

当下的传统是改良的传统

——中国戏曲当下传统来路回顾与讨论

■ 蒋晗玉 湖南艺术职业学院

〔摘要〕中国戏曲的当下剧场演出状态是近代化的剧场状态而非戏楼、茶园、堂会状态；清末民初的戏曲改良运动，革新、探索、开创，从主题到形式、程式都是大胆走进近代化的改良；京剧是经过改良后得到成熟与大发展、大繁荣的；清末民初的新剧种涌现，老地方戏和昆曲的绝续都是创新、革新、改良一路走来的；解放后的两次戏改，成就与失败都是改良革新的结果。

当下的戏曲创新，往往有传承失序，观演脱节，长官意识，评奖诉求等现象。继承是戏曲的当务之急，近代戏曲革新、改良、发展、开创的成果，都离不开真正传承有序的戏曲人。笔者认为必须分清传统工作与创作发展工作的区别，分区域对待实施。戏曲传承教育、传统经典剧目的恢复排演是一个区域。另外要放手戏曲新剧的排演，他们或靠近传统或远离传统，糅杂传统，或中西结合。传统是与时俱进的，回顾与发展，继承与创新需要厘清工作区域，根据实际，分轻重缓急，尽人力而为。

〔关键词〕传统 改良 当下 回顾 讨论

改良，这个词指去掉事物的某些缺点或不适应的地方，以达到更适合要求或改善的目的，它不是革命，不是推倒重来。英文 *improve* 与其义对应。传统，是指世代相传、从历史沿传下来的思想、文化、道德、风俗、艺术、制度以及行为方式等。对人们的社会行为有无形的影响和控制作用。传统是历史发展继承性的表现，在阶级社会里，传统具有阶级性和民族性，积极地传统对社会发展起促进作用，保守和落后的传统对社会的进步和变革起阻碍作用。戏曲艺术的传统也不例外。标题所说的“当下的传统”是指戏曲艺术我们当下具有历史发展继承性的，在传承中的直接来源部分。而“改良的传统”此处所指有二。一指这种当下可直接传承的传统，它们都是不断发展、改善、演进的传统；另指清末民初的戏剧改良以来的戏曲发展、改良、创新、创造所积累的传统，是我们当下传统继承的主要直接来源。

提出这个问题有什么意义呢？当下我们依然还有很多人认为戏曲应该保持“原汁原味”“原封不动”的传统，反对创新、创造与突破、发展。他们不知道他们所说的传统，就是不断演进、改良的传统。所以对戏曲的来路，戏曲的历史，戏曲的成长、发展阶段的时代性、条件性、规律性、发展性、创造性有所了解，才可能对戏曲传统的当下状态有更清晰的认识；建言献策，开方把脉才可能更清楚病因；前行规划才可能拿捏得更准确。对传统的清晰、清醒认识，可以帮助我们在对待戏曲传统继承，对待发展创新，避免模糊与耗散的争论是很必要的。如此才能达到知来路，明前路的目的。

一、中国戏剧演剧场地状态粗略回顾

我们知道中国戏曲从巫优结合祭祀化表演到宫廷歌舞演艺，以及百戏，角抵戏，参军戏等等，基本都是在非专业场地的戏剧雏形状态的表演。至宋有勾阑瓦肆的专门演出场地，并有连续性商业演出。但这种商业演出虽然有象《目连救母》这种连演数天的戏，但是与近代商业剧场的演出还是有区别的。金代金院本戏剧基本在教坊演出，教坊不是什么人都可以进去看戏的。当然其时也有百戏的民间演出，也有专门的临时性或长期性的专门舞台。元杂剧主要演出形式主要三种：勾栏演出、庙会演出、流动演出。

明代戏曲演出职业化进一步加强,除了宫廷演出、广场式演出(庙会、搭彩棚、水上戏台等演出,还包括“清唱”如苏州虎丘中秋千人石的赏月赛曲大会的习俗等)再有就是家班演出这种新的形式。当然商业性的会馆演出、酒馆茶园内营业性戏园演出也很繁盛,这有别于前代的勾栏演出方式。明清以来还出现票友演剧现象,串戏成风。

清代地方戏勃兴,各声腔地方戏的流动演出地域范围越来越大,声腔的交融影响也原来越大。花雅之争;乾隆五十年的禁演昆弋之外戏曲,特别是秦腔的演出;乾隆五十五年的徽班进京等等,这些都从各个方面折射地方戏的流动演出的繁荣。这种交融与流动商业化演剧的民间大热,引发宫廷主脑(咸丰、慈禧)好乱弹,抑雅部,刺激了京剧的成形、成熟。宫廷演剧,外班进宫演剧,堂会与会馆、戏楼演剧在京极盛的演剧状态,促进了京剧的大发展。后上海的戏园演剧又大兴。叶长海、张福海著《插图本中国戏剧史》(412页)说,“从1867年第一家京戏园满庭芳开业,到1917年贵仙茶园的关闭,在这五十年里,上海一地建有京戏园百家之多。”需要注意的是,这些都是茶园剧场演出为主。

我国第一座近代化的剧场是1908年,光绪34年在上海南市落成的新舞台,这是中国戏剧走进近代形态的演出场所的开始。当下我们的戏曲演出,绝大多数是在这样的镜框式、近代剧场中演出的,而不是前面讲的那些古代的剧场形式。这种演出场所的改良,影响波及全国,伴随着戏曲的改良走到现在,开创了新的时代。这必然对演出内容、形式以及观众群的扩大、变化产生巨大影响,推动戏剧发展。我们当下的戏曲的剧场演出传统,主要就是在这种近代剧场的舞台与观演状态中确立的演出传统。戏曲舞台普遍性地有了更多的灯光、舞美、机关布景,有更大的的空间调度,更多的表现技术与手段。所以那种认为戏曲只应该是“一桌二椅”,只应该是戏楼、厅堂“红氍毹”上的极简主义的表演艺术是狭隘的。

中国古代戏台建筑最高水平并具有典范意义的是清宫演剧场所。其中除了与民间戏台形制相近的普通戏台外,还有一种三层结构的大戏楼(故宫宁寿宫“畅音阁大戏楼”、颐和园“德和园大戏楼”等)它们有四个表演区,可多层次台上同时演出。这些戏台都有巨型机关,表现复杂的内容如天上,地下,人间等不同空间。宫廷大戏特定内容,皇家独有场地演出的剧目,天下无两。我们来看看慈禧手中建造的颐和园内德和园三层大戏楼。大戏楼和与之相连的两层扮戏楼,熙乐殿,看戏廊及庆善堂组成前后三进院落,占地面积3851平方米。

戏楼高21米,每层面北各显三间,间宽5.6米。下层戏台宽17米,中层台宽12米。下层戏台后有三间仙楼,仙楼与戏楼之间连接着四座仙桥。下层戏台正中挖一眼深10.1米,上口直径1.1米,井底直径2.08米的砖水井。戏台四角各挖四个一米见方,深1.28米的水池,与五口井相对应。中层有五个通道口,上层装五部滑车。演戏时上下配合,可以表演水法、戏法、大切末及神佛的上下。全部工程耗费白银71万两。(候希三《戏楼戏馆》文物出版社 2003年9月第一版第11-12页)

所以,中国戏曲不见得都是极简主义,其写意空灵等美学诉求,跟封建自然经济、跟演出服务对象、跟流动演出等都有关联。大型、奇观化刺激、更繁复绚烂的舞台诉求不是没有过。走入近代化的剧场演出,在后面提到的海派京剧的机关布景舞台呈现特点中,我们可以看到,戏曲可以不排斥这些。虽然这中间会走弯路有偏离。但是我们对当下戏曲舞台的一些大舞美、大制作也不能一概而论地加以斥责,一味地排斥。关键是内容与形式的完美结合,关键是勇敢、恰当、为艺术的进行运用、开创、创意,由此推进戏曲审美的时代进步。中国戏曲的美学理论架构不是停滞不前的,中国戏曲的戏剧观必然是与时俱进的。以梅兰芳为代表的中国戏曲演剧体系是近代化的,有继承有发展的体系,需要不断总结,“扬弃”与发展。问题只是我们是不是有人才,有付出,敢探索,能思辨,走正道。

百年来的近代化戏曲剧场演出的实践,是我们当下戏曲创作、演出的传统。这个传统需要我们总结,反思,扬弃。当然这中间还包含戏曲原来所没有的导演艺术的总结。这也是一个需要系统梳理,很好总结的大问题。我们回不去那种单靠演员就能创排的时代了,因为演员已经不是原来的演员。导演不懂戏就导戏的状态,话剧导演导戏曲的状态,是复杂的,更多是非艺术的问题。这些这里不展开说。

二、清末民初的戏曲改良运动,革新、探索、开创,大胆走进戏曲近代化。

二十世纪初,中国戏剧的近代化进程开始,中国戏剧踏上了变革之路。变革成为主旋律。传统戏曲以生、旦、净、末、丑为基本行当的表演体制,以曲联体或板腔体为主要形式的音乐体制,以分场及空间不固定为主要原则的戏曲文学体制和以“随意赋形”为基本观念的舞美体制,在长期的流传中日趋稳定,并走向凝固。于是对现代生活内容便产生了一种极强的反作用力、约束力与排斥性。清末以来的戏剧改良,与救亡图存,改

造和重建中国,与以改良与革命为政治号召的政治背景相关联。戏剧改良运动依据时代文化背景与文化精神,以方兴未艾大发展的京剧为代表,以戏剧启迪民智、改造社会为工具与手段,在中西文化的交汇点上海付诸舞台实践。

首先,梁启超、蔡元培、柳亚子等在思想、理论上提出了戏剧改良的主张。与之相呼应,是大批贯彻戏剧改良理论精神的戏剧行作问世。有关注现实,表现戊戌变法与革命党反清斗争的;有讴歌古代民族英雄,激发反清情绪的;有表现外国沦亡,倡救亡图存的;有反帝侵华罪行的;有描写国外资产阶级民主革命,宣传独立自强的。这些多为案头之剧,以发表为主。但是这些作品在戏剧文学的题材上,打破禁忌,反映现实,古今中外为我所用。这是戏曲表现现实题材,外国题材的先声。

汪笑侬是最早把戏剧改良推上舞台实践的戏剧家。他酷爱京剧,弃官下海,转益多师,采各家各剧之长自成一家,唱、念、做、打无不精通,一生扮演上百个角色,倾心社会改革,致力戏剧改良,大量创排新戏。改编传奇《党人碑》为京剧连台本戏悼念戊戌六君子;创作《博浪锥》、《张文祥刺马》、《汉皋宦海》、《瓜种兰因》、《苦旅》表现清朝官场黑暗,以及反帝爱国思想的新剧。

新舞台落成后,参与创办新舞台的领袖与艺术中坚潘月樵、夏月珊、夏月润兄弟等,很早就编演京剧时装新戏,现实题材,外国名著改编,一系列的新剧目。这个舞台吸引欧阳予倩、刘艺舟、王钟声、陈秋风、汪优游等诸多新剧家搬演新剧,在表演上也进行革新尝试。时装剧打破成规,革除水袖、要髯等传统程式,表演模仿话剧,贴近现实生活,舞台运用新的技术手段,作出了有益的尝试。1912年孙中山批准创立上海伶界联合会的申请,并题赠“现身说法”匾额,4月又亲至新舞台观剧,为表彰编演新剧宣传革命,题写“警世钟”三字赠给新舞台。上海的戏剧改良运动开展得更加有声有色,并在全国产生广泛、深刻的影响。

辛亥革命前,北京虽有梆子名伶田际云等从事改良戏剧,但很有局限。革命后改良风气始开。梅兰芳先后排演一系列时装戏,轰动京、津。谭鑫培亲自创办女科班“崇雅社”;广东有“优天影”等一批称为“志士班”的戏剧改良团体;四川有“戏曲改良公会”创排新剧供川剧戏班演出;陕西创办秦腔改良团体“易俗社”,从1912年成立到1919年,创作并上演新戏近两百种,并造就了新的演剧观念的演员,如刘箴俗等;形成于1900年之际的评剧,以一种新剧种朝气蓬勃的姿态,参加到戏剧改良运动。它的创始人、杰出的评剧戏剧家成兆才,他跟着评剧班社流动于关内外,边演出,边创作,一生为评剧创作了一百零二个剧本,大批直接表现现实生活的戏剧作品,如《杨三姐告状》、《杜十娘》、《桃花庵》、《马寡妇开店》等极具平民意识,表达平民思想感情的崭新戏剧深受北方一带老百姓的喜爱,成就突出,确定了这一剧种的艺术根基。

戏曲改良,在形式上基本并不出传统的窠臼,这是古典戏剧向现代戏剧迈进、转型时期的必然现象。只要是戏曲,它就摆脱不了程式化的传统戏剧观念。这与当时出现的没有唱腔,只有念白与动作的文明戏不同,文明戏是中国话剧的雏形与早期阶段。这里需要注意的是,中国话剧的起步是在中国戏曲改良之后或同步演进的,他们有共同的关注社会、关注时代、教化宣传等共同点。中国戏曲的改革、改良精神,是时代要求,是来自内在需要的,遵循传统,又锐意探索的。中国戏曲的改良、发展,不是靠话剧来提供思路的,话剧(文明戏)自己当时也还摸不清自我发展的头脑。

我们需要特别引起注意的是,戏曲的改良运动对中国戏曲的主题的近代化、现实性关照、表现生活问题、政治性的导入,开创了中国戏曲的思想性上的新传统。

三、京剧改良后的大发展、大繁荣

经过辛亥革命与戏剧改良运动的洗礼,京剧进入一个高度繁荣的时期。出现了代表京剧古典主义的以北京为中心的“京派”与代表京剧近代化的“海派”。两者对京剧都有改革、创造与发展,只是各有侧重点和特色。它们铸就了京剧的当下传统的绝大部分内容。

看似保守的“京派”并没有停滞,其创造、发展没有停歇。梅兰芳是代表性人物,但是,在他之前谭鑫培、王瑶卿这两位戏剧大师就开启了创造时代的到来。谭鑫培集众家之长,取其精华,补其不足,在京剧老生的表演艺术上,承前启后,继往开来。谭的唱腔不但集程长庚、余三胜、张二奎、王九龄、卢胜奎、冯瑞祥等唱法之大成,而且广泛吸取了青衣、老旦、花脸各行的唱法以及昆曲、梆子和大鼓的音调,巧妙地融于老生唱腔中而不露痕迹,又能统一于自己的独特风格之中,自成一家,成为京剧史上第一个老生流派——谭派的创始人。

王瑶卿亦是中国京剧历史上承前启后的大改革家。对表演的人物,他从唱、念、做、打到服装、扮相、身段等都大胆创新,创造了介于青衣与花旦之间的新行当“花衫”;废除了武旦花旦必须“踩跷”的陋习。王瑶卿善创新腔,他创的腔既柔和、婉转,又能突出剧中人物的思想感情。后来常演的传统剧目中一些旦角戏,几乎

都有他编创的新腔。在梅兰芳、程砚秋、荀慧生初期上演的新剧中，他根据他们各自的嗓音特点，曾帮助编创了许多不同风格的唱腔。突破京剧程式的创造，对后来京剧唱腔的音乐变化和剧本唱词的句法编写，起到了很大的启发和推动作用。在京剧舞台上，作为称得起自我作古、独立门户的一家流派，是从王瑶卿开始的。旦角唱大轴，他是第一个；旦角挂头牌，他也是第一个；旦角创流派，他又是第一个。

梅兰芳创造的梅派艺术的风格与特点，主要体现的是革新精神。他在唱、念、做、舞、音乐、服装、扮相和剧目等各个方面进行了全面、系统的创新和发展，达到了完美的境界，成为中国京剧、中国戏曲的代表性人物。四大名旦的其他三位，生行的余叔岩的“余派”，言菊朋的“言派”，高庆奎的“高派”，马连良的“马派”，武生中的杨小楼“杨派”无不是因创新才形成自己的风格流派的。同时他们又都是转益多师，在具有扎实传统根底上的创新与发展，他们的艺术大树都是有本之木的继往开来而枝繁叶茂，参天屹立的。

另外一个方面，民国的建立，封建腐朽的宫廷演剧、堂会演剧状态被更多民众参与的近代化剧场观剧取代。观众群的扩大是推动京剧走向繁荣与成熟的基础。京剧高端艺人由追求皇室青睐到转向把大众作为主体，寻求文化娱乐市场的票房价值为目标。禁女伶的定制被打破，民初继津、沪之后，北京舞台女伶出现。同时，女性观众纷纷走进剧场，更扩大了观众群，而且女性的观演参与和审美情趣等对演剧内容与设计等也产生了巨大影响。（比如男旦的一些原有的传统中的踩跷以及扭捏作态的程式都在改变、净化或更进一步地适应近代剧场文明与审美。）

“海派”京剧对京剧舞台的发展、创造初期主要有三个方面：真刀真枪、连台本戏和机关布景。真刀真枪的武打上场的刺激与能演数月甚至数年的连台本戏在茶园剧场时期就已经出现，一百多家茶园剧场的商业演出的竞争性由此可见。随着新舞台等近代京剧剧场的出现，机关布景也开始风靡上海滩。“海派”京剧的对中国戏曲的三大民间演剧的创意，彰显了上海京剧界应对时代巨变与激烈商业竞争，而采取的积极改革传统京剧的创新精神。是试图建立新的审美观念，是试图在一个舞台更大，技术可能，观众更多，商业竞争更激烈的近代剧场中，对京剧写意戏剧观念发起的挑战与革新。精神是可嘉的，探索是有益的，经验是有可取的。这为我们京剧之后的在近代舞台上的改编、创作新剧目，开辟了道路，树立了新的传统。诚然海派的革新中有很多缺点与不足，光怪陆离制造噱头，为商业性所左右等等，都是显而易见的。我们当下对戏曲的大舞美、大制作的争论，很多都不是从内容与形式的结合的必要性出发。一味否定与一味求时尚，简单迎合世俗审美需要，盲目西化等都是不对的。

海派京剧对京剧艺术的贡献自然还有很多。在此之前，海派京剧就是在海纳百川，吸收改良，为我所用，而逐渐形成其艺术特色与艺术传统的。清末的上海舞台，随着徽、昆和梆子各剧一部分艺人改演京剧，这些剧种中某些固有的技艺特长，不断移植转化为京剧表演艺术的一个组成部分。如在唱腔音乐方面，原先，京剧以【西皮】、【二簧】为唱腔主体，后以王鸿寿为代表的徽班名角带着他们的看家戏转向京剧舞台，自此以【吹腔】、【高拨子】、徽调【二簧】、【西皮】为唱腔主体的优秀的传统戏成了京剧海派（早期多称南派）的一大特色。秦腔（山陕梆子）和直隶梆子艺人如李春来、李桂春等，将大批梆子剧目移植为京剧，该剧种中诸如“耍眼珠”、“甩水发”、“帽翅功”、“髯口功”等传统绝技亦随之被沿袭运用，从而丰富和提高了京剧的艺术表现功能。周凤林、邱阿增、姜善珍等昆班名伶改演京剧后，将昆曲优美的舞蹈身段、运腔技巧等表演程式技法移植到京剧之中，从而使上海京剧表演艺术融合了各地方剧种的长处，逐渐形成观众喜闻乐见的上海京剧表演特色。

戏曲改良运动以来，如我们前面谈到的，一些受西方戏剧观念影响的上海京剧艺人，以汪笑侬、潘月樵、夏氏兄弟、冯子和、欧阳予倩等为代表，采用写实化的表演方法，排演了大批反映民主革命思想的新戏，表演艺术由传统的典雅庄重，趋向追求生活化、性格化。之后又出现了周信芳、赵如泉、常春恒、林树森、盖叫天、郑法祥、张翼鹏以及南方四大名旦、江南名净、江南名丑等一批海派表演艺术代表人物，在舞台综合艺术等方面有了一系列创新，他们继承了前辈的优良传统，在刻画人物、表现剧情、丰富程式、接近生活上，使海派表演艺术发展到一个新阶段。

在这期间，京派来沪演出，使京派艺人强烈感受到上海戏剧近代化的新鲜空气与革新精神。刺激他们有振作创新之举。如梅兰芳的首次来沪演出就有感言，“启发我有新的改革的企图。”以梅兰芳为代表的京派艺人不断加大革新力度与步伐，京剧的改革之风逐渐吹遍北京戏剧界。同时，鼎新创作，新创剧目，新腔新韵的南北交流，为中国京剧的大发展、大繁荣贡献巨大。京剧的当下传统不都是从这一辈的改良、探索、积淀后留下的吗？我们说京剧的传统，还回得到这之前吗？也有必要回到这不可能回去的之前吗？这些传统我们很好地总结与继承了吗？

四、清末民初新剧种涌现，老地方戏和昆曲的绝续都蕴含着革新改良。

晚清至民国以来有大量的新剧种涌现，如：越剧、沪剧、甬剧、扬剧、黄梅戏、淮剧、吕剧、评剧、锡剧、拉场戏、楚剧、五音戏、花鼓戏、泗州戏、二人台、武安平调、高安丝弦、苏滩等等。这些新剧种脱胎于民间歌舞与说唱艺术，这些历史悠久、民间歌舞、说唱艺术孕育了灿烂的民族戏剧，滋生了一批诸多不同声腔的剧种。它们大多形态短小，是城市的发展，市场的需求，艺人的不断创造、发展、丰富，才逐渐演变成大戏的。都是从由演二小戏、三小戏，演变成演多人物和行当的大戏的。都是由演生活小戏到变成演具有广阔社会、历史、现实内容的大戏。都是创作、创造、演进、革新、积累而逐渐成形的，传统在开创与发展革新中一路走来，没有所谓停歇的传统。

其他具有更久远历史的地方戏，如：晋剧、蒲剧、上党戏、湘剧、川剧、赣剧、桂剧、邕剧、粤剧、婺剧、滇剧等在这个时间段也都进行了革新、创造、改良以适应近代化。

当历史进入清代中叶，随着各地方戏曲剧种的兴起，随着时代审美心理和观众审美情趣的变迁，昆曲在竞争中开始渐趋衰落。作为剧种兴盛标志的职业戏班，从当时政治文化中心的北京城退出，并由北向南全面萎缩，日益减少。到了清末民初，具有姑苏风范的正宗昆曲戏班，仅在苏州存有一个约三十多人的全福班，他们时聚时散，断断续续于苏州、杭州、嘉兴、湖州一带的城镇、乡村演出，艺人们在风雨飘摇中艰难度日，惨淡维系着昆曲艺术的一脉香火。二十世纪二十年代初，为挽救和延续这一古老剧种的艺术生命，苏州名曲家张紫东、贝晋眉、徐镜清，还有实业家穆藕初，著名人士吴梅、汪鼎丞等人，出资在江苏省苏州市桃花坞的五亩园，创办了一所以传承昆曲艺术为宗旨，专业培养昆剧演员的戏曲科班“昆剧传习所”。与旧戏班采用收徒授艺的演员培养方式不同，昆剧传习所是一所新型的学堂式科班，学生们除了学习戏艺，还要学文化，学武术，兼学乐器。聘请的教师都是清代末叶在苏、沪地区享有盛名的“全福班”后期艺人和学有专长的知名人士。所招收的五十名学生在取艺名时，都在姓名中嵌一个“传”字，这就是后来人们所称的“传字辈”演员。“传字辈”演员学艺五年，学有传统折子戏四百余出，其中不少明清传奇名剧。昆剧传习所培养学员仅此一期，却实实在在地为昆曲的传承和发展培养了整整一代、个个成材的艺术家群体，为昆曲艺术的存亡继绝保留下了星星火种。八十余年来，昆剧传习所“传字辈”演员在继承和发展昆曲艺术方面做出了杰出贡献。一九五六年周传瑛、王传淞主演了经过整理改编的昆剧《十五贯》，曾以“一出戏救活一个剧种”而轰动海内外。各地昆剧院团纷纷成立，至今上海、浙江、江苏等地活跃在戏曲舞台上的众多昆剧演员，都是在“传字辈”艺人的培养下成长起来的新一代艺术家，昆剧艺术在经过近百年的低迷后，又获重生。

昆曲在求生绝续的过程中，最大的革新与开创就是昆曲戏剧教育的革新与开创。没有这个开创性办学与教育创新，昆曲就有可能没法活体传承下去。昆曲的可继承的活体传统，就是从他们这来的。昆曲的革新与发展也是伴随着它数百年的发展之路。它可继承的体量巨大深广，今人在尽可能的继承基础上，也不是不可以进行新的探索。传字辈就有很多革新改良的地方。（如《十五贯》至少在剧本上就是对《双熊记》的裁剪组合与推陈出新。）

五、解放后的两次戏改

解放以来，戏曲作为重要宣传工具，在排演现代戏上进行了大量探索与实践，创作了巨量作品，其中不乏一批经典。这几十年的道路中，也开创了很多传统。传统戏方面 1949 年至 1957 年间第一次戏曲变革的主要内容和成果是传统剧目的“推陈出新”。“改戏”是在“改人”“改制”基础上进行的。虽然这次改革充满了各种不同思想和观念（“移步不换形”、“反历史主义”等）以及不同具体做法（“禁”与“放”等）的矛盾和斗争，也存在着“左”倾教条主义和庸俗社会学的干扰，但“改戏”在不长的时间里仍然取得了令人鼓舞的成果。首先，在剧目方面，进行了去芜存菁的筛选，使一些放肆展示凶杀色情、露骨宣扬封建迷信观念和封建伦理道德的剧目被清理出舞台，从而使原来混乱不堪的戏曲舞台得到初步的净化。其次，对上演剧目思想内容的抑浊扬清，使传统剧目的面貌为之一新。另外，这个时期大批话剧工作者加盟戏曲队伍和现代戏剧理论在戏曲界的传播，给戏曲融入了新的基因，为改变戏曲普遍存在的人物形象脸谱化、类型化、理念化；情节结构拖沓、松散和随意；克服戏曲过分重视形式美而忽视内容美的审美倾向发挥了积极作用。传统剧目的整体艺术水平由此获得较大幅度的提高。京剧《白蛇传》、越剧《梁山伯与祝英台》，昆曲《十五贯》等精品剧目便是这个时期传统剧目推陈出新的典范。

这个时期在对待传统剧目进行推陈出新的同时，全国各地并未忽视对传统剧目的挖掘工作。据中国戏

曲研究院统计,仅1956年6月第一次全国剧目工作会议后的一年间,全国便记录了14632个剧目,加工整理了4223个,使这一年剧目的上演数达到了10520个。

1958年至1976年间,中国戏曲发生了第二次重大变革。这次变革的主要成就在于京剧现代戏的重大突破。它促使现代戏作为戏曲的一种新样式而得到观众的承认,并最终确立了自己在戏曲舞台上的地位。革命现代京剧在政治干预下创排,在增强内容的革命性的同时,对戏曲的传统形式进行了大胆谨慎而全面的革新。革命现代京剧对传统形式的变革表现在以下几个方面:第一,吸收融合话剧的写实观念,采用写实布景,从而打破了“随意赋形”的传统舞美体制;第二,随着写实布景的采用,使话剧的分场、分幕制得以在戏曲中施行,使戏曲情节的集中性得以增强,从而使原来以时空不固定为原则的文学体制发生重大变革;第三,依照生活的本来面目,真实地刻画人物,并突出他们各不相同的鲜明个性,使生、旦、净、丑等行当不得不打破,脸谱不得不取消。这种现代人物的描写方法与写实布景相结合,自然不能不引起对程式化动作的重新选择或创造,从而使传统的表演体制被彻底突破;第四,为了更好地表现现代人的感受、情绪和个性,歌剧和交响乐的引进,新唱腔、新板式和人物主题音乐被创造出来,原来“千部一腔”的音乐体制也由此发生了重大的变化。革命现代京剧内容与形式的相互作用和重大突破,不仅使中国戏曲发生了一次重大变革,也使中国传统的戏曲审美观念发生了一场革命。

但是这个时期“京剧革命”存在的问题,也恰恰是话剧观念的引入,虽然增强了戏曲的写实性和现代性,但未能很好地把握“虚”、“实”的合度与二者之间的有机融合,所以难以完全避免“话剧加唱”的弊病。特别是由于江青的插手和政治的介入,使京剧现代戏迅速“样板化”并一统天下,这不仅违反了“百花齐放,推陈出新”的戏改方针,也使京剧现代戏在文革中沿着“三突出”的荒谬原则走向极端和僵化。

六、结语

回顾中国戏曲的来路,针对当下的情况,艺术的政治化诉求减弱,为人民的艺术,为民族文化的弘扬,为适应文化艺术的有机市场化的诉求越来越明确。文艺体制的改革下,新的时代、新的媒体、新的传播方式等给戏曲艺术的传承与发展带来机遇与挑战。当下对于戏曲的改革、创新在人才方面,传承有序、全面继承的人才大量匮乏的状态是有目共睹的。继承是戏曲的当务之急,这必须从戏曲教育、培养、舞台实践上建立新的机制和方案。我们回顾以上戏曲革新、改良、发展、开创的成果,没有哪个时期是可以离开真正的传承有序的戏曲人的。我们当下的戏曲的创新,有很多是非戏曲专业人士在参与、把持,以长官意识、文化政绩工程意识,获奖意识在左右。观演脱节,观演没有很好地互动、刺激,没有真正走到戏曲艺术为人民的正确道路上来。也是违背了马克思主义艺术生产论的一些原理与原则的。

笔者认为,当下中国戏曲事业必须分清传统工作与创作发展工作的区别,分区域对待实施。戏曲传承教育、传统经典剧目的恢复排演应该是一个区域,从事的人应该是戏曲传承的深厚者。他们如果更多地被拿去创排新剧,不能在教学与传统剧目上下功夫,培养人,恢复剧,则戏曲传承就会有大问题。传统剧目的演出同样是需要创新与改良精神的,是可以开创艺术风格的。这需要在体制上、资金上、演出上给与重点扶持。要让这些人在教学、演传统戏上有奔头,在有余力的情况下才去排新戏。

除此之外,我们要放手戏曲新剧的排演,他们或靠近传统或远离传统,糅杂传统,或中西结合。他们的创作队伍主要应该是次传统深厚继承戏曲人员,别的戏剧品种的人员,和戏曲教育中传统继承非精英保留的学生等组成。

我们回顾戏剧改良以来建立的中国戏曲传统,一个方面是知道来路,一个方面是从现有人员中知道家底,再有就是发现人力未尽,没有及时抢救发掘保护的部分。传统是我们的本钱。本钱没了,大发展就是幻梦。我们回顾传统来路中的探索实践,是要从中总结、思辨、借鉴;我们领悟传统来路中不断革新、改良的精神,是要把这种精神的知应变、求创新、精益求精、尊重传统、尊重观众等思想发扬光大。同时,我们不断地回顾、总结,才有可能让中国戏曲的史论、理论、评论与戏曲的创作、演出、实践有机结合,互相促进,继往开来,走向戏曲艺术生生不息的发展之路上去。

(责任编辑 黄晓利)

【本文在中国文艺评论家协会举办的首届青年戏剧评论家“西湖论坛”交流】