧加唱’与纵向继承的‘旧瓶装新酒’,强调现代意识的‘现代化’与遵循戏曲审美规律的‘戏曲化’等观念曾展开不同程度的交锋,并直接影响到戏曲艺术的创作与发展。”在总结中国戏曲现代化的经验时,作者提出:“首先,历史告诉我们,戏曲只有在变革中才能生存、发展。其次,现代化是戏曲改革的趋向,戏曲化是其艺术的约制。第三,‘百花齐放,推陈出新’,是戏曲改革的根本方针。第四,坚持‘三并举’,发展现代戏。”<sup>⑫</sup>

吕效平从文学角度分析宋元杂剧、明清传奇、以京剧为代表的地方戏的演进路径,认为戏曲应该经由抒情文学、叙事文学向戏剧文学发展,20世纪戏曲的现代化以表演艺术与戏剧文学的重新结合为特征,“就整个戏曲而言,现代化的实现则以表演艺术和戏剧文学能够水乳交融地表现当代生活的众多方面为标志。那时,我们也许不再称这种戏曲为地方戏,它是中国古典戏曲完成了现代化嬗变的阶段,也即中国戏曲在宋元杂剧、明清传奇和以京剧为代表的地方戏之后的第四个发展阶段。”<sup>⑬</sup>

新时期的“戏曲现代化”研究呼应了中国改革开放的时代风气,挣脱社会文化功能论和意识形态的束缚,回归文学创作和表演艺术范畴。在强调戏曲现代化应该表现现代生活、注入现代意识的同时,注重传统戏曲的艺术形式和审美原则,提倡加强戏曲

史和戏曲理论研究,全面总结戏曲的艺术规律和美学特征。总的来说,学术界对戏曲现代化的基本看法是既要纵向继承,对横向借鉴亦持开放态度。

### 三、21世纪“非遗”语境下“戏曲现代化”讨论的不同侧重

2001年,昆曲被列入人类口头和非物质文化遗产代表作,由此联合国倡导的“非遗”理念逐渐为戏曲学界所了解和接纳,并影响了新世纪的戏曲研究。2002年,郭汉城敏锐地提出“戏曲现代化要与时俱进”的新命题。回顾过去五十年,他认为戏曲改革已经基本完成,为戏曲现代化提供了良好基础,在新的文化语境下,戏曲应该在人才、剧目、理论、剧团等方面加强建设,这些内容正是戏曲“非遗”保护要面对的问题。

“非遗”有着独特性、活态性、流变性、地域性、综合性等文化特性,戏曲的“非遗”保护以确保戏曲生命力为核心。进入21世纪,学者们对“非遗”的理解和接受不同,引发了不同的戏剧观念和对戏曲保护的不同看法,对戏曲现代化的讨论更为热烈。20年间,有人总结前辈学者的戏曲实践和理论探索,从中得到启示;有人从中西戏剧比较、舞台美术、地方戏实践等角度展开思考,提出自己的看法;有人从20世纪甚至上溯至古代戏曲史的角度梳理和思考戏曲现代化历程,对戏曲的未来提出建议;有人从戏曲遗产、艺术本质的角度对戏曲现代化提出反思。有人从文艺理论、艺术哲学的层面对“现代戏曲”的精神内涵和历史演变展开叩问和对话。从“非遗”的角度来看,21世纪以来关于戏曲现代化的讨论有不同侧重:

#### (一)回归艺术本位,强调中国戏曲的独特性。

“非遗”的表现形式一定是独特的,其蕴涵的思想情感、意识观念也体现独特性。21世纪受到“非遗”理念的影响,出现反思戏曲现代化、反思西方文化,呼吁回归传统、构建中国戏曲艺术体系的研究风向。1998年,张庚对新世纪的文艺研究提出:“过去,我们只是对西方的现实主义谈得很多,在新的世纪到来以后,对于中国自己的一些理论、一些艺术上的

见解,应当深入地研究,拿来补充西方艺术理论的不足。当然我们中国也有自己的偏颇,但是研究了它,把两者结合起来,就会产生更加精深的理论。……就能够使中国的文艺理论、中国的美学、中国艺术研究得到很大的发展,同时也会对于西方文化有更准确的评价,也更会使我们21世纪的中国文艺产生新的面貌、新的成就,特别是对于将来的文艺创作,会产生深远的影响。”<sup>⑦</sup>作为中国戏剧理论家,张庚的提法不仅体现了自身的学术洞察力,对戏曲研究也起到引领风向的作用。

在反思戏曲现代化的文章中,大家不约而同提到艺术形式问题。王长安认为,戏曲现代化应该指内容的现代化,在十七年戏改运动中已经完成,而戏曲形式上的“以歌舞演故事”表演机制、“一化三性”的舞台美学原则,难以现代化。“‘旧貌变新颜’,这在愿望上可能有积极之处,但在实践上却不免令人担忧。以这样的‘现代’来‘化’中国戏曲,于与浅薄者将兴‘戏说’之风,于自恃高深者则酿‘奸古’之祸。……此外,戏曲的内容和形式也是长期彼此决定、互相选择、双向适应的结果,是不该也不能被轻易剥离的。一方的变异,必将导致整体结构的失衡,危及自体的生命系统。对内容的所谓‘现代化’,必将最终引发对形式以及中国戏曲个性的整体颠覆。”<sup>⑧</sup>作者对戏曲现代化的批评略显偏激,且前后矛盾,内容与形式有机相连,既然主张内容的革新,形式又何来一成不变之理。整个20世纪的戏曲现代化讨论都在强调,所有的革新不能是无根之木、无水之源,这已经成为一种学术共识。

戏曲内容与形式的革新问题,早在1949年就被提出来讨论。1949年10月梅兰芳赴天津演出时谈到:“我想京剧的思想改革和技术改革最好不必混为一谈,后者在原则上应该让它保留下来,而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑,再行修改,才不会发生错误。”<sup>⑨</sup>观点见报后在演艺界引起轩然大波,梅兰芳意识到表述不够谨慎,在演出后的座谈会上修正了自己的说法。“关于剧本的内容与形式的问题,我在来天津之初,曾发表过‘移步而不换形’的意见。

后来和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果,觉得我那意见是不对的。我现在对这问题的理解,是形式与内容的不可分割,内容决定形式,‘移步必然换形’。譬如唱腔、身段和内心感情的一致,内心感情和人物性格的一致,人物性格和阶级关系的一致,这样才能准确地表现出戏剧的主题思想。我所讲的‘一致’是合理的意思,并不是说一种内容只许一种形式、一种手法来表现。”<sup>②</sup>从几十年的戏曲实践来看,梅兰芳对京剧旦行、表演身段、服饰和舞蹈都进行过革新。作为京剧表演艺术家,梅兰芳尊重传统,认为改革应该慎之又慎,不能丢了戏曲的艺术本体和艺术特色,是合理的。梅兰芳所谓“移步而不换形”的“形”,应该指戏曲的独特性,而非具体的表现手法和形式。

刘涛在总结张庚的戏曲美学思想时提到,张庚“对于如何使得戏曲艺术现代化的理解更为清晰:第一,必须保持传统戏曲艺术的本质特征;第二,必须给旧的戏曲形式赋予新的意义。”<sup>③</sup>戏曲艺术的本质特征,即戏曲的诗化本质以及综合性、虚拟性、程式性的审美特征,这正是中国戏曲的独特性,戏曲现代化是以保持这些独特性为前提,然后“以中国人的审美标准和方式,表现现代生活与现代意识。”<sup>④</sup>程式是戏曲的表现手法之一,“戏曲形式的革新首先要求旧程式的改造和新程式的创造。”<sup>⑤</sup>

傅谨则认为,戏曲的现代化,包含戏剧内涵、形态和体制三个层面,戏剧形态才是现代化落到实处关键。“所谓‘内涵’不只是戏剧内容与故事情节,还包括人物形象的塑造、人物关系的构建以及包含在其中的思想情感、价值观念和道德取向。所谓‘形态’也不是人们通常所说的‘形式’,它包括系统性的舞台表现手法以及叙事模式。……这里所说的‘体制’不仅包含了决定戏剧如何呈现在舞台上的那个全过程,还包括戏剧与观众建立关系的方式。”作者所说的三个层面,在内容、形式之外更多了演出机制的角度,且对内容和形式的阐释更为丰富。“现在看来,戏曲应该努力继承自身历史悠久和美学积淀深厚的本体特征,或曰应该走‘戏曲化’的道路。即使

在社会各领域均纷纷呈现出具有现代化意味的变化的当下,仍应努力维系其艺术形态的完整性的思想。”<sup>⑥</sup>显然,傅谨以艺术形态的“戏曲化”作为戏曲独特性的确立,“戏曲化”与郭汉城、余从、王安葵等学者的相关论述一脉相承。不管是艺术形式还是艺术形态,戏曲并不固步自封,而是不断吸收新的养分丰富其艺术体系。

## (二)法古开新,正视戏曲艺术的流变性。

戏曲是民众创造的对世界和生活的认识、理解和审美表达,戏曲的艺术表现是在动态中完成的,其艺术形态是流变的。学者们普遍认为,戏曲在历史上历经形态演进,在现代社会也无法回避其流变性,戏曲艺术哪些地方应该“法古”、哪些地方可以“开新”才是要解决的。

李黎明认为,“现代化”这个观念的源起以及“现代化”的发展都与政治有关系。“戏曲传统为之付出了巨大代价的‘现代化’,至今仍笼罩在‘政治正确’的光影中,未曾引起我们足够的反思意识。”<sup>⑦</sup>作者以为,戏曲的当代发展应该避免政治干预,回归民间化、艺术化品格。在“非遗”语境下,戏曲是由人创造的表演艺术,也是一种社会文化,经历史筛选淘洗、世代承传成为今天的遗产,它的身上早已刻上时代烙印、背负着社会功能。戏曲的发展是在自律性和他律性的共同作用下实现的,戏曲现代化本身就是一个社会文化的命题,在逻辑起点上需要正本清源。所谓的戏曲传统,在文化根源上就是人类的审美生活,脱离生活谈戏曲传统就像海市蜃楼般虚无缥缈。戏曲在历史发展中逐渐形成自身的艺术规律,有着自由探索精神世界的独立性,戏曲的艺术传统在“非遗”保护和现代化探索中都是备受重视的。

王旭、郑雷从戏曲创作的角度,总结戏曲现代化经过百年实践取得的成就。“在戏曲传统延续的时代命题中,已经通过大量优秀传统剧目的整理、改编、提升,让传统经典始终驻足于不断发展变化的中国人生活中;在戏曲传统创造转化的时代命题中,已经通过大量优秀历史剧、古装故事剧目的创作、演出、

推广,让时代经典不断地进入中国戏曲艺术体系结构中;在戏曲传统扩容创新的时代命题中,已经通过现代戏、现实题材、小剧场戏曲、都市戏曲等诸多实践,让更多多元灵活的创作贴近新观众群体的审美视野。”<sup>②</sup>作者认为,戏曲现代化在创作方面坚持“三并举”原则,通过文学创作、舞台表演、传播方式等不同途径法古开新。该文代表了21世纪“非遗”时代对戏曲现代化的新思考。

邓晓燕以大型现代川剧《欲海狂潮》为案例,深入反思现代戏创作及舞台艺术问题。作者认为,中国戏曲并不追求完整叙事、戏剧冲突和深刻思想,而是以诗意表达、歌舞表演、四功五法等表演技艺为核心,舞台美术高度简约化。在作者看来,《欲海狂潮》受到西方话剧的戏剧精神和表现形式影响,并没有很好地贯彻中国戏曲的美学原则,忽视了中国戏曲的独特性,因此是一次失败的尝试。<sup>③</sup>无论传统戏、新编历史剧还是现代戏,在面向现代社会和观众的时候,如何在保持戏曲独特性的前提下有效进行横向借鉴,需要在实践中试错、调整,找到平衡。

吕效平提出,戏曲发展到当代已经形成一种新文体——现代戏曲。元杂剧侧重于抒情,明清传奇体现了叙事意识的觉醒,以京剧为代表的地方戏长于舞台艺术语言,而现代戏曲受到西方戏剧影响,在文体上形成了区别于中国古典戏曲的特点,“它恢复了古典地方戏丢失的文学传统,又以情节艺术的特征区别于元杂剧,以剧场情节艺术的特征区别于明清传奇的非剧场情节艺术。”<sup>④</sup>作者既肯定现代戏曲与古典戏曲在艺术上的承续,又看到它对欧洲戏剧甚至电影艺术的借鉴,现代戏曲“是20世纪戏曲现代化运动的结果,似可以《十五贯》(浙江省昆苏剧团,1956)和《团圆之后》(陈仁鉴,1959)为文体成熟的标志,以《曹操与杨修》为代表作品,以魏明伦等为代表作家。”<sup>⑤</sup>

如果说现代戏曲是一种新的戏剧文体,那么首先衡量它的是文学性,包括情节结构、语言艺术、人物塑造和思想内涵。进入“非遗”时代,人们在世界

文化多样性的比照下进行文化寻根,对自身有更深入的反省和体认,同时现代生活充满矛盾、现代人生充满拷问、人们对个体以及世界的思考宽广而深邃。在不能悖离戏曲的诗化品格和美学原则前提下,现代戏曲在创作中表现出故事的复杂叙事、冲突的迭起纷呈、人性的充分揭示,也是戏曲现代化在21世纪的创新表现。

(三)发展剧种艺术,关注戏曲的地域性。

“非遗”都是在一定地域产生的,中国丰富的剧种艺术就是地域文化的鲜活表现。根据2017年最新一次戏曲剧种调查,全国有348个剧种以及木偶剧和皮影戏。自2018年始连续三年,昆山举办“戏曲百戏盛典”,所有剧种经典剧目进行会演。在当前剧种个性趋同的情况下,戏曲剧种普查和地方戏会演有力刺激了剧种意识的觉醒。

早在1941年,张庚在《剧运的一些成绩和几个问题》中就谈到地方戏问题,他重视民间戏曲在戏曲现代化中的意义。陈世雄在整理中国现代戏剧家田汉的戏剧思想时,提到田汉重视剧种的个性和本色,反对剧种之间的趋同化倾向。“中国戏曲是由三百多个剧种组成的生态系统,剧种个性是剧种生命之所在,剧种个性的消亡实际上意味着剧种的消亡,意味着戏曲生态的破坏。关于这一点,田汉在新中国成立之前就对我们敲响了警钟。”<sup>⑥</sup>到了21世纪,田汉生前关切的问题并没有完全解决。

2021年,邹元江再次强调剧种艺术的保护和发展问题。“过去对戏曲艺术的当代发展走向的研究缺少对演剧体制历史考量和剧种特性的细致划界,因而导致当代戏曲发展呈现出濒危剧种现代化、地方小戏大戏化、戏曲艺术话剧化的弊端,传统戏曲、新编历史剧和现代戏‘三并举’的戏改方针没有任何区分的在所有剧种中都加以推行,结果导致剧种特质的一律化、京剧化、话剧化。”<sup>⑦</sup>作者建议,对昆曲以整理传统剧目为主,不鼓励做现代戏的创新探索;对有广泛地域或全国影响的京剧、汉剧、秦腔、豫剧、粤剧、黄梅戏、评剧等大戏剧种实行三重走向,整理改编代表性剧目、抢救传统表演技艺、实验新编历史

剧,对小戏剧种以恢复其文化生态为先。作者强调古典戏曲的审美特性和剧种艺术,对戏曲的“非遗”保护提出建议。但作者对“戏曲现代化”的理解有失偏颇,“长久以来对中国戏曲学界和演艺界而言,所谓‘戏曲艺术现代化’的‘现代化’其实就是‘西方化’、西方话剧化思维。”<sup>⑧</sup>忽略了现代戏的积极意义。

#### (四)加强技艺传承,重视戏曲的活态性。

“非遗”是人创造并通过世代相传而流传至今,属于人类行为活动范畴,具有活态传承的特性。中国戏曲的表演程式、锣鼓音乐、衣帽盔甲靠演员、艺人、匠人的口传心授完成技艺的世代沿袭、承继和发展。单以表演技艺来说,以京剧为代表的地方戏的表演艺术趋于成熟,形成唱、念、做、打和手、眼、身、法、步的“四功五法”体系。戏曲表演艺术的精彩呈现以演员经过长期专业的训练为前提,因此演员的基本功训练和技艺积累至为重要。戏曲的“非遗”保护有一项重要工作就是传承人的培养、认定和管理。一个剧种如果没有了传承人,它就只能彻底躺在博物馆里了。

在傅谨看来,对于当代演员来说,强调基本功和专业训练尤为重要。“20世纪50年代以来,戏曲理论界强调提升演员的文化水平、引导他们深入分析作品的人物形象和主题思想等,很少强调技术的重要性。而我觉得,对于戏曲演员来说技术才是重中之重,功法是艺术的基础,没有功法,表演就是空中楼阁。当然,70年前的戏曲理论家不需要强调技术的重要性,当时演员技术功底都很扎实;但是当代戏曲演员的技术水平就远远不够了,所以强调技术才重要。”<sup>⑨</sup>在基层剧团和民间戏班的长期调研中,笔者发现从70后这一代开始,年轻演员的基本功与老艺人相比确实差很多,而现在70后这一代正是戏曲传承的中坚力量,因此不少代表性传承人是“矮个子挑高个”的。对于“非遗”保护来说,传承人培养关系到戏曲的未来;对于戏曲现代化来说,传承人的技艺传承关系到艺术的继往开来。

#### 结论:守正创新,戏曲现代化的方向

21世纪,非物质文化遗产理念影响了新世纪的

戏曲现代化研究,有的研究包含了对非遗的正解和误解,一些有意的误读和偏激反映了戏曲传承危机之下学者们的担忧。2020年10月习近平给中国戏曲学院师生回信时,提到戏曲的“守正创新”原则。<sup>⑩</sup>与新中国成立后的“推陈出新”原则相比,后者更注重“推陈”,前者更注重“守正”。本文认为,“守正创新”应该理解为:遵循艺术规律、保持戏曲独特性,探索新的内容和表现形式。“守正创新”是戏曲传承和发展的方向,也是戏曲现代化的方向。

通过梳理20世纪以来戏曲现代化的研究,可以看到,戏曲现代化是一个发展过程,指“戏曲在现代化的背景下,在精神、价值层面向现代社会转变,从而具备现代性的时代特征,以适应现代人的思维和审美模式。”<sup>⑪</sup>戏曲现代化不仅仅指现代题材、或者横向借鉴和新科技带来的新形式、以及作品体现的现代意识,而是具有“现代性”的戏曲。

何谓“现代性”?李伟认为,“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。”<sup>⑫</sup>作者强调,现代题材或者新形式都不是研判现代戏曲的必要条件,只有思想内容具备了以上“现代性”精神和观念的作品才称得上现代戏曲。吴戈则认为,“现代性”不仅体现在戏曲的思想内容上,也体现在艺术形式上,“中国戏曲的现代性,体现在配合着时代前进的节奏,承载起了唤醒民众、凝聚精神、奋身搏命、自强不息、迈向复兴的民族伟大意志和国家光荣使命,承担着每一个时代进程的‘启蒙’教化任务,从思想内容到艺术形式都在不断探索、调适、追求的嬗变中,配合了一个民族国家的现代化进程。”<sup>⑬</sup>

戏曲现代化是社会文化发展对戏曲的要求,也是戏曲艺术发展的内在必然,其终极诉求可以回溯到张庚在1941年《剧运的一些成绩和几个问题》一文中提出的“民族新戏剧”。从20世纪初戏曲改良发端,经过三、四十年代革命根据地的新戏剧运动,新中国成立后的“十七年”戏改,再到改革开放新时期

的戏曲革新,以至于21世纪以来“非遗”语境下的戏曲传承与发展,“戏曲现代化”的每次备受关注似乎都与社会文化运动有关,这说明这个议题本身的社会文化性质。在“非遗”语境下,戏曲源起于中国农耕文明的乡野沃土,历史上一直是中国人重要的文化生活,集中反映了民众的生活智慧、审美趣味和精神诉求,戏曲现代化是戏曲生命力的表现。关于“民族新戏剧”的内在精神和外在形式,在21世纪的今天还在探索。除了戏曲实践方面的努力,孟繁树、郑传寅、吕效平、罗怀臻、孙红侠、李伟等诸位学者提到的“现代戏曲”是对“民族新戏剧”的有效思考。

#### 注释:

①周东华:《工业化、民主化、民族化与中国现代化——评虞和平主编的〈中国现代化历程〉》,《史学月刊》2003年第2期。

②陈独秀:《论戏曲》,《新小说》1905年第二号,第1、2、5页。

③张平群:《政府资助梅兰芳剧团赴俄公演平议》,《半月评论》第一卷第三期,1935年,第10、9页。

④张庚:《话剧民族化与旧剧现代化》,见《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社2003年,第246-247页。原载《理论与实践》第一卷第三期,1939年10月。

⑤张庚:《剧运的一些成绩和几个问题》,《中国文化》第三卷第二、三期,1941年3月,第79、80页。

⑥余从、王安葵:《中国当代戏曲史》,北京:学苑出版社2005年,第321、363页。

⑦惠雁冰、宋剑华:《从“延安戏改”到“样板戏”——传统戏曲现代化探索过程中的一种结构性关系》,《中国现代文学研究丛刊》2011年第9期。

⑧张庚:《当前戏曲工作的几个问题》,《文艺研究》1980年第5期。

⑨参见何为:《谈现代戏和戏曲形式革新问题》,《文艺研究》1986年第1期。

⑩郭汉城:《我以为须要“正名”》,《文艺研究》1985年第4期。

⑪参见郭汉城:《还是要戏曲化》,《当代戏剧》1987年第5期。

⑫龚和德:《双向逆反中的多样化——谈戏曲现代化的艺术形态》,《戏剧报》1987年第2期。

⑬龚和德:《双向逆反中的多样化——谈戏曲现代化的艺术形态》。

⑭吴国钦:《论戏曲现代化》,《中山大学学报》1993年第3期。

⑮参见胡星亮:《论二十世纪中国戏曲的现代化探索》,《文艺研究》1997年第1期。

⑯吕效平:《试论当代戏曲的文学化》,《艺术百家》1998年第1期。

⑰张庚:《21世纪的中国文化艺术与20世纪应该有什么不同》,《文艺研究》1998年第4期。

⑱王长安:《戏曲现代化不是戏曲中性化》,《中国戏剧》2004年第9期。

⑲张颂甲:《“移步”而不“换形”:梅兰芳谈旧剧改革》,《进步日报》1949年11月3日第3版。

⑳张颂甲、王恺增:《向旧剧改革前途迈进》,《进步日报》1949年11月30日第1版。

㉑刘涛:《戏曲艺术精神与戏曲现代化——张庚戏曲美学思想初探》,《文艺研究》2004年第2期。

㉒张庚:《跨世纪的中国戏剧》,见《张庚文录》第五卷,第480页。

㉓张庚:《戏曲的形式》,见《张庚文录》第三卷,第156页。

㉔傅谨:《20世纪戏曲现代化的迷思与抵抗》,《戏剧艺术》2019年第3期。

㉕李黎明:《“现代化”:放逐的迷途》,《戏曲艺术》2006年第3期。

㉖王馥、郑雷:《中国当代戏曲的发展走向与高峰标识》,《中国文化报》2020年1月6日第3版。

㉗参见邓晓燕:《对一种戏曲现代化探索路向的质疑》,《戏剧文学》2009年第6期。

㉘吕效平:《论“现代戏曲”》,《戏剧艺术》2004年第1期。

㉙吕效平:《再论“现代戏曲”》,《戏剧艺术》2005年第1期。

㉚陈世雄:《学习田汉论述,正确处理戏曲现代化与大众化的关系》,《福建艺术》2008年第6期。

㉛邹元江:《“戏曲现代化”焦虑与当代戏曲发展的未来走向》,《戏剧》2021年第1期。

㉜邹元江:《“戏曲现代化”焦虑与当代戏曲发展的未来走向》。

㉝傅谨、张之薇:《传统、技术、市场是我学术研究的三个支点——傅谨先生访谈录》,《民族艺术》2020年第3期。

㉞《在教学相长中探寻艺术真谛在服务人民中砥砺从艺初心》,《人民日报》2020年12月26日第1版。

㉟杨耐:《“非遗”保护语境下反思现代中国戏曲表演艺术的得与失》,《戏剧文学》2020年第2期。

㊱李伟:《“现代戏曲”辨正》,《文艺理论研究》2018年第1期。

㊲吴戈:《现代中国戏曲的现代性底色》,《戏剧》2021年第1期。