

传统·剧统与创造

——关于中国戏剧“传统”说的分析与辨误

张福海

摘 要：中国戏剧是凭借空的舞台空间、程式化、虚拟性、乐本位等法则和唱念做打，手眼身发步等表现手段建立起中国系的剧统；昆剧、京剧等剧种作为一种戏剧样式的本身不是传统，而是剧统的法式规程在剧种中的具体应用；对剧统相沿不变的应用便是传统；一出戏的传授即教与学的传承关系也不是传统，而是属于方法论的范畴，但因师徒代代传递形成的戏脉而构成中国戏剧传承的谱系；戏剧是一个创造的世界，它的创造性表现为一个戏剧形态在创造中一旦完成并进入历史的同时，新的戏剧形态便随之诞生；新的戏剧形态的诞生不是一空依傍，而是对剧统的抽象继承来实现或完成自己的创造的；戏剧就是在这样的创造中获得生生不息的生命。

关键词：中国戏剧；传统；剧统；谱系；填制；抽象继承法

中图分类号：J82 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-840X (2017) 01-0012-14

作者简介：张福海，上海戏剧学院教授、博士研究生导师。上海 200040

doi: <http://dx.doi.org/10.21004/issn.1003-840x.2017.01.012>

一、戏剧“传统”的悬置

中国戏剧自进入1980年以来，就逐步退出了人们的生活视域，走向边缘，开始了它全面崩解的时代。有三项突出性的表征可作为标志：舞台鲜有创造、观众淡出剧场、剧种持续消亡。中国原本是一个举世无双的戏剧大国，在历史上如元、明、清三朝，曾是戏剧的繁华盛世：剧场林立、观众如云、拥有世界上一流的戏剧家、创造出千百万计的舞台剧目，即使到了清末和民国时期，剧场仍然是锣鼓铙钹盈耳，一派欣欣向荣的景象；而今，竟凋落至此。

对中国戏剧这种自有史以来未曾有过的历史变局，国内戏剧界的专家、学者以及文化界的学人，曾广泛、深入地进行过研究与

探讨，但却常以坚守传统的立场和态度，呼唤振兴中华戏曲。因此，在推动戏剧的建设和发展上，成效甚微。还有一股力量也不容忽视，就是海外华人中诸多文化学者对民族戏剧当下命运的高度关注。不过，他们是以另外一种眼光来看待和表达的，其中如为昆剧能够进入非物质文化遗产的保护而向联合国教科文组织提交申请议案。这个努力最后是成功的：2001年5月18日昆曲艺术被联合国教科文组织列为“人类口述非物质文化遗产代表作”。然而，多年来，我们对之所以提出“非物质文化遗产”这一概念的背景和意义的理解和认识是很不够的，至少是不充分的；同时也疏于建立起对以昆剧为代表的诸多古老剧种作为遗产应有的“遗产”意识。人们更多的是自得于昆剧被列为“人类”的即“世界级”的“非物质文化遗产”——那

收稿日期：2016-11-12

[本刊网址] <http://www.ynsyj.org.cn>

基金项目：国家社会科学基金艺术学重大项目“戏曲剧本创作现状、问题及对策研究（批准号16ZD03）”阶段性成果。

种惯常的宏大思维的殊荣上，仿佛是我们今人的创造而忘记了它是前代先人的文化遗存。

仍以昆剧为例，昆剧作为中国戏剧中的一个剧种、一种戏剧样式，它的形态创始于16世纪下半叶，即明代的嘉靖（1522—1567）末年，^①（1977）完成于清代康熙（1662—1723）中叶。这就是说，它此后全部的艺术创造活动都是在康熙中叶已经确立了的昆剧艺术形态之内进行的；进一步讲，到了康熙中叶，昆剧的观念、规则、法度等标志着一个剧种形态完成之后具有典章意义的制度和立法，都已经建构并确立完毕。昆剧从此成为一个自足的世界，因此不再发展，不再创造，也无须发展，无须创造。今天我们谈论的遗产意义上的昆剧，指的就是昆剧在这个时期所完成、所确立的艺术形态，并以此作为衡量昆剧的尺度，哪怕它是残余和碎片——例如《牡丹亭》中的《游园》《惊梦》，《玉簪记》中的《阻期》《秋江》，《长生殿》中的《小宴》《埋玉》等等保存下来的诸多的仍可付诸管弦、见之舞台的折子戏即是范例。我们把这样的昆剧称之为古典的或古代的昆剧抑或古典戏剧。^②十六年前进行的昆剧“申遗”之举，到现在，已经十几个年头过去；十几年来，由于昆剧成为被保护的人类非物质文化遗产这一事实，致使自1980年以来戏剧界久存的一些隐而未彰或悬而未决的问题被格外地突显出来。其中，关于传统与创造的关系问题便是最显著、最醒目的问题；由于这个问题是直接指向当代中国戏剧的建设问题的，所以也就自然而然地成为诸问题中居于首位的问题。如果我们把眼光扩大开来，从戏剧存在论的立场上说，在世界戏剧范围内，这个问题恐怕唯独是中国戏剧所遇到的最纠结的问题。

本文在此提出对昆剧形态完成的时间以

及对这个时间的基本确认，即是为讨论关于传统与创造这个问题而提出来的。

二、戏剧的“剧统”之辨

关于传统问题，在现实中，戏剧界可能是最能讲传统、也是讲传统讲得最多的地方；同时，戏剧界又是对传统误读得最深的领域。本文在分析昆剧作为一种戏剧形态的完成时间是在康熙中叶，那么，给出这个时间其意义则在于说明，后世（指的是现当代）还出现了改编的历史剧、新编的历史剧，以及像白先勇的青春版《牡丹亭》那种缩编的剧目等几种编剧类型。对这样几种类型的剧目怎么看呢？这几种类型的剧目性质和编写方法尽管有所不同，但是，由于它们遵守的是自明代中晚期至清康熙中叶之际昆剧所构建和所确立的戏剧体制与规范，所以，它们不同于历史上的昆剧时代的昆剧，而是“填作”或“仿制”的昆剧，亦即“填制”的昆剧。所谓填制的昆剧，就是依照昆剧的体制即既成的格律性和规范性进行的制作。虽然是填制的昆剧，但仍然可以看做是中国古代昆剧体式的戏剧。由于是按照古代昆剧体式填制出来的戏剧，其所遵循的是昆剧所建立的法式规程，因此也就可以认定它们是昆剧。不过，这个认定是有层次之别的，也就是说，它们是昆剧，但不等于是历史意义上的昆剧，而是填作或仿制的昆剧，即填制而成的昆剧。对作为填制的昆剧所依照的昆剧体制或样式即昆剧形式本身，不能称之为传统昆剧或称作昆剧的传统。可是，人们通常却都把昆剧这种样式本身当作传统来看待的。本文前节所指出的一些以坚守传统戏曲的立场和态度呼唤振兴中华戏曲的专家、学者，就是从戏

① 关于明代传奇的起始时间，史家一般都认定在明代嘉靖年间。本文采用今人孙崇涛先生的推断：“明传奇的真正形成，直至明嘉、隆之交。梁辰鱼（1519—1591）于嘉靖末期创作《浣纱记》，将魏良辅改革后的昆山腔搬上戏曲舞台，始有真正严格意义上的明传奇。”文中对“于嘉靖末期创作《浣纱记》”处有一个这样的注释：“《浣纱记》的具体作年，迄无确考。此系综合有关记载材料和各家见解而作的概定年代。”

② 本文在这里称“古典”，是因为这些保留下来的剧目是昆剧的经典之作；但不称“古典主义”，因为“主义”是后世的观念，用在这里不恰切。不过，如果与近现代或现当代的戏剧作为比较，我是认同用“古典主义”这个概念来称谓古代昆剧的，但这要有一个条件，这个条件就是后世的戏剧要有流派或标帜流派的主义，才可以称作古典主义，遗憾的是我们没有这样的流派或主义的戏剧。

剧的样式出发来看待戏剧传统问题的。

昆剧如此，我们还可以从另一个剧种即京剧方面的情况来作分析。京剧这个剧种形态的完成或定型，应该是在1920年末到1930年初，也就是这门艺术在走向成熟并达到顶峰之时便完成了它的剧种形态。根据史料记载，我们一般认定京剧的发生是以1790年“四大徽班”进京为上限的；那么，它的下限呢？如果一定要给出一个具体年代的话，在1920年末到1930年初这个时段里，我认为放在1930年则是比较合适的，因为这一年，京剧赴美国演出并获得国际声誉和世界地位，这应该成为最重要的标志。这样看，京剧是用了140年的时间走完了自己的创造行程后，便以完成态的身份进入了戏剧的历史。这即是说，京剧是京剧艺术家们经过140年的努力在舞台艺术方面创造的审美范式，也是在140年里的京剧艺术家们的艺术思维所取得的最高成就。但在80多年后的今天，并不能把京剧这种样式叫作京剧传统，或者因为是遵循了京剧剧种形态的规则的创作而把京剧这种样式叫作传统京剧。如依照京剧这种戏剧样式进行改编的历史剧、新编的历史剧等以古代题材进行的戏剧作品的创作，此类京剧不同于作为京剧形态形成史上的京剧，而是运用京剧形式进行的填制之作。被运用的京剧形式不能叫作传统，但人们却通常都是把京剧形式当作传统来看待的，就像人们把昆剧形式当作传统来看待一样。

在这里要做一个补充说明的是：京剧形态完成的时间长度是和昆剧的时间长度差不多的。当然，我们不必把它们的形态完成的时间肯定是多少年说得那么绝对、那么精确；如说京剧140年，也不过是一个约略的概数。但是，这样的时间、这样的数字的基本计算却是不能没有的。所以，我们宽泛一点说，京剧和昆剧大约都是在150年左右的时间里创造和完成了本剧种的形态的。确定了这个问题很重要，因为昆剧形态史或京剧形态史是昆剧或京剧的存在方式，它们作为戏剧形态进入历史后，在一定的历史条件下，如果还未能及时地提出或创造新的戏剧形态取而代之时，利用既成的体制进行填制式的创作未

尝不可，如昆剧《十五贯》，京剧《海瑞罢官》《李慧娘》等等即是。但它们仅是填制而已。鉴于这种创作在形态上是遵循了昆剧或京剧的法式规程，在归属上虽然可以算作昆剧或京剧作品，但它们遵循的昆剧或京剧形态的形式本身并不能叫作传统，填制的剧作本身也不能作为剧种形态史的存在方式来看待，但却可以看作是对剧种形态的依存而存在的。

从戏剧形态史方面说，我们强调的是，昆剧和京剧这两个戏剧种类由于不是我们现代人在现时代创造的产物，因此也就不属于我们这个时代的戏剧艺术；它们是我们的先人在以往的历史时期里创造完成的戏剧剧种样式，即属于一定的历史时期内创造完成的戏剧剧种形态。这也就是说，戏剧剧种形态本身不是无限的动态运动过程，而是具有一定的历史性；由于本身所具有的历史性，因此也就有了它的时间意义，亦即历史的时间意义。于是，我们从中发现，无论是昆剧或者是京剧，它们既是在一定的历史时间内以一种历史的艺术形态而存在的，同时，它们作为一种客体之物，又可以分离出具有独立的超时间存在的品格。这样看，昆剧和京剧在形态上是有着双重品性的：从作为历史形态的角度来观察，昆剧和京剧的完成态，是通过构成本剧种实体内容的诸多剧目及其表演、音乐、服装、化妆等各个具体方面体现出来的（京剧的表演是以流派的方式表现出来的）；而诸多的具体剧目又是经由师徒间的衣钵传递得以承继下来的，于是这便构成了本剧种实体内容传承的“戏脉”或“谱系”，这个戏脉或谱系因为是自成一统的，此即戏剧界所常指称的“传统”之谓也。从独立的超时间的角度来说，昆剧或京剧各自作为一种戏剧形态，虽然两者各有自己鲜明的特点，可是，我们不难从中认识到，它们也显示出共同具有的特征——这些特征就是空的舞台空间、程式化、虚拟性、音乐化、歌舞化、自由的时空观等等。这就是说，这些特征并不为昆剧或京剧所独有，而是既为它们所共有，同时又是能够可以把它们作为每一项单独的成分从中分离出来，进而加以分别来看待的。这样的两者关系，是紧密联系在一起

的：空的舞台空间、程式化、虚拟性、音乐化、歌舞化、自由的时空观等是剧种形态得以成其为自身的前提或先决条件，没有空的舞台、程式化、虚拟性等等就没有剧种形态。用一个不算很恰当的比喻，犹如建造楼房时楼房与砖石的关系：建造的楼房样式可以各有不同——楼房就像昆剧或京剧，但用的砖石材料都是一样的，砖石材料就好比是音乐性、歌舞化、程式化、虚拟性等成分。在这个意义上说，空的舞台空间、程式化、虚拟性、音乐化、歌舞化、自由的时空观等等，因为不是昆剧、京剧或其他哪个剧种所独有，而是具有相对的独立存在性，因而它既体现为某一个具体的剧种形态上，又是能够超越具体的剧种形态本身而显示出独立的、超时间性的本质特征。

在这里，首先要指出的是，空的舞台空间、程式化、虚拟性、音乐化、歌舞化、自由的时空观等独立的、超时间性的这种特质，其所表达的乃是中国戏剧美学的基本思想。不过，要知道，这些戏剧美学思想不仅属于中国的古代戏剧，也是近代和当代中国戏剧所遵循的美学理念。简言之，它是中国系戏剧之所以为中国系戏剧得以存在的“在”的基本方式。或者，我们也可以这样来理解它的独立的、超时间性的品格，即中国系戏剧的这些方法和规则既是通过每一个具体的剧种和剧目如昆剧或京剧剧种及剧目体现出来的，但却又是可以超越那些具体的剧种及剧目而相对独立存在的。这也就是说，它的独立的超时间的存在品性是超越了具体的昆剧或京剧及剧目本身的历史性而获得了自身超历史性的独立存在，这种独立存在的历史超越性的表现，也就是不受制于每一个具体的时代但却拥有一切时代。这种独立的、超时间性的中国戏剧法则或理念，为中国后世各种不同形态的戏剧种类的创造所共同遵循、共同奉行、共同体现，即为中国系戏剧所共同拥有；因而也就成为识别何为中国系戏剧的基本面貌特征，从而构成了表征中国系戏剧的统系。对这样的一个跨越时间、独立存在的戏剧统系，本文称之为“剧统”。

那么，我们要进一步追问的是，什么是

传统呢？按照辞书的定义，传统指的是由历史沿传而来的思想、道德、风俗、艺术、制度等。或者这样来表述：传统是世代相传、具有特点的社会因素，如文化、道德、思想、制度等等。依据这样的定义，传统指的是一个国家或一个民族艺术、道德、制度等方面相对稳定的并得以承传的根本性的特征。根据这样的关于传统的内涵来理解中国系戏剧的剧统，如中国戏剧的观念是写意的，它的舞台表现是歌化舞化音乐化的，演员的表演是无实物的程式化和虚拟性的表演等等。恰同诗和词的特征是由平仄音韵体现出来的那样，构成中国戏剧的这些特征由是成为中国戏剧之所以为中国戏剧相传不变的“剧统”；所谓“剧统”，亦即中国系戏剧相沿不变并被代代传承下来的统系。认识中国戏剧就要根据这个“剧统”来认识，才能把握中国戏剧。这些特征从宋代杂剧、金代院本到元代杂剧、宋元南戏，再到明清传奇、清代地方戏，及至今日的诸多剧种形式，共同秉承了这些特征。这个作为“剧统”的特征，世代相传，于是也就成了我们所讲的“传统”。这个传统，不是昆剧、京剧或其他某个古老的戏剧种类或戏剧样式，而是“剧统”意义上的“传统”。我们对传统的理解，应该是在这样的层面上来认识其所指，才能求得对戏剧“传统”这个含义的真正认识和正确理解。

另外，本文之所以提出“剧统”这个概念来代替“传统”说，是因为“传统”在一定的意义上属于社会学的概念，而“剧统”则属于戏剧学领域的概念。用“剧统”来表述戏剧学领域的问题，等于在戏剧本体论的意义上为本学科划定学术视域，同时也为汉语戏剧的学术研究确立自己的概念。

三、“戏脉”与“传统”的 误植——回到“传统”本身

从剧统的涵义上来理解传统，这是从中国戏剧的本体论上对中国戏剧的总体把握；但从戏剧的存在论上说，还需要能够对作为具体体现剧种形态的具体剧目在传承的关系问题上给予回答。

所谓传承,即经由师徒或师生间的衣钵传递得以承继下来的剧目。在传承这个问题上,戏剧界对传承和传统的理解和认识从来都是混同起来看的——一直这样认定:“传承”就是“传统”的具体表现。根据前面关于传统这个概念的认识,在具体剧目的传承问题上,应该怎样来看待“传统”与“传承”两者之间的表现情形的呢?这要先从戏剧的创作上说。历史上的昆剧或京剧表演艺术家在舞台上创造的那些具有代表性的经典剧目,都是他(她)的生命体验,都是他(她)的灵感、直觉、想象、潜意识等创造力的爆发而完成的创造。在创造的过程中,他(她)对剧中的人物形象是怎样进行塑造的,其表现手段(如唱、念、做、打等)是怎样具体运用的,在表现人物的思想感情上,是使用了怎样的方法处理的等等,都是在他(她)不断的创造中所建立起的属于他(她)自己的关于这个人物形象塑造的方法和手段。当他(她)的剧目成为经典,于是,他(她)便把在剧目中如何塑造人物形象特有的方法和手段成为传给他(她)弟子的独家秘技。这样,由师传徒,一传再传,代代传承,便形成了关于这个剧目“要这样演法”的一条只属于这家才这样表演的路数;这个路数是自成一统的,犹如血缘一样是一脉相承的,于是便形成了香火绵延、代代传递不断的一条“戏脉”。因此,从这个意义上看,这条戏之脉便在代代传承中形成了自己的一个传承、延续的图谱,这个图谱可以叫作“谱系”。昆剧《牡丹亭》中的《游园》《惊梦》《冥判》《叫画》,京剧中的“梅派”“程派”“麒派”“马派”等等流派,它们所以能够流传至今,在师徒传承的立场上讲,就是凭借各自形成的戏脉而得以延续下来的。又如昆剧文全福班的艺人与昆剧传习所“传”字辈艺人的昆剧剧目教习,上海戏剧学院昆剧专业的昆一班、昆二班、昆三班的昆剧剧目教习,京剧各流派师徒间的剧目教习,中国戏曲学院生、旦、净、丑各流派师生间的教习,都可视为本文所指称的“戏脉”意义上的继承,并因代不乏人、传承不衰而各自形成了自己的传承谱系。可是,人们通常都是这样来认定这里所说

的戏脉或因戏脉形成的谱系就是“传统”。但实际的情形却要比简单的理解相对单纯的传统复杂得多。

一个剧目在一定的历史时期里被创造在舞台上,这样的剧目是和剧种的形态是一体化的、并同属于那个特定的历史时代,是那个特定历史时代的戏剧创造。如果那个时代的剧目被一代代的传承下来,人们因此认定这就是“传统”,或叫作“传统剧目”。然而,事实上,一部或一出历史上被认定或成为经典性的剧目,会不会能够像在舞台上演出时在特定的情境下所进行的创造那样原封不动地教给徒弟?然后徒弟又能毫厘不差的不改变地一代代承传下去呢?尤其是当一个剧种在经历了发展、高潮、鼎盛而走向结局(或消亡)之后,在岁月的销蚀和时代的变迁中,如果我们用关于传统的定义来理解“具有特点”的,亦即那个特定的历史时代创造的剧目被后来的传承者像原创时那样如是承传作为衡量尺度的话(而师傅传授的原创作品与弟子承继师傅的原创作品两者本身的情况在这里权且不论),师徒间代代传递的经典剧目究竟能够保留有多少当年的面貌和神韵呢?究问起来,却从来都是值得怀疑和质询的。事实上是不可能的。英国文学批评家T. S. 艾略特曾就传统问题有过这样一段论述:“传统并不能继承。假若你需要它,你必须通过艰苦劳动来获得它。首先,它包括历史意识……我们可以说这种历史意识几乎是绝对不可少的。”接着,他又说:“有了这种历史意识,一个作家便成为传统的了。这种历史意识同时也使一个作家最强烈地意识到他自己的历史地位和他自己的当代价值。”^{[2](P2-3)}艾略特这段关于传统问题的议论,有助于我们在这个层次上认识所讲的关于传统的问题。艾略特强调历史意识对于传统的重要,并把传统能否得以继承置于有无“历史意识”的前提下来考量的,并认为只有在历史意识的前提下才可以显示出传统的当代价值。艾略特所说的“历史意识”,指的就是那个构成其特定的历史时代所具有的文化面貌特征的全部信息未有改变地被代代承传下来的原真状态,这才叫作传统。本文在此所

说的传统，就是从这个意义上立论的，也正是在这个意义上所说的传统，才成其为传统、称其为传统。而人们通常所认定的传统，是未经科学甄别、含义模糊、望文生义的俗成之说，这样称谓的“传统”才是需要质疑它，并要科学地来检验它。也就是“你”（望文生义的俗成）说的“传统”事实上是不是像“你”说的那个样子呢？我们说，如果以原真性为标准来衡量的话，历史上那些众多原真性的经典剧目能够传承到今天的实际上是不存在的。我们举一个例子看：某出在历史上常演不衰的经典剧目，现在由创造它的艺术家师傅（老师）把这出戏传授给了徒弟（学生），或者是徒弟（学生）向师傅（老师）学了这出戏，我们称这就是剧目的传承关系；后来，又由徒子徒孙代代相传下去，于是，剧目便有了一定的历史。到了现在，这出剧目仍在进行教授，于是便被看作是传统，并被视为传统——人们就是这样来理解和认定传统的。可是，在历史上，当一出（部）戏一经被创造出来后，每个艺人或每代艺人在把这出（部）戏作为自己承传来的剧目进行舞台表演时，他（她）的表演不可能是原封不动地照搬，也不可能做到原封不动地照搬；进一步说，就是当初创造了这出（部）戏并把这出（部）戏教给徒弟的师傅，他（她）的演法也一定不会每一次都是一样的。这是因为戏剧是舞台的艺术；舞台的艺术是一次性的从头到尾的创造，它不像电影。电影演员的艺术创造是通过诸多不分时序的片段性表演进行的，最后是由镜头组成的，也就是由蒙太奇的组合、连接完成的艺术；完成后便一次性地凝固在胶片里，然后是无数次地进行 copy，即拷贝、复制。经过 copy 而映现出来的演员表演，无论是一百次还是一千次的映现，永远是凝固在胶片里的“那一次”表演，而且是经过蒙太奇处理了的表演过程。戏剧不是这样，也无法进行 copy。戏剧的舞

台性质决定了演员演的某出戏哪怕是演了一千场，演一千场的每一场都不是前一场演出的重复，而是每一场的演出都是以生命的体验进行的全新创造的过程。这就是说，戏剧绝不是像电影那样能把凝固在胶片里的一次性（实际上是某一次的）表演给予复制、拷贝或克隆；戏剧舞台演出如果是对前一次演出的重复而不是生命的体验即戏剧的创造过程，这样的演出一定不是成功的，也不可能是成功的，当然也就不能用艺术性的标准对其做出什么评判，因为那是没有艺术价值的。这是戏剧舞台艺术创造的法则，也是衡量一个演员艺术水准高低的尺度。

如此看来，师傅把自己的艺术创造教授给徒弟，若是让徒弟把自己的演法像描红似的、临摹一样的演出来，艺术的生命也就丧失了。真正的艺术家会这样要求弟子吗？戏剧界流行这样一句话，叫“学我者死”，说的就是这个意思。当年“麒派”盛行时，就有演员硬把自己的嗓子搞成沙哑样的，以其肖似周信芳。这是模仿，不是艺术创造。师傅（老师）教授徒弟（学生）是这样；反之，如果徒弟（学生）学了师傅（老师）教授的戏，其演法一定要跟师傅（老师）的一模一样（至于和师傅/老师的哪次演法一样且不论），这个徒弟（学生）的戏只能说是师傅（老师）的模仿，而不能说是艺术的创造。可是，如果我们现在是站在所谓传统的立场上来谈继承传统的话，我们所论析的这种实际的情形，传统的有无就不证自明了。不仅如此，在戏剧界有关此类性质的“传统”剧目的历史真实性（原真性）问题，也是引起争论最多的部分。然而，这样的争论究竟有多少价值呢？如果是站在本文所论析的“传统”的立场上来谈论传统问题，却是要谨慎估定的。不要忘记的是，中国戏剧曾经经历过 1950 年“改戏、改人、改制”的“三改”运动。^① 在“三改”运动中，因改制而

① 1951 年 5 月 5 日中央人民政府政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》，明确提出了“改戏、改人、改制”的“三改”内容。其中关于“改戏”的具体内容是：“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。在修改旧有剧本时，应注意不违背历史的真实与对人民的教育的效果”。

改人，因改人而改戏。因此，众多的名剧名折要么禁演，要么就按政治的需要被进行了改造。例如昆剧《十五贯》、京剧《四进士》等即如是。而后发生的十年“文化大革命”，历史上那些经过千锤百炼的经典剧目作为“四旧”遭到毁灭性的摧毁，其艺随人亡而息，即便是能够有幸得以承传下来的剧目，那情景也是十分复杂的。于此可见，就是在一般意义上的“怎么演”这种教授意义上的传承都很难做到，可想而知，历史上能够较为完整地传承下来的剧目该是何其难！也正因为如此，我们今天才格外的珍重能够像考古发掘那样发现或考证出沉埋的古老剧目或演剧方式，尽可能全息性地获得当年戏剧的信息，哪怕是残存的断影和碎片，以期为戏剧的历史和今天戏剧的建设提供应有的资政。

戏剧的本质是创造的，一个剧目一经诞生，如前所论，它就不断地在被创造中而获得自己的新的生命，即便是后来被传承的剧目也仍然是以创造性为其生命的本根。怎么来理解呢？就传承而言，这里首先有一个怎么来看待和认识师与徒之间的教与学关系的问题。一出（部）戏在师与徒之间的传承关系即教与学，是关于对“这一出（部）戏”是“怎么样的演法”的指导与教授，它实际上是属于知识论里传授知识的教学方法论。这种关于一出（部）戏怎么演的教学方法论意义上的传授与教学，其所建立的就是师徒（师生）间的传承关系——传授与承续。师徒（师生）衣钵相传、代代相续、薪火不息，便就是前面所说的“戏脉”。戏脉不等于传统，传统是保持着特定历史时代戏剧创造的原真性；教与学也不是艺术上的创造，它是戏剧进入舞台艺术创造之前在方法论意义上的关于怎么演的问题的设计、讲授与训练、预习。片段、合成、联排、彩排等等过程，都是保证怎么演和使之达到熟练程度的具体步骤。所谓方法论意义上的设计、讲授与训练、预演，就是建立“这出（部）戏”在传递过程中必须遵循的、能够忠实于本戏所创造出来的有别于他人而属于本门本派所独有的一种表演范式；遵循了某戏的某种范式且代代传递下去，这范式的传递便就是传承，这样的

传承一线下去就是“这出（部）戏”的“戏脉”，此一条戏脉绵延不绝地流传下去，由此就形成了此一家此一派师徒（师生）间相传递的谱系即图谱。

可是，一出（部）戏一旦完成了教与学阶段的教学传授工作，徒弟（学生）掌握了这出（部）戏的本门本派的表演方法了，师傅（老师）的传授工作，即带徒弟或带学生的工作便结束了。那么，下一步是什么呢？是徒弟（学生）根据掌握的师傅（老师）所教授的该戏的表演方法在舞台上进行正式演出。徒弟（学生）进入到舞台演出，不是对师傅（老师）作品的复制、不是照搬，而是遵循师傅（老师）建造的表演范式进行新的（属于他自己的）艺术创造。这是因为，戏剧作为舞台艺术，它的本质是创造——在戏剧创造上其所体现出来的独创性、新颖性和新颖性等作为标志的艺术价值品格，是教不会也学不来的。

当然，我这里说的一部戏的师与徒或师与生之间教与学的传承关系是属于教学上的方法论问题，但却常常被人误认为这就是传统。事实上是不能说这是传统。如果用一个例子来说明的话，这就犹如一母生九子，九个儿子流淌的血脉都是相同的，可是，九个儿子的个性特征各有不同，是有差异的。这里说的血脉，好比方法，而九个儿子，每一个人都是一个独立的个体，因此，他们的创造则会因自己的特点而各有不同。但他们又都是遵循了母亲授予他们的共同的方法，他们则因其共同遵循的方法并代代承传下去，因此形成了一定的传承谱系。昆剧代代传人、京剧的各个流派，都是在方法论这个意义上建立起来的。

这样来看，什么是传统或传统是什么？我们从学理上用辨析的眼光来分析，就昭然若揭了：是人们误把一出（部）戏的教与学的方法论范畴里的“戏脉”当作了传统；可是，这个传统事实上是并不存在的。那人们所说的传统是怎么回事呢？实际上是人们把一出（部）戏教与学这样的方法论现象错换成作为“剧统”的传统来认识了；这个错换的不幸后果是取代了真正意义上的传统的剧

统。显然，这是对戏脉（或谱系）和传统的一个误植，即把普遍性的戏剧法则混同于一出（部）戏的教与学的方法论意义上的传授，因而是误植；因为是误植，所以才造成误读。这种误读引发的严重危害是，由于我们素来对传统所持的尊重态度，使传统高居于一切之上，虔诚膜拜，缺少应有的怀疑和质询精神，因而在顶礼传统的氛围中掩蔽了创造，甚至扼杀了创造。有鉴于此，可见“传统”这个称谓一经被泛化甚至被神圣化，成为一种不是严谨的而是缺乏科学论证和具体指向的流行叫法，就会构成戏剧创造的严重阻力或冷酷的杀手，事实上就是这样的。

四、“古典戏剧”的历史定位 和戏剧的“填制”之作

以上对传统这一概念的分析 and 界定，其目的是为了明确事物的性质，确定它的地位，突显它的价值，从而认识和把握事物是怎样运动和怎样变化的，从中发现被我们所忽视了的或习焉不察的重要问题。在这里，科学精神不仅对自然科学是重要的，对人文学科如戏剧同样是最为重要的。

前面对作为中国系戏剧特征的剧统的传统的本体论认定，进而对作为一出（部）戏在传授方面即方法论意义上的师承关系所形成的戏脉和在戏脉的沿承上构成的谱系的认识等等论析。我们由此便建立了由概念限定的一个关于当代现存戏剧的有限边界，即一个衡量现存戏剧存在状态的性质问题的边界。如我们称传统戏剧，指的就不是已经进入戏剧历史的某个具有一定历史的剧种的戏剧样式，而指的是中国系戏剧相沿不变的形式特征。那么，对于某个具有一定历史的剧种或戏剧样式的剧目，我们就不必不再称它是传统戏。不叫传统戏叫什么？应该冠之以“古典戏剧”这个概念。对进入戏剧历史的古老的戏剧样式所创造的剧目称之为“古典戏剧”，这才是准确的、恰当的，合乎其身份的概念。如古典昆剧《牡丹亭》、古典京剧《四郎探母》，或其他某种古老的剧种的剧目称作“古典”的某某剧等，都是概念准确、

恰当，并易于被观众所理解和接受；同时，观众也会因你所给定的这个有边界的概念而使之能够从以前那种泾渭不分、新旧不辨的模糊状态一下子就换了一种完全与当代戏剧区别开来的崭新的眼光、全新的视角去观赏某部属于古典戏剧范畴里的“古典戏剧”了。

然而，从戏剧的认识论来说，对属于一个事物本身的两个相复合的层次即“传统”和“剧统”的分别，并因此形成了两个相对独立的概念，这还只是一个基本的分判；在具体的应用上和识别上还需要加以进一步的区分。其所以需要进一步的加以区分，主要是来自于层次上的差异，而其层次上的差异则主要源于各自的内涵和意义的不同。譬如讲，尽管今天人们还在利用昆剧或京剧这种样式不断进行戏剧创造，但是，这个创造是有分界的：如前面所分析的那样，如果运用的是昆剧或京剧这种古典戏剧形态，选用的题材也是古代的，并严守昆剧或京剧所确立的舞台法则和规范进行的创作，这样的创造，本文统称之为“填制”或“仿制”之作。这样的填制之作，以往被普遍叫作“新编”昆剧、“新编”京剧，或者某某（古老）剧种的新编剧目等等，也就是我们通常所说的“旧瓶装新酒”的做法。运用旧有的形式体制进行的“新编”，我认为，“新编”一词并无大碍，但尚有不足尽意于对利用旧有体制的表达之嫌，所以我用了“填制”或“仿制”这个概念，以明确其所指；从另一个方面说，如果是运用昆剧或京剧这种历史形式进行的是现代题材的创造，那就已经不是戏剧史意义上的昆剧或京剧的昆剧或京剧了。因为现代题材进入昆剧或京剧既定的历史形态里，其人物的思想感情、服装、化妆等等，已经与昆剧或京剧完全不一样了，就连在表演手段上，也在一定程度上打破了昆剧或京剧既成的规范和法则。因此，这样的创造便不属于昆剧或京剧的剧种本有的形态，而是从古典形态里衍生出来的新的戏剧样式（尽管有的是不成熟的）。对这种现象，戏剧界也是有所感受、有所意识的，故而才有“现代”“新编”之类的叫法。但是，这样的感受和认识是有限的，因为这还只限于题材上的分别，

尚缺少对于这是一种新的戏剧形态的明确认识；可是，人们即便觉得不是那么一回事了，却还要把它们归属于“昆剧”或“京剧”等某种古老剧种的历史形态之中，还不能从古典昆剧或古典京剧的变异上来看待它们在形态上的分裂或变迁。要特别指出的是，对这个问题认识的有无或分判的深浅是极为重要的。这是一种理念，一种更新与创造的理念。可是，这种理念的建立却是对通常意义上的“传统”的撞击和挑战——要知道，在戏剧界，任何一种对“传统”的刺激，其所遭受到的反击力量都是很难应对的，因而也就很难确立起明确的创造意识，果敢地同昆剧或京剧的历史形态相分裂并自我更新。

1980年以来，我们经常听到对那些试图突破昆剧或京剧模式的现象被人给以“还是不是昆剧”或“还是不是京剧”，“还像不像昆剧”或“还像不像京剧”之类的质问式的严厉指责。对“是不是”或“像不像”质疑式的责难，其责难者无疑是站在古典的或历史上的昆剧或京剧形态的立场上发言的。这就是说，他们的质询是建立在强大、坚实、深厚的古典戏剧的力量上的。他们问得有理！问题是，被责问的人对责问者的回应是软弱无力的，因为他们也是站在古典昆剧或京剧的立场上面对质询的。站在相同的立场上对已经早已是完成态的古典昆剧或京剧说来，变革者的自我辩解焉能不自取其辱；纵观数十年来，变革者的变革在争斗中从来都没有打胜过，他们取得的某些成绩，都是保守主义者迫于时代的压力而作出的不得已的痛苦退让才取得的（“文革”时期的“样板戏”情形另当别论）。问题就在这里。仔细想来，戏剧界里的新旧之争，很多分歧的发生，根本原因几乎都是从这里生发出来的——它简单而又深刻，单纯而又复杂。假如变革者是站在创造昆剧或京剧新形态的立场上来为自己的变革张目，旗帜鲜明地提出自己的新形态的戏剧理念，或某种变革戏剧主张之类的理论，谁又能来指责什么呢？即便有什么指责，指责者的言语也必将是软弱无力的，或者是在另外一种意义上的质问。

话还要再说回来，提出并讨论昆剧或京

剧形态的形成及其形成的时间问题，意味着说明它们作为中国古代戏剧形态是何时终结的，以及某种戏剧形态一旦终结之后的问题是什么。从理论上讲，某种戏剧形态的形成与终结，它强调了一个犹如哈贝马斯所说的“新的时间意识”^{[3](P178)}的出现，即古今戏剧将就此断开，戏剧由此进入了一个需要发现与培养新型戏剧的意识，探索和发展新的表现方法，重建与再造新型的戏剧审美范式这样一个新的历史时期的到来。例如历史上雅部昆剧于康熙中叶定型之时，便就是花部地方戏向昆剧挑战之日。新生的、充满无限生机和活力的花部诸声腔剧种，就是以崭新的形态誓取昆剧而代之。经过几番较量之后，花部终于获胜。这就是戏剧史上曾经在清代乾隆（1736—1796）年间上演过的那场有名的“花雅之争”（准确地说，“花雅之争”的发生是中国近代戏剧的滥觞）。花部的胜利赋予中国戏剧以崭新的生命，开创了中国戏剧史上以剧种为特征的新的历史时代。

历史常常表现出某种轮回式的重复，因而有许多历史事件会在历史的流转中再次重复性地发生，只是改了头换了面，似乎不易辨识，但如果分析得清楚，就会恍然大悟：“原来如此”，并可慢慢地回转来成为我们认识当下现实的经验。遗憾的是，人们经常会因为它的乔装异形或改头换面而被蒙蔽。1980年戏剧界因戏剧的危机而发生的改革运动，正是中国戏剧在又一个阶段上继“花雅之争”时代发生逆转后又一次的转向——从近代戏剧转向现代性的戏剧。花部乱弹诸腔戏向雅部昆曲的挑战，是中国戏剧从古典戏剧向近代戏剧过渡的端倪，也是一个序曲。这个过渡时间、这个序曲的长度，是从18世纪中叶开始持续到20世纪之初，经过了一百多年的时间，才由梁启超先生于1902年以《论小说与群治之关系》为纲领，并以自己的戏剧创作作为实践正式拉开了中国戏剧近代性的大幕，真正开始了中国戏剧的近代里程。这个路程是用了近80年的时间，到了1980年才再次发生转折，这次转折就是从戏剧的近代性转向现代性。

转折固然是艰难的，直到今天，这个转

折仍在继续。理性地讲，转折是一个过程；不过，既然是转折，它的过程并不应该是太长的，而应该有一个标志性的节点，可是，至今还没有足以表征这个转折点作为节点的标志。其中的因素当然有很多，但有两个问题是最为突出的：一个是戏剧观念的更新问题；一个是对戏剧种类的评价标准问题。前者未能从根本上得到真正的解决，后者是没有能够建立起来。这两个问题又是互相牵连的，同时又与流行的“传统”观念的泛化相关。正是由于这样的问题悬而未决，戏剧难以前行，便只有停滞不前；特别是这些年来兴起的文化复古思潮的背景下，自1980年古代剧目解禁并恢复上演之后，戏剧界由最初的以“传统”为名建立的保守意识此时变本加厉，竟至发展成为戏剧变革的阻力，尤其是昆剧、京剧为代表的古代剧种因“遗产”之名这些年来被热起来后，“遗产”已成为一种包装，“传统（即遗产）”的旗帜缘此而高张，那些保守主义者沉湎在对“遗产”的怀旧之中，在舞台上则形成了以“遗产”为号召的古代剧目主导了戏剧的演出局面，并成为决定戏剧创作只可遵循不可逾越的轨范，戏剧的创造精神因此萎缩并被边缘化了。所以，最讲传统的戏剧界便成为对传统误读得最深的领域。

从剧统层面上看，昆剧、京剧或一些古老的剧种作为一种戏剧形式，已经是客观存在的样态。如果你要进行昆剧或京剧剧目的创作，就要按照昆剧或京剧这种客观存在的样式即形成它的法式规程进行创作。这就如同唐诗宋词一样，你要作诗作词，就要进入它的形式，运用唐诗的格律或宋词的词牌来写诗填词。不过，文学界没有“传统诗”和“传统词”的叫法，有的是“古典诗词”这样的称谓。这就意味着诗和词这种文学形式已是客观的存在，而运用这种文学形式写作其本身虽然也是一种创造性的活动，但这种创造是填制式的创造。所以，诗和词作为文学史上由唐人和宋人创造的一种文学形式，虽然后世都有文人学士使用这种形式进行创作，但却不成其为传统，也不称其为传统；他们不过是运用诗或词这种形式以符合唐人

和宋人的诗词规范进行的填制式的创作而已，这与“传统”本身的意义是两回事。

我在这里之所以强调这个问题，是因为我要说的是，填制的昆剧或京剧不同于按古典诗词的格律填词写诗那样单纯，虽然它们也是一种创作方式；而且更重要的是，这种创作方式可能更适用于近代性戏剧，而不适用于现代性戏剧的创造精神和现代性戏剧所要表达的关于现代人的精神世界。当年梁启超创作的《新罗马》《劫灰梦》，吴梅创作的《风洞山》，萧山湘灵子的《轩亭冤》等等，都是严格按照传奇（昆剧）的体制进行的填制之作。汪笑侬的《党人碑》、田汉的《谢瑶环》、吴晗的《海瑞罢官》等京剧作品，也是依京剧的规则进行的填制之作。他们（也是一个时代）之所以要选择这种古典戏剧形式进行填制式的创作，主要原因是来自对所表达的人物的思想情感的需要，如人物对国家、民族、命运的高度关注，并以戏剧作为意识形态的载体参与社会的变革，同时也关注人在现实中的生存状况及其命运。所以，他们的作品所呈现出来的这些共同特征，都属于近代性质的戏剧品格；而中国近代性的戏剧过程也大都是以此种填制式的剧作为主要特征的，因为填制式的创作完全可以承载这种属于近代的戏剧观念或戏剧精神（要说明的是，填制式的创作并不是近代戏剧唯一的形式，但却是主要的形式），故不需要打破旧体制。20世纪20年代中期，有余上沅、赵太侔、闻一多、张嘉铸等留美专攻戏剧或美术的留学生，因不满意国内戏剧的现实状况，倡导“国剧运动”，主张“中国人对戏剧，根本上就要由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏剧。”^{[4](P1)}“国剧运动”的宗旨是试图创造一种新的戏剧样式来表达他们的这一戏剧理念。显然，这种理念是超越了近代戏剧的水准的；虽然“国剧运动”很快就偃旗息鼓了，甚至后来戏剧界也很少有人再提及“国剧运动”派，然而，“国剧运动”派的精神却正是我们今天所需要的。

形式本身是戏剧精神抵达的方法和手段，一种形式进入形态史以后，其方法和手段就作为该形式的具体存在而完结，昆剧、京剧

等古老剧种就是这样。那么，戏剧真正意义上的可称之为传统的剧统就开始等待新的方法和手段，这就是新的创造的到来。

五、现实的创造与抽象的继承

戏剧世界是生生不息的创造世界，在戏剧世界里只有创造。传统——在严格意义上所说的传统不是不讲，但是在戏剧世界里，在创造面前，传统仅是戏剧众多的侧面中的一个很小的侧面。而且，对传统的有无和认定等等具体情况，是一个需要具体辨识、研究才能确认的问题。因此，人们通常所讲的传统，在戏剧的创造世界里，怎么可以成为戏剧的主导或戏剧的全部呢？

前面说到的“花雅之争”，虽然是从戏剧形态的新旧更替上着眼的，但这个新旧更替未尝不是从创造方面来认识戏剧的品格的，即一个戏剧种类的形态一朝完成后，新兴的戏剧力量就会立刻跟上来，以自身的创造之力取代前者的地位。这是两个不同剧种之间表现出来的状态，也就是以“新的时间意识”为标志的创造状态。这样的创造状态不仅体现在两个不同剧种的更替上，也表现在同一个剧种形态的演变上。我们试以京剧为例。京剧发生变异并产生新的形态，也不是在1930年自身的形态完成之后发生的，就如昆剧一样，是在还未成形时的20世纪之初就已经孕育了它的敌手（戏剧共生态中的潜伏力量），这就是“海派京剧”的出现。“海派京剧”实际上是中国戏剧的一个新的形态，它是在戏剧改良运动的激励下结出的果实。“海派京剧”是从京剧中分列出来又迥然不同于京剧的新的戏剧品种，如在近代实证主义精神统领下脚本上的连台本戏、表演上的真刀真枪、舞美上的机关布景等等。严格地说，它不是京剧的一个流派，它是从京剧中脱胎出来的戏剧样式、一个新生的戏剧形态，它的名字就叫“海派京剧”。当京剧作为完成态进入历史的时候，正是“海派京剧”步入它蓬勃的创造时期，书写着自己的生命历史。由此可见，“海派京剧”既是京剧里的变革，又是新的戏剧形

态的自我创造，当然也不能用京剧的“传统”来评价它。

京剧自从完成了自己的形态，就再没有变革可言，也无须变革，也不存在变革；与其说是变革，不如说是属于新的戏剧形态的创造。因此，“变革”或“改革”用在这里是不适宜的。或许有人说，梅兰芳当年把青衣抱着肚子唱改成进入人物的形象塑造，有了身段表演，这不就是改革吗？我以为，这还不能当作是“改革”来看待。梅兰芳的这种努力，不是打破京剧体制和所建立的规矩，而是属于通过对京剧旦角的完善性的创造而最终完成了京剧形态的创造，即京剧的后古典时期——这就像京剧在古典时期里谭鑫培在老生唱腔上，把从前直腔大嗓、古朴单调的唱法改造成曲折婉转、刚柔相济、丰富多彩的声腔造型一样，都是属于将京剧推向光辉顶点的阶段性的创造。不错，梅兰芳1913年来到上海时，曾强烈地感受到“海派京剧”的审美创造力量，在“海派京剧”的影响下，他也曾试图去接近此类新型戏剧，并且还排演了《邓霞姑》《一缕麻》等名为“时装新戏”的新戏，但他最后还是离开了这种新的戏剧样式的创造。我想，这条路梅兰芳之所以放弃没有走下去，他一定感受到了这是一条有别于自己所致力京剧形态创造的另一种式样的戏剧道路——他的使命不在这里。梅兰芳后来（1949年11月）在关于京剧改革的问题上曾提出“移步而不换形”的观点。我以为，梅先生是站在古典京剧的立场上讲“移步不换形”的。他说的“形”，应该指的是京剧的形态。京剧这个已经进入戏剧史的形态在梅先生的眼里是不能改变的，所以他说“不换形”。在“不换形”的前提下，面对京剧改革的新形势，他只能讲可以“移步”。但是，他讲的这个“移步”是有条件的，那就是要在“不换形”的前提下的“移步”。这是从京剧形态上来论述。指出这个问题，在于说明，一个剧种的形态一朝完成后，它就凝固起来，成为历史形态；而新的戏剧形态势必将应运而生。但京剧形态的完成有自身的历史规定性，很特殊，于是才有梅兰芳的京剧后古典

时期的出现。

进一步看，梅先生是站在古典京剧的立场上立论的；鉴于当时的政治对戏剧的影响和出现的对民族戏剧的历史所持的政治虚无主义态度而言，梅先生的话是有苦衷的。其实，作为完成态的京剧形态，不仅不能“换形”，就是“移步”也是不应该的。不过，我们今天却可以由此做这样的分析：就梅兰芳从演出时装新戏又退回来、退回到古典京剧的形态方面说，梅兰芳无疑会意识到时装新戏是一种新的戏剧形态的创造，而他要完成的是京剧的后古典时期的创造，而不是进行充满了探索意味的新的戏剧形态的实践，尽管新的探索性的时装新戏曾是那样地吸引了他、诱惑了他。就戏剧改革中梅兰芳表达的“移步不换形”的观点而言，则是他对已经作为完成态的古典京剧所表达的意见——他真实表达的是不应该对古典京剧再做什么改造，连“移步”都是多余的、错误的。这么看，戏剧本身除了作为某种形态的完成过程中或体制内的填制之作可以言创造，此外无创造；如若讲创造，就是创造新的戏剧形态。当年的时装新戏、1960年前期的现代戏和“文革”时期的“革命样板戏”，都属于新的（即现代题材的剧目）戏剧形态的创造。那么，这种创造有一个问题是至关重要的，就是现代题材的剧目与剧统的关系所引发的矛盾或冲突。梅兰芳提出的“移步不换形”的问题，实际上说的就是这个问题——因为梅先生的“移步不换形”的“形”，还不是单指古典京剧的形态，也与本文所说的剧统相关。

但我认为，这个矛盾或冲突不是能否克服的问题，而原本就是不成立的；其所以产生矛盾和冲突，更多的是人为硬性造成的。问题十分明显：空的舞台空间、程式化、虚拟性、音乐化、歌舞化、自由的时空观等等作为剧统的实体内容，本来就是因为古典戏剧的剧种形态而获得自身的生命和意义的，而古典戏剧的剧种形态本身也正是通过对剧统内容的具体运用建构和成就自身、体现自身的存在和表达其意义的。譬如《缀白裘》收录的489出折子戏中的很多剧目，虽然已

经失传了，如果找齐全了，在舞台上就仍可演出。人们不仅要问的是，它遵循的是什么呢？我们回答的是，演员们所遵循的是剧统来进行演出的。这就好比说我们能写元杂剧吗（我指的是元杂剧剧本形式上的元杂剧）？元杂剧的时代早已经结束，但在剧本上却是可以写的，原因是元杂剧有自己既定的法式规程、音韵格律和特有的风格，进入它的法式规程、音韵格律和独有的风格进行写作，就可以称之为元杂剧（尽管是填制的）。以此理来理解《缀白裘》中未有得以传承下来的剧目今天仍可进行演出，演出者遵循的便是戏剧的剧统法则来进行创作演出的。

我们不妨做以这样辨析的认识。拿一出戏来说，演员在一部戏中的表演，是通过对一系列程式化的动作组合为虚拟性的表演来塑造形象并完成形象的创造，也就是实现一个意义世界的创造。而作为中国戏剧特征的程序化和虚拟性的表演本身，则是由“圆场”“起霸”“走边”“水袖功”等诸多的纯粹技术性的动作（即程式化）构成的。因此，所有被使用的技术因为是奔赴到一个戏剧亦即一个意义世界的创造，于是，自身也就获得了意义，不再属于原先那种单纯的技术了。这就像音乐家使用7个音符谱出一支交响乐那样；交响乐是意义世界，原来没有意义的音符在被排列组合成一支交响乐之后，单纯的音符由此就成为传情达意的有意味的乐音了。《缀白裘》中那些失传的剧目要复活它的表演亦是如此，即是在遵循中国戏剧应有的法则即中国戏剧的剧统意义上所进行的创造；如果涉及某个剧的剧种归属，则以某个剧种是怎样的来具体地运用剧统予以论之。

上述这个道理就是说，剧统是为一定历史时期的剧种而存在的；同样，一定历史时期的剧种也是凭借一定历史时期的剧统而得以存在的。如此，我们就可以印证这样一个结论：一个时代有一个时代的戏剧审美样式。元代有杂剧，明代有南戏、有传奇，清代有京剧以及各种地方戏——每一个时代都创造着属于自己时代的戏剧审美样式。元代杂剧消歇后，明人并没有执着于这种戏剧形式，

而是很快地把它抛弃掉,进入南戏的创造之中,到嘉靖末年又创造出传奇这种戏剧样式。虽然明清两代仍有少数文人拿杂剧形式进行创作,但那既非戏剧主流,也不是场上的演出,而是流于案头上的个人遣兴。有一点值得注意的是,无论明人还是清人,虽然用杂剧形式进行创作,也没有人把杂剧当传统戏来看待。在他们眼里,杂剧不过就是元人创造的一种戏剧形式,拿它写作,那态度和心情就像今人用格律诗来写首诗一样。清代人在寻找自己时代的戏剧审美形式时,是在与雅部昆曲的传奇激烈角逐中,击败雅部而确立了花部地方戏新的戏剧形态的地位的。历史上的此类戏剧现象使我们从中得知,戏剧史的本质是流变史。所谓流变史,就是各个不同时代的戏剧是在否定前代戏剧样式的同时创造了自身即属于本时代的新的戏剧审美形态为根本特征的历史。这就是说,戏剧史是不断创造的历史,而不是戏剧的发展史亦即戏剧(样式或形式)的传统的或线性的历史。换一个角度看,任何一个剧种或一个戏剧形态的出现,在没有实现自身的完成态的过程中,它始终是处在不息的创造之中的,但是,它的形态一旦完成即定型后,这个形态便寿终正寝,它自身的创造也就终止了,接着就是对新的戏剧形态的呼唤。这种现象通常是应新的时代之约而出现的,但也在戏剧走向繁荣的时候发生。

那么,既然是为一定历史时期的剧种而存在的剧统,在新的剧种形态出现时所形成的矛盾和冲突(如时装新戏或现代题材的戏剧),又该怎么来理解作为中国系的戏剧传统的剧统呢?我认为,新的剧种形态的发生或创造,之所以与剧统形成矛盾或冲突的原因,就在于新的戏剧形态不该固守为一定历史时期的剧种而存在的剧统,而应该从自身建造

的戏剧形态中寻找新的表现方法。但这表现方法也不是一空依傍,而是能够体现出作为中国系戏剧传统的剧统,这就还是要从中国系戏剧的剧统出发来考虑的,以其表征中国系的戏剧(这种表征当然不是为了表证,而是文化特质所使然)。

可是,作为一定历史时期的剧种而存在的剧统,怎么可以为新形态的剧种所用?我以为哲学家冯友兰先生1957年在关于中国哲学遗产的继承问题上提出的“抽象继承法”^①对我们今天进行新的戏剧创造如何继承中国剧统的认识具有深刻的启示意义。今天我们进行新的戏剧创造,对于传统的态度如对“剧统”的传统的态度,也应该是持“抽象继承法”的态度。如“圆场”“起霸”“走边”“水袖功”等诸多的技术性的程式化动作,或“上楼下楼”“开门关门”“行船骑马”等等虚拟性的动作,也都具有抽象的意义和具体的意义。从具体的意义上说,这些程式化和虚拟性的表演已经不再适应表现现代生活内容的需要,因此也就没有继承的必要。但从抽象的意义上看,程式化、虚拟性作为中国戏剧的表现方法,在方法论意义上,它的精神却是要继承、要发扬的,这样的继承才是真正的继承。这就是本文所说的“剧统”的传统,这也才是抽象继承法的本义。

上述关于戏剧的传统与创造问题所做的分析,是从本文的立论精神——戏剧世界是创造的世界这个无需置疑的问题进入的;辨别戏剧界在传统与创造问题上的含糊和困惑,其目的在于使人们从传统里解放出来得到自由,从而改变人们已经习惯了的行走路线,开启我们戏剧创造的智慧。而在当下,中国戏剧正在经历自清末以来戏剧史上最为深沉、

^① 冯友兰:《关于中国哲学遗产的继承问题》中提出“抽象继承法”,他在文章中说:“我们近几年来,在中国哲学史的教学研究中,对中国古代哲学似乎是否定的太多了一些。否定的多了,可继承的遗产也就少了。我觉得我们应该对中国的哲学思想,作更全面的了解。在中国哲学史中,有些哲学命题,如果作全面的了解,应该注意到这些命题的两方面的意义:一是抽象的意义,一是具体的意义……什么是命题的抽象意义和具体意义呢?比如:《论语》中所说的‘学而时习之,不亦说乎’,从这句话的具体意义看,孔子叫人学的是诗、书、礼、乐等传统的东西。从这方面去了解,这句话对于现在就没有多大用处,不需要继承它,因为我们现在所学的不是这些东西。但是,如果从这句话的抽象意义看,这句话就是说:无论学什么东西,学了之后,都要及时地、经常地温习和实习,这就是很快乐的事。这样的了解,这句话到现在还是正确的,对我们现在还是有用的。”(《光明日报》,1957年1月8日)

缓慢的逆转时期，戏剧究竟何去何从这个从近代以来被反复提出、数度追问的问题，现在又到了需要再次提出的时候了：中国戏剧

怎么走下去，中国戏剧怎样进行自我建设？

(责任编辑 薛 雁)

参考文献：

[1]孙崇涛.南戏论丛·明人改本戏文通论[M].北京:中华书局,2001.

Sun Chongtao, *Symposium of Nanxi (Southern Opera) - General on the Gaibenxiwen in the Ming Dynasty*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2001

[2][英]托·斯·艾略特.艾略特文学论文集[M].李赋宁译.南昌:百花洲文艺出版社,1994.

T. S. Eliot, *Eliot Literature Collection*, trans. by Li Funing, Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 1994

[3][德]哈贝马斯.现代性——未完成的工程[A].汪民安.现代性基本读本[C].郑州:河南大学出版社,2005.

Habermas, *Modernity: An Incompleted Project*, in Wang Ming'an (ed.), *Basic Readings of Modernity*, Zhengzhou: Henan University Press, 2005

[4]余上沅.国剧运动·序[M].上海:上海新月书店,1927.

Yu Shangyuan, *The National Opera Movement*, Shanghai: Shanghai Crescent Bookstore, 1927

Tradition, Drama Tradition and Creation: Analysis and Correction of the “Tradition” of Chinese Drama

Zhang Fuhai

Abstract: Chinese drama is a drama which is established on the principles of stylization, virtualization and music - based and on the interpretation methods of singing, speaking, acting and acrobatic fighting, and hand - eye agility steps. Kunqu opera and Peking opera, as a model of drama, are not a tradition, but a specific use of the regulations of the drama tradition in the genre of drama. The unchanged use of the drama tradition, however, is the tradition. The transmission relationship in the teaching and learning is not tradition either; it belongs to, however, methodology. On the other hand, the Ximai (lineage of drama), which is handed down from masters to disciples, constitutes the genealogy of the transmission of Chinese drama. Drama is a world of creation, which is demonstrated in the fact that when a drama model is finished in history, a new model is then created afterwards. The newly created model, however, is not unfounded; rather, its creation is realized by inheriting the drama tradition abstractly. As a result, a long - lasting life is obtained by the drama in such a continuous creation.

Key words: Chinese drama, tradition, drama tradition (Jutong), Genealogy, composition, abstract inheritance

About the author: Zhang Fuhai, Professor and PhD supervisor at Shanghai Theatre Academy. Shanghai 200040

The paper is funded by the following: Phased results of *Research on the Current Creation, Problems and Resolutions of the Playwriting of Traditional Chinese Opera* (No 16ZD03) funded as a key project in art studies of the National Social Sciences Fund