

20世纪初中国戏曲理论探索的困境

■钟 鸣

摘 要:从20世纪初到“五四”前后以传统知识分子为主体的戏曲革新模式一直雷声大雨点小。从梁启超到新文化运动倡导者虽然占据了文化舆论的主流,但是并不能切实做出有益于当时蓬勃发展的中国戏曲艺术的行动,主要原因在于根深蒂固的传统士大夫文化和心态。以文人为主体的戏曲革新运动排斥了当时同样独领风骚的戏曲艺人的参与,与现实的戏曲生态环境相隔离,使得20世纪初的中国戏曲理论探索举步维艰。

关键词:京剧学 主体模式 戏曲革新

20世纪初,东西文化大碰撞,对传统文化进行重新评价的焦点之一是对传统戏曲的大讨论。虽然观点各异,但各方都能够认识到戏曲艺术的现实功能,所以从其理论探索的一开始,就要求“戏曲艺术能发挥社会教育作用,能成为国民的学校,能为革命斗争服务。能否做到这一点成为人们衡量戏曲和评价具体剧目的首要标准。”^①这可以看作是传统戏曲理论重要的近代发展:“高台教化”演变成社会教育的理想。虽然教化与教育的姿态都是从上到下式,但是一字之差已使内涵发生了太大的变化:一个造就的是臣民,一个造就的乃是公民。这是因为时代背景的变迁,中国近代社会所面对的沉重的家国梦想迫使人们不得不重新考量“新智”与“新民”。革命也盟、强国也好,都需要有人才,而教育自然被提到首位。改良戏曲与小说,以便为一新国民教育服务,很早就被提上了社会革新的议事日程。

早在1898年,梁启超便将小说提到了“国民之魂”的地位。他不仅将小说与戏曲并举,更是亲自动手编写杂剧、粤剧,如《新民说》、《新罗马传奇》、《新中国未来记》等,身体力行,可谓胆识过人。以梁启超在世纪之交中国政坛和文坛的声望,其风云鼓动之说可谓黄钟雷鸣。其后柳亚子在《二十世纪大舞台》发刊词(1904年)中也谈到戏曲为国民喜好,编演故事或可达到“民智大开,河山还我”的目的。后日的先锋派领军人物陈独秀此时也以为“梨园者,实普天下之大学堂也,优伶者实普天下之大教师也。”甚至他还能对戏曲的内容进行辩证的分析,以为既“不能持尽

善尽美之说,以袒护今日之俳優,不善者宜改弦更张之”,又不可“以微劣而遂以无益视之”。

这些言论当可看作中国近代戏曲革新理论之先声。处于新的纪元开启之际,在东西文化既对立又融合的世界格局下,得风气之先的文化人突破了以往视戏曲为“小道”的传统观念,既体现了自我意识的更新,也源于西方戏剧艺术的社会地位影响了新阶层的人们看待传统文化、传统形式的眼光。

“五四”之前的戏曲理论与批评,大都具有三个显著特点:第一,他们把戏曲改革与社会变革紧密地结合起来,以社会变革的意识号召戏曲革新。这对后来的戏曲理论与实践产生了重要的影响。值得一提的是,它们并不是一般意义上地强调戏曲的教育作用,而是将教育与实事结合起来,对于社会的关注既包括对于社会阶级、政治形势的关注,也包括对于新的观众、新的观念、新的舞台的关注(在20世纪头二十年左右,中国的城市社会蓬勃兴起,一个新的市民阶层正在形成,这些正是以京剧为代表的中国戏曲迎来黄金时代的重要文化契机);第二,在寻求戏曲变革的过程中,自觉不自觉地以西方社会、政治、艺术现象为参照;第三点,恐怕也是最重要最能影响其成效的,无论在理论上还是在行动上,他们更多地仍停留在“文人论议”的范围之内,直到最后他们并没有找到一条如何在舞台上“开启民智”的道路,以实现他们在文字上的美好设想。虽然有“梨园者,实普天下之大学堂也”之说,但最终他们的“学堂”只是建立在了各种报刊杂志之上——正如我们所知,提出这句口号的陈独秀实践自己理想的阵地也并不是那些分布在大大小小的村庄、城市里的,面对千千万万的最底层

作者简介:钟鸣,男,北京师范大学艺术学博士后,中国戏曲学院戏文系副教授;主要研究方向:戏曲史论。

老百姓的各种舞台,而是面对城市青年、高级知识分子等人群的先锋杂志,如《新青年》。虽然有“优伶者实普天下之大教师也”,但是最初号召发动戏曲改革的这些大知识分子,恐怕没有多少人真会认为传统社会的“戏子”能成为普天下的大教师。在他们身上,和优伶们联手创新的案例非常少。从后来的社会实践看,他们还是更愿意把自己当成普天下的“大教师”。应该肯定这种担当意识,但是它仍然没有越出旧式文人士大夫文化里以天下为“己”任的精神传统,而在这种“传统”里他们处于天然的中心地位。

“文人论议”只会导致“文人论战”,五四运动一起,口诛笔伐、党同伐异地大打口水战,这样的结果是可以溯源找到端倪的。虽然从报刊媒介的传播、从中国近代政治史、中国近代学术史等角度看,那些文字将占去大量的篇幅;但是如果以戏曲批评史论来说,其影响却很有限。“当时直接接受改良的和革命的思想的文人多数不熟悉早已蓬勃兴起并取代了传奇杂剧的地方戏曲,甚至看不起这些花部乱弹,所以尽管他们创作了不少宣传民族革命,体现新的思想观念的剧本,而且这些剧本‘皆激昂慷慨、血泪交流’,但都采用杂剧传奇形式,不适于当时舞台演出,因此绝大多数剧本都没搬上舞台。同时广大戏曲艺人没有文化,也没有读这些理论家的文章,因此一般演出还是旧内容,旧形式”。^②不能及时地搬上舞台,不能将其激昂之思想、交流之血泪转化为可感的舞台形象,这是这些早期的戏曲论争最致命的地方。因为,他们脱离了当时同样风起云涌的戏曲界以各路“名角”为中心悄然兴起的新兴运动。所以,关键问题也许并不在于是采用了“杂剧传奇形式”,甚至也不在于“看不起这些花部乱弹”而视当时最为人们接受最易影响人心的京剧皮黄形式若不见,而在于他们没有想到新的时代里这场戏曲革新运动已经不是某一个阶层便能包办的事情,没有好好地研究一下中国戏曲发展运动自身的规律与阶段性。所以退一步说,即使此时不是皮黄盛行仍是杂剧传奇流布,他们的理论还是会更多停留于案头文字,仍然影响不到普通的大众民心。道理很简单,因为他们排斥了这个运动的另一个主体:舞台形象的直接创造者和体现者。这种孤军奋战的困难局面不是使我们更多地想到他们的勇敢,倒是使我们隐隐地看到那经常出现在传统文化里孤傲文人的背影,以及传统文人孤芳自赏形象里对社会其它阶层(商人、艺人等)一直缺失的包容的心胸。令人不免感到悲哀的是,只有在七百年前的宋元时代,这些沦落到社会底层的文人才多多少少能够放弃他们难以放弃的架子与身份,主动地寻求着与底层文艺形式及艺人的结合。

这里不能不再次提出一个遗憾同时也是纠正一个错误的意识:一直以来由于资料的缺乏和某种人为

的观念传播,使我们的中国戏曲史谈到元曲的兴盛之时,只看到关汉卿、王实甫、马致远乃至南戏、传奇时代的高则诚等大剧作家,而看不到那些能够体现他们创意的表演者是如何与他们联合的;在分析他们的作品时,我们更多地愿意强调其中折射出来的文人士大夫的品质,而看不到在那些故事里所体现出来的与以往时代有重要区别的“非文人士大夫式”的品质,尤其是对待优伶的意识,在他们身上仔细地辨认他们所受到的来自演员阶层的影响等等。当然由于几百年来主要的文字材料都是文人记述的,而元朝以后文人士大夫地位又再次回升,时代已不可同日而语,也许有关的记载只能湮没,要么阙如了,可是我们不应该在我们的脑子里也同样“阙如”啊!在20世纪初的新时代里,中国戏曲面对革新的过程中遇到的有些境况很有可能也是七百年前杂剧兴盛时曾经遇过的难题,当然这一次情况更复杂,形势更艰巨,也更需要不再处于社会底层的知识者们和逐渐拥有一定财力与思想的艺术家们再一次联起手来,也许很多让我们叹惋的现象与是非就不会出现了。

中国戏曲新的革新需要寻找到一种新的途径完成中国文人和艺人的再次结合——就像七百年前元杂剧鼎盛的时代社会阶层中发生的新变化一样——七百年前的那次结合或者联手,实现了中国戏曲史的第一个黄金时代;七百年后,还能以这样的一次合作完成中国戏曲史、京剧史的一次涅槃么?

二

现在回头看“五四”,其间对传统戏曲的态度大致经历了两次重要的变化。

如果说在“五四”以前,知识群体中仍有不少人对戏曲改良存有“幻想”,虽然仅仅是文人的论议;等到新文化运动一起,戏曲已经被打入到旧文化的行列之中,欲除之而后快了。

言辞激烈者如傅斯年、钱玄同、周作人、胡适等。

若今之京剧调,理想既无,文章又极恶劣不通,……又中国旧戏,重唱工,所唱之文句,听者本不求甚解,而戏子打脸之离奇,舞台设备之幼稚,无一足以动人情感。^③

而曾经说过梨园是“普天下之大学堂”的陈独秀在一篇答复文章中也说,“……破坏孔教,破坏礼法,破坏国粹,破坏贞节,破坏旧伦理(忠孝节),破坏旧艺术(中国戏),破坏旧宗教(鬼神),破坏旧文学,破坏旧政治(特权入治),……要拥护那德先生又要拥护赛先生,便不得不反对国粹和旧文学。”^④

对于这种前后矛盾的论调,急遽变化的态度,戏曲理论家安葵先生是这样解释的,“早期是看重戏曲的社会作用之大,主张是利用;而后来在新文化运动中集中力量反对旧道德和旧文学,旧戏曲在扫除之

列,一时难于‘利用’,他那时也不可能平静地考虑如何利用。”^⑤问题是利用不了就要除之后快吗?怎么会有这种心理动机了?如果生活中某人对某事有这样的心理动机,我们通常也会觉得格调不高、心态可鄙。可是,要知道我们看到的这些人都是在中国近代文学史、文化史上何其重要的人物啊,他们中有多少人都是当时知识界、舆论界令人瞩目的新星,难道我们要去否定这些能够在国家危急的时刻随时献出生命的前辈们的革命品格吗?我丝毫不怀疑这些中国近代史上的文化精英们对这个国家所抱有的责任意识,我也相信他们是真诚地寻找着民族文化在时代交替的阶段出现的各种出路,这其中并没有私心。使他们的心态和行为发生如此难以理解的转折变化的,也许乃是由于他们在开始对于自身能力与目标过度的自信和期许。正像鲁迅先生后来反省的那样,之前他们中的大多数都认为只要振臂一呼就会响者云集。拥有知识,为舆论所围绕,启蒙者的姿态,再加上旧式文人的孤傲传统以及社会中心的幻觉,怎么能让让他们相信即使是改革那些甚至不称其为文学的戏曲,他们也毫无作为,只能停留在写几篇文章,发几通牢骚的纸面纷争上。

早在五四之前,知识者们就已经开始尝试着对戏曲有所改良,但正如之前所说,要完成这样的使命需要的不仅是他们的热情还有他们健康的心态,包容的心胸以及切实的行动,需要他们放下架子与当时已经崛起的伶界艺人们真诚的合作。由于在他们的改革规划里后者的缺失,其呼声终于成为了一纸泡影,原来满腔的热情却无力可使,梨园依然是梨园,而他们依然和那个世界相隔很远。于是,一种过高的姿态与过度的自信在受到某种挫折之后使心态发生了某种扭曲,原本高举的希望一旦落空便激扬起了心中愤世嫉俗的怒火,决定要横扫一切了。一直以来,很多后来人再读五四时期那些当时最有知识的群体所发表的激烈言论,都非常不能理解,尤其是有许多话现在读起来不仅事实悖谬,简直逻辑不通,不值一驳。但这样的思维水平又与他们所受的教育、所处的地位太不相符了,要知道他们中的大多数都是中国学术界、知识界学贯中西的人物,可是以当时的观点论,却显得非常幼稚。显然,出现这样的情况已经不能用常理论之、辩之,这其中一定是心理层面、心态层面上出了问题。这正如一个成年人在某些时刻因为强烈的刺激和挫折感而造成的心态失衡言论极端,从心理学的角度来分析他们看上去前后矛盾的言行,使我们能够看清楚很多历史上的盲点。

虽然态度发生了这么大的转变,但“五四”之前和“五四”之间的文化界对于中国戏曲的发展,尤其是对于正处于鼎盛时期的京剧界实际影响似乎并不大。不管是热烈希望还是口诛笔伐,都仅仅是文化界

留在自己的先锋杂志刊物上的回响。这是一个中国近代史上非常有意思的现象,一方面听到的是不绝如缕的骂声,一方面被骂的却在不断上升中繁荣昌盛。很快新文化运动的参与者们自己发生了分化,出现了对传统戏曲态度的第二个大的转折:右翼的人们政治热情淡漠之后,又对旧戏产生了兴趣——鲁迅便曾在其《集外集·〈奔流〉编校后记》中挖苦过这群人中的代表人物:胡适。

其实,这一次知识界的态度转变与第一次转变有很多相似的原因。细察起来相类者有三:第一,参与者多数并不熟悉传统戏曲,对于戏曲虽然也有耳闻目接,但仅仅是门外观景;第二,改革也好,改良也罢,都需要对戏曲本身进行深入的研究,对其历史的脉络严谨的梳理,对其文化的形式仔细的辨认。本质、特征、规律、优劣都不是一句话可以盖棺定论的。但是新文化的战将们多数并不想潜心研究,他们要做的不是学问。所谓不知彼又未全知己,自然无措手足;第三,传统戏曲不仅仅是一个艺术门类也是一个行业组织,它已经形成了相对稳固的行会圈子。这个圈子就是梨园界的同仁自发组成的一个社会。在这个社会内部,他们可以顺利地完从教育到从业的一切过程,而不必求诸于外。这样也塑造了艺人群体相对封闭和谨慎的行业习惯与处世个性。要想参与戏曲文化的改革,怎么可能绕过梨园行这个行会圈子?但是新文化运动的勇士们根本无法进入到这个圈子,更别提“改造”这个圈子里的人和艺了。

也许至少有以上三个原因造成了胡适等文化运动人士不得不面对戏曲改革空想失败的结果。但是说到促使他们又重新回到旧戏的舞台下,也许还可以附加上另一条原因,就是外国人对传统戏曲的态度对他们的影响。虽然梅兰芳访美的轰动是在1930年,而程砚秋考察欧洲的旅行是在1932-1933年。但早在1919年、1924年梅兰芳就曾两次受邀去日本东京帝国剧场演出,并收获了巨大的反响和成功。随后,南方四大名旦之一的绿牡丹黄玉麟1925年也率剧团东渡扶桑作40天公演,日本学者野字四郎撰《支那剧解说》,高度评价绿牡丹的舞台表演技艺与中国京剧艺术。1926年,又有十三旦刘昭容、小杨月楼展演于东京、大阪等地。日本,在当时很多知识分子的眼中是中国的老师,是中国学习西方的榜样,戏界人士在那里获得的声誉,不能不引起一些文人们心理上的波动。据齐如山回忆,早在梅兰芳出访美国之前,就有了很多外事活动。许许多多来中国的西方名流政客都以面晤梅氏为荣。1924年,倍受当时文艺界推崇的印度诗圣泰戈尔访华之时还专程两次观看了梅兰芳的演出。从这些现象中我们不难看出中国传统戏曲在当时日趋频繁的国际文化交流活动中所起到的作用,以及所取得的尊重,而这种交流与尊重恰恰是

日图革新的中国新政治、新文明想得又没有得到的。曾经想着要全盘西化的先生们能不发现“老师与学生”在这个问题上的极大反差么?《春柳》杂志有一篇题为《梅兰芳到日本后之影响》的文章,颇能够为我们展现出这种反差引起的某种心态上的变化:“甲午后,日本人心目中,未尝知有中国文明,每每发为言论,亦多轻侮之词。至于中国之美术,则更无所闻见。除老年人外,多不知中国之历史。学校中所讲授者,甲午之战也,台湾满洲之现状也,中国政治之腐败也,中国人之缠足、赌博、吸鸦片也。至于数千年中国之所以立国者,未有研究之。今番兰芳等前去,以演剧而为指导,现身说法,俾知中国文明于万一。”(《春柳》杂志1919年第五期第10页)^⑥要说新文化的先驱者们完全以西方人的是非为是非,据西方人的好恶为标准,恐怕也言过其实,过于武断,但在西风压倒东方的社会局势下,东西方的文化交流中确实有很多心态上的微妙失衡与调整。

虽然“不知彼又未全知己”是“五四”前后的理论家们面对传统戏曲问题时的一个通病,但与此同时却有人愿意潜下心来好好研究一下“国故”,并且也取得了现在看来居功至伟的成就,可是这些并没有得到他们认真的对待和反响,功利目的的偏见蒙蔽了他们的双眼。试想,只要他们拿出“激扬文字”时五分的精力沿着那位“拓荒者”开辟的道路继续挖掘研究,以这些知识人士的学力与积养,中国戏曲研究是能够为中国戏曲的变革做出很好的贡献的,近代中国戏曲批评和理论史也必将成果丰硕。这个当时略显寂寞的学者就是开戏曲研究一代先河的王国维先生。他的《宋元戏曲史》(1913年)正是孕育、产生于这一时期。从1909—1912年,他先后完成了《曲录》、《戏曲考原》、《录鬼簿校注》、《优语录》、《唐宋大曲考》、《曲调源流表》、《录曲杂谈》、《古剧角色考》、《人间词话》(1910年)等著作。郭沫若说:“王国维的《宋元戏曲史》和鲁迅的《中国小说史略》,毫无疑问,是中国文艺史研究上的双璧。不仅是拓荒的工作,前无古人,而且是权威的成就,一直领导着百万后学。”^⑦史籍钩沉,文脉考辨,交融中西之法,陈寅恪先生所总结的王氏治学之道^⑧,其实哪一条对于同时代的那些大家们都并不是不可企及的事,非不能也,是不为也——中国戏曲及理论批评在时代的声浪中错过了一段历史契机。

三

王国维先生倒也不是彻底的寂寞,因为与之相呼应的,还有一群留洋归国的学者,他们虽然也同样怀有戏剧改革的热情,但是却做了不少实实在在的研究,亦称“国剧运动”。

1926年,留洋归来的余上沅、徐志摩等人在北京

发起创办《晨报·剧刊》,并且制定了一个包括剧校、剧院在内的宏大计划。此后以《剧刊》为载体,包括徐志摩、余上沅、闻一多、赵太侔、熊佛西、邓以蛰、梁实秋等知识界精英纷纷撰文,对戏剧观、中国现代戏剧的民族化、旧剧的美学素质等问题展开了一次学理性的大讨论。虽然仍然是以“讨论”为主,但从学术意义上说,它是近代第一次对五四时期开启的新剧论争进行了具有学术性的理论回应,他们“对一味反映社会问题的新剧予以批评,对曾经遭到新剧倡导者全盘否定的旧剧进行再评价”,既不保守也不激进,其中很多批评与认识对后来的理论发展很有启发意义。

新文化运动的倡导者许多都有留学外洋的背景,他们提倡新剧,但其实他们对西方戏剧的认识仍然是模糊和笼统的,归纳起来其意见大致为:一、西方戏剧写实;二、西方戏剧无唱。“国剧运动”的倡导者同样也有留洋背景,但不同的是许多人在西方接受的是专业的戏剧教育,他们热爱戏剧,也愿意切实地做一些比较研究。所以,他们许多的认识和结论更为深化和可信。值得注意的是,这里说的“国剧”并不是指中国传统的戏曲(即与我们今天的“国剧”概念不同),而是一个更大的戏剧概念。

中国人对于戏剧,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。这样的戏剧,我们名之曰“国剧”。^⑨

院本在金代,杂剧在元代,传奇在明清,或者说它是国剧;昆剧皮黄秦腔我们勉强一点,在某一时期,也或者说它是国剧。可是,近年来,中外的交通是多么便利,生活的变迁是多么剧烈;要在戏剧艺术上表现,我们哪能不另走一条新路!^⑩

在余上沅等人的憧憬中,“国剧”的内涵主要还是一种吸收了传统戏曲,但又结合了西洋戏剧形式的民族化的舞台样式,有点接近于后来由洪深、曹禺、老舍等人创新成熟起来的中国话剧。但是在寻找民族化的戏剧样式过程中,他们对传统戏曲的艺术价值给予了很多合理的阐发。

比如,他们把中国旧剧归入写意派艺术,并从理论上概括其基本特征。

一种是扮什么人便像什么人,决不像自己,一种是扮去扮来,总脱不了自己。这两种技巧虽然不同,而所得结果却是一样。这个结果是剧场里的病症,它的名字便叫写实。第一种演员,不承认舞台上什么都是假的,更不承认他是他自己;第二种演员一成不变,譬如小生带了胡子依然是演小生,小生就是他自己。他们不但不承认什么都是假,而且不承认台下有观众在看他们。和他们相对的还另有一种演员,他老实承认他不过是一个演员,台下有许多人在看他,他的目的

只是要用他的艺术去感动这些人。这种演员就叫做非写实派或是写意派。^⑨

余上沅的这一论述算得上是对中国传统戏曲戏剧观的最早理论表述了:中国戏曲演员表演的双重特性,他既是演员又是角色。这和后来30年代西方戏剧大师布莱希特在《中国戏曲表演中的间离效果》这篇著名的文章中所总结的观点已经非常接近。不仅如此,国剧运动的论者还能将归纳出来的戏曲美学属性(象征、虚拟、超自然)与具体的表现形式结合起来分析,发掘它们的合理性,更可见其论述的充分与见解的深入,比如赵太侔对戏曲程式的阐述,俞宗杰对脸谱价值与美学含义的揭示。包括发表在《剧刊》上的顾颉刚先生的《九十年前的北京戏剧》及恒诗峰的《明清以来戏剧的变迁说略》等文章,他们都能从舞台形式、组织结构到美学思路等方面较为全面地阐发传统戏曲。由此,可以看出,虽然“国剧运动”的学者目的仍在为实现中国话剧进行理论上的准备、展望;但是从建设国剧的立场出发,其表现出来的对于传统戏曲的研究热情与珍视之意,是让人感佩的,甚至还导致了很多人认为其继五四新文化运动之后还在深切研究传统旧剧,实在有复古、倒退之嫌,以至于余上沅不得不在《剧刊》的终刊告白中重申自己关于传统戏曲的观念。

《剧刊》在发行了15期之后悄然停刊了,而比停刊更为让人惋惜的是,那些真正能够实践他们为之憧憬的“国剧”梦想的行动计划,一个个因故夭折。比如他们想办的“北京艺术剧院”,皆因经费无着而最终作罢。1935年在北京美术专门学校里添设了戏剧系,但办了几年,因无经济帮助等原因,也被迫解散了,致使“国剧运动”在中国戏曲上只留下了理论上的声音,而没有达到预期的效果和更多的回应。难怪运动的领导者之一余上沅不无失意地感慨社会不要戏剧了。对于其失败原因的分析,安葵先生以为,“尽管他们对戏曲的认识比胡适、傅斯年等人更客观,但他们不认识中国政治斗争的严重性,想离开政治去搞艺术,结果仍然是行不通的。”^⑩其实,即使紧跟政治和实事搞的艺术也未必就是他们想要的国剧。

如果从戏曲理论史的角度看,“国剧运动”的学者们倒未必失败了,因为理论批评本身无所谓失败,其价值只存在于对于真理的不断寻找;但如果从一场运动的角度看,他们确实是失败了。像余上沅自己所说的,他们无法触动“像喜马拉雅山一样的社会”,因

为他们离舞台太远了。他们认识到了中国旧剧的一些精华,但却无法真正和这些精华相接近相结合,和中国当时最繁荣的舞台演出相结合。他们能够理解中国戏曲的美,但是这些美如何能够转化为他们想像中的“国剧”的美?这不是一个仅凭想像猜得出来的结果,必然需要和这些美的体现者、戏曲演出的从艺者进行深度的交流和合作,进行舞台的尝试和实验,没有他们的参与,要想实现新剧的理想,美学的转化,何其难哉。

以文人为主体的戏曲革新运动排斥了当时同样独领风骚的戏曲艺人的参与,与当时蓬勃发展的现实戏曲生态环境相隔离,使得20世纪初的中国戏曲理论探索举步维艰。那么,这些怀着繁荣中华戏剧理想的有志之士,有没有人看到自己身上或多或少的根深蒂固的传统士大夫文化和心态,是比“喜马拉雅山一样的社会”更可怕的阻碍;有没有人想到中国戏曲的理论探索和革新之路,关键在于寻找到的文人与艺人的结合方式;有没有人预料到即将出现的这种结合,可以从根本上改变一直以来以文人为中心的探索主体模式所遭遇的困境,对于中国戏曲未来有着启示性的意义,并将推动中国戏曲达到一个新的高潮?

注释:

- ①② 安葵:《戏曲理论与戏曲思维》,中国戏剧出版社,2000年版253页,256页。
- ③ 钱玄同:《寄陈独秀》,《新青年》3卷1号,见《中国新文学大系·建设理论集》。
- ④ 陈独秀:《本志罪案之答辩书》,《新青年》6卷2号,见《中国新文学大系·文学论争集》。
- ⑤ 安葵:《戏曲理论与戏曲思维》,中国戏剧出版社,2000年版259页。
- ⑥ 参北京市艺术研究所,上海艺术研究所《中国京剧史》。
- ⑦ 郭沫若:《鲁迅与王国维》,《沫若文集》第12卷,并收入《中国近代戏曲文学论文集(1919-1949)·戏剧卷》,中国社会科学出版社1988年版。
- ⑧ 即“取地下之实物与纸上之遗文,互相印证;取异族之故书与吾国之旧籍,互相补正;取外来之观念与固有之材料,互相参证。”
- ⑨⑩ 余上沅:《国剧运动·序》,新月书店,1927年版1页、2页。
- ⑪ 余上沅:《旧剧评价》,《国剧运动》,新月书店,1927年版195页。
- ⑫ 安葵:《戏曲理论与戏曲思维》,中国戏剧出版社,2000年版264页。

(责任编辑 薛中君)