



收藏文章



阅读量[671]



精英文化的介入对传统戏曲是推动还是破坏？

毛时安 等

■毛时安 上海艺术创作中心主任

■罗怀臻 剧作家（作品有淮剧《金龙与蜈蚣》、昆剧《班昭》等）

■傅谨 中国戏曲学院教授

中国戏曲是否需要与时代同行？

罗怀臻：中国戏曲需要与时代同行，这是一个毋庸置疑的道理。然而当下却有人对这个道理产生出种种怀疑，怀疑的因由，一是基于“怀旧”心理，认为戏曲今不如昔，沉迷于上世纪上半叶戏曲曾经出现的繁华，对比戏曲当下的相对冷清，希望过去的影像再投射回来，照亮现在的格局。他们尤其钟情于过去繁荣时节的声腔技巧、流派程式，奉之为模式，顶礼膜拜，乐此不疲，同时却怀疑变化，抵制创新。我认为，重提重视戏曲的时代精神，重视戏曲在不同时期的发展创新对我们来说显得尤其必要。这不仅是一个艺术趣味的问题，更是一个关系民族传统文化承续、创新和发展的问题。

傅谨：“与时代同行”不是一句抽象口号，它基于特定的语境提出的，自然有它的具体含意。无论如何，当人们提出戏曲要“与时代同行”时，都意味着想变革传统戏曲。而这个命题之所以在今天出现并不奇怪。其实这一命题至少是在三个背景下反复被提出来的：首先是一百多年来，面对西方文化的进入，面对东西方文化的碰撞，我们现实地感受到中国传统艺术面对西方艺术没有抵御能力，所以我们想当然地以为那是由于中国艺术不能适应时代的发展，必须要与时代的变化一同改变。第二个背景是1949年新中国成立以后，我们觉得传统中国的传统艺术在新中国这个变化了的社会中不适应了，已经不能被新中国的人们所喜欢、所欣赏，所以我们要改变它。第三个背景是20世纪80年代以后，面对全球化进程，面对西方对我们新的冲击，我们觉得那些传统的东西早就失去生命力了，所以我们才想到要改变它。

然而，当我们谈到传统戏曲要与时代同行的时候，谈到每个时代有每个时代的审美趣味和爱好的时候，却忽略了另外一个问题，就是戏曲与所有的艺术都有永恒的价值。如果我们把时代的差异和民族的差异绝对化，我们就无法理解为什么我们会喜欢莎士比亚的作品，喜欢普希金、喜欢托尔斯泰等这种超越民族的艺术家以及他们的作品，我们也无法理解为什么我们会喜欢关汉卿、王实甫等这些超越时代的戏剧家的作品。

毛时安：讲戏曲与时代同行还是不同行这个话题，就我这么多年思想变化的过程看，我认为我们不要一上来就直截了当地回答这个问题。直截了当的回答往往是个陷阱。事实上，我们不可能简单地用一种方法、一种观点、一种理念去替代另一种理念。长时间以来，我一直关注着在我们的艺术研究中，能否找到一种

周访问排行 月访问排行 总访问排行

- 鲁迅和许广平犯有“通奸”罪吗？
- 现实主义还是色情主义？
- “一切好诗到唐已被做完”了吗？
- 不要把张爱玲和胡兰成混为一谈
- 论中西文人女性人体描写的审美特征...
- 文学如何向现实“说话”
- 新诗创世何劳胡适尝试
- 当代文学的若干问号
- 期待新的中国文学批评史
- 暧昧的“民间”：“断裂问卷”与90...

网友评论

[更多评论](#)

如果您已经注册并经审核成为“中国文学网”会员，请 [登录](#) 后发表评论；或者您现在 [注册](#) 成为新会员？

诸位网友，敬请谨慎网上言行，切莫对他人造成伤害。

验证码:

YBOX

合二为一的中间道路？上世纪九十年代末，我接触到英国哲学家柏林的思想和著作。他探讨的是文化多元的问题。我非常赞同文化的多元论。我们在非常对立的见解中，可能都包含了真理的颗粒。

所以，我们还是应该多个视角看问题。中国戏曲与时代同行不是一个主观的问题，也许你不同行也不行，反过来，你主观的想同行也不行。如果你只讲同行，越走越远，你就会迷失本性；如果你不往前走，或者仅仅是很缓慢地走，就会被时代淘汰。所以说与时代同行它可能在某一个历史阶段一直在同行，但是它不是能与时代无限制地同行下去？对这一点我是有疑问的。另外如果像傅谨讲的不同行，它有一种永恒的根在那里，可我们不是看它的根，而是看它长出的树来，看它长出的枝来，看它长出的叶来。老的树死了，老的叶落了，我们要看它发出新的枝来，长出新的叶来。戏曲与时代同行本身也是在表现戏曲的一种宿命。

傅谨：当我们说戏曲在不断变化的时候，其实有两种情况：一种是自然的变化，一种是人为干预的变化。当代一些戏剧家认为戏曲要与时代同行，更大程度上是试图去干预它的进程，试图打断它自然的发展进程。从南戏到元杂剧、到很多地方戏的出现，历史上曾经有过的很多优秀演员的表演我们今天看不到，很多演出方式消亡了，但永远不要简单地认为那些消亡的东西如果在今天重生，我们的观众一定不会对它感兴趣。历史上艺术兴替是自然发生的过程，留下许多永远的遗憾，在历史进程中许多传统渐次消失并没有多少必然性，也不能成为今人鲁莽地对待传统的理由。

长期以来，其实我们低估了传统在当代社会的生命力，同时高估了时代发生的变化，高估了今人为人类所能够做的贡献。当我们说到变化的时候，我们往往将变化等同于发展，等同于进步，好像它变了就进步了。那么从元杂剧到传奇是进步了吗？它是变化了，但变化并不意味着它就发展进步了。

传统戏曲是否需要实现现代转换？

罗怀臻：实现传统戏曲的现代转换，我不以为是戏曲之外的意志在作用它，而是戏曲自身生存、发展的必然要求，是戏曲按照自身生存的自然法则所做出的必然选择。正像我们不可能在宋代大谈振兴唐诗一样，唐诗的确斑斓辉煌、博大精深，但这样一个唐诗繁盛的时代在宋代就无可挽回的式微了，取而代之的是另一个时代文学的繁盛。那么唐诗为什么被宋词所代替？我想还是人本身表现生活、表达情感、体现时代意识的结果。曾经有过的那种体例、格律，在这个时候成为了一种表达欲望的制约，它不能更深入地表现当下的生活，更深入地表达当下的情感，所以，这个时代要突破已有的规范。但是，唐诗转换为宋词以后，是不是就消失了呢？没有。在宋代依然有人写出很好的诗来，不仅在宋代，在元代、明代、清代甚至今天仍然有人依照唐代写诗的格律，写出试图表现当下生活的诗来。

传统戏曲向现代戏曲的自觉转换，不是用现代戏取代传统戏，也不是用现代剧场的科技去包装传统，而是在感悟传统戏曲的内在神韵、运用传统戏曲的美学法则，自觉地以当代人的情感、立场、意识和观念去重建我们对于传统戏曲的信心。但是我们在转换过程中，经常把现代戏曲仅仅理解为现代剧场的豪华包装，现代科技的生硬介入，西方现代哲学理念强行对中国人生活的图解，这种时髦的、生硬的现代不是我们所期待的现代。我们期待的现代戏曲是弥漫着古典艺术的神韵同时又具有新鲜的时代品性，让当下观众感到亲和、乐于亲近的艺术作品。

傅谨：当下人们谈及传统戏曲的现代转换，首先想到的就是现代剧场的声、光、电等等技术手段。有些同行激烈地反对这种技术手段，我认为这是由于他们强烈地感受到传统戏曲的本体受到技术手段压迫时产生的反弹。对这种反弹我可以理解，但不认同。我觉得应该肯定这些现代技术手段的介入经常是必需、有效的，它确实能够丰富我们的视觉感受，只不过过于强调这些，会分散我们对艺术本身的关注焦点。所有声、光、电等等技术手段的介入，对现代剧场来说，对观众的欣赏来说，用得好会有助于人物情感的表达、氛围的烘托、思想的传递，这当然是毫无疑问的。

但是，这些仍不同于我们所说的现代转换。我们所说的现代转换并不是简单地加入了某些现代技术手段。

我们在真正意义上谈论现代转换的时候，更多的是指作品的现代观念。说得再具体一些，以《孔雀东南飞》为例，同样一个题材，不同时代的处理方法会有不同。在传统观念里，焦仲卿让刘兰芝回家是合理的，这是孝道的体现，母亲的心理感受得到充分重视。但它当然是片面的，当代人基于更普遍的人性立场，肯定刘兰芝的人权以及她的心理感受与焦母的感受同样重要，因此就会对焦仲卿的行为有不同评价。于是我们就获得了新的、更具现代性的处理方法。从现代人的视角重新解读传统故事或从传统剧目中发掘现代性内涵，这才是传统戏剧的现代转换。

但这种场合，同样会出现很多偏颇。事实上，近些年来多数声称要对传统戏剧做现代转换的艺术家，只对西方现代思想有些皮毛的了解，只是用当代人生活中的某些浅薄的流行观念去改造传统戏曲。如果以为今天在青年人中流行一时的剧目才是真正有时代精神、有价值的，以此来对传统的伦理道德观念，对传统美学产生深刻的怀疑，如果把这样的东西看作现代转换，那我就不是一个现代转换坚决的反对者。

罗怀臻：正如《孔雀东南飞》的故事在前人的道德解读中，需要尊重的是焦母的长辈意志，而刘兰芝的生存权利和个人情感则是可以牺牲的。尽管如此，民间戏曲在演绎这个故事的时候，还是把同情给予了刘兰芝，而把不解和愤恨给予了焦母。今天重读《孔雀东南飞》就不能仅止于道德层面的表达，好媳妇刘兰芝和坏婆婆焦母的故事背后，埋藏着那个时代的同样是悲剧承担者的两个女人的不幸命运。这就是今人不同于古人的立场和认识。再如田汉先生的《白蛇传》，在当时的政治语境中，对许仙这个人物也采取了回避的姿态。那时要写进步与落后、写正义和邪恶、写好人和坏人等这些二元对立的東西，不允许描写中间人和中间立场。这样，许仙其实才是白蛇悲剧故事的真正责任人的矛盾就被轻巧遮蔽了。纵使如田汉先生这样的新文学大师，在某种历史环境的制约中也会对某种东西采取回避的姿态。也许，这既是历史写作的局限，也是今人写作的机缘。

傅谨：说到现代转换，至少田汉在改编《白蛇传》时，有他对于“现代性”的明确理解。他所理解的现代性，核心是反抗、斗争，他认为他超越传统戏曲之处就是要把斗争精神、反抗精神作为现代转换的核心范畴纳入到剧目中。20世纪50年代很多戏基于这个立场。现在多数作家不会再认为这就是现代性。那么，今天的剧作家在试图对这些传统戏进行现代转换时，我们所理解的现代性是什么？哪些是我们理解的现代性的核心范畴？理清这些问题就不必奢谈现代性与现代转换。

罗怀臻：当我们今天重新面对田汉先生的这一部《白蛇传》时，一方面，我们必须承认田汉先生在创作这出戏时对于时代精神或者说是时代特征的把握和传达，那时的许多作品的确都普遍带有对传统的硬性反抗和对解放的简单表达；另一方面，这些作品在对当时风气的表现中，也会有意识地放弃一些东西，那些在当时被放弃的东西在今人看来，可能恰恰是现代的资源。比如用蛇的异类的眼光来看人类，那也许就是一个现代人重新认识自我、认识人性的新的视角。异类看人、看人性，也许会把人类习以为常的品性看出新奇或惊讶来。而现在看到的田汉先生的《白蛇传》，那个由蛇变成的白娘子，一出场就是位修养良好的、合乎当时社会规范的理想的女性形象。而这个故事的原型中白蛇就是一条蛇，是游弋在人生边缘的，带着好奇的心理来尝试做人的一个异类。以异类的眼光看人类，我想一定会挖掘出这个故事更深刻的东西来。所以，转换的意识往往就是回归的意识，是以现代人的当下情怀发掘传统背后的传统，甚至回归到这个传统故事的源头上去。

傅谨：我们必须澄清一个问题，就是当我们说传统戏曲的现代转换的时候，并不意味着传统与现代是对立的，对抗的。我们也不能把现代人做的转换简单地理解为现代转换。于是，又回到最初的提问：什么是现代性？当我们觉得传统与现代并非如此对立的时候，我们所说的现代转换又是什么，它的意义何在呢？如果“回归传统（不管是最早的传统还是次早的传统）”和“现代转换”的意思没有什么本质区别，那么所谓的“现代转换”就完全成为空话和废话。

毛时安：我们说的现代转换其实分三个层面：第一个是技术层面的转换，比如声、光、电的运用，舞美的介入等。第二个是艺术层面的转换，它的声腔、乐队、伴奏，以及戏曲当中一些基本要素的转换。第三个层面的转换，也是最重要的一个转换，就是情感和价值的转换。这种转换也是随着时代变化而变化的，有些转换当然是成功的，但是有些转换就不一定成功。也就是说，戏曲的现代转换并不绝对是艺术价值、戏曲价值的判断，应该是事实判断。转换本身并不决定作品价值的高下、优劣。

怀臻讲的这个“转换”中有一个非常值得我们警惕的东西，就是你的现代转换，是体现了当下关怀而不能简单地理解为当下利用。实际上，所有的艺术都是要有当下关怀的，因为你是给当下人看的。如果只有所谓的人性而没有当下关怀，这部作品会行之不远。因为没有当下关怀就没有办法跟当下人进行情感上的沟通。但是一部艺术作品仅仅做了以当下利用为目标的转换，这部作品同样会行之不远，甚至会成为一种新闻类的东西。所以，当下转换一定要和人性深度结合。

我们可以拿《安娜·卡列尼娜》与《茶花女》作比较。《茶花女》是一部很优秀的作品，很凄婉、很动人，但是它不是一部伟大的、经典的作品，不是真正意义上的大师之作，因为它没有足够的当下关怀，你把它写得再凄婉、再动人，它也仅仅是一个凄婉、动人的爱情故事。而《安娜·卡列尼娜》既有当下关怀又有人性内涵。托尔斯泰写了安娜的爱情故事，可以说达到了《茶花女》同样的甚至高一点的水平。但是，正是有了列文，有了当时的农奴制的改革，所以，安娜的爱情悲剧就既有了人性内容，又有了时代精神、时代内涵。

“克隆”是保存还是“创新”是保存？

罗怀臻：传统的继承也必须有创新的意思。生命是不可复制的，梅兰芳演出的《天女散花》、《贵妃醉酒》是依附在梅兰芳个体的生命气质上创造出来的。别人模仿他、学习他不是创造，只能模拟梅兰芳个体生命之外的某些技术，某种技巧，不可能再现他的表演神韵和内在情感。所以生命不可能“克隆”，时代也不可能“拷贝”。即使继承前人的东西，也必须融进自己的体验。只有把前人在彼时彼地的戏剧情景、人物心理与自己当时当下的体验相结合，才能临摹出一种鲜活的东西来，从这个意义上说，这才是具有“创新”和“介入”意识的活的临摹。但是这依然不是创造，真正的创造是在学习前人继承传统的基础上，对于创造者创造精神与创造法则的积极借鉴和自觉运用，对于精神与风范的继承，才是最忠诚的继承。

傅谨：我认为怀臻在谈论继承问题上忽略了一点，就是除了大师以外，还有更多普通的艺术家存在。按照大师的标准要求每个艺术从业人员，艺术肯定会消亡。是的，艺术不能克隆，尤其是大师的艺术不能克隆，但是这并不妨碍一大批的人踩着大师的脚步往前走。成为一个二流的、三流的艺术家不是错误，不是失败。每一门艺术都像金字塔一样，由最优秀的和更多次优秀的艺术家共同组成。如果认为只有最好的艺术家才有价值，就等于当你吃到第九个饼才吃饱时，你觉得前面八个饼都白吃了。

是的，没有人可以克隆他的前辈，没有人可以克隆梅兰芳，但是，如果梅兰芳没有勤勤恳恳地、一步一步地学习他的前辈，把他的前辈的艺术经验原封不动地继承下来，他就不能获得作为一位大师所必需的技术手段。不同的演员自身条件都不一样，每一个人只有继承了大量的传统剧目和表演技巧，再和他自身条件相结合，找到最适合自己的路，才能成为优秀演员。克隆始终是必要的，而对于面临危机的中国戏曲而言就更重要。最好的保存就是克隆的保存，这才是真正意义上的保存。我们不能原封不动地复原大师，那是因为我们做不到，并不是那样就不好。假如当今的戏曲界有一位演员能够让我们重新领略梅大师的风范，那是件坏事吗？只可惜做不到。但是在讨论理论问题时，我们不能因为吃不着葡萄就千方百计地证明这葡萄是酸的。

精英文化的介入对戏曲是推动还是破坏？

傅谨：我最近在写一组文章，我的主要看法就是戏剧艺人在艺术观念上长期受到以精英面貌出现的新文化工作者的压迫。我认为，自20世纪50年代以来，一些不懂戏的人不断地介入戏剧，并不断地在戏剧界掌握着话语权。

艺人地位看似很高，其实并没有艺术观念上的话语权。正是由于这种现象，目前，表演艺术的重要性，舞台呈现的重要性，甚至传统戏曲的很多美学神韵，慢慢被挤到越来越边缘的位置上，我们的戏剧越来越只剩下一些空洞的观念。尤其是20世纪80年代以来，一部戏是否具有创新观念，成为评判这部戏艺术价值高低的重要标准，甚至是惟一的标准。很长时间以来，戏曲界习惯于请一些戏曲界之外的人，那些有所谓“新观念”的人介入戏曲，评判戏曲，“提升”戏曲的价值，使戏曲走出原来的民间状态进入主流文化的视域。但是几十年来，这样的一种介入，从结果来看并不成功。从表面上看，是由于戏曲始终迷恋传统题材、传统思想、传统方法，似乎远离当代人的审美趣味，与当代主流文化，尤其是与当代学术界存在很大的距离，因此人们才改造它。但是其结果并没有使戏曲艺术真正得到提升，相反，使戏曲的价值、至少是其中“艺能”的价值被忽略了。我想整个戏曲艺术水平的下降，跟精英文化的介入是有很大关系的。

罗怀臻：中国传统戏曲更多地被看作表演的艺术。固然，表演艺术是中国戏曲最重要的艺术元素之一，因为所有的文学精神，所有的审美要素最后都是通过演员呈现在舞台上的。其中的根本问题在于：你是把戏曲作为一个完整的作品，完整的艺术门类，还是把戏曲作为一种技能、技艺来欣赏？如果你把戏曲仅仅作为一种技艺来欣赏，那么就是说戏曲不需要承载时代内涵，也不需要表达时代诉求，戏曲就是一种供玩味的艺术。我认为这种对戏曲的认定不是对戏曲本身的认定。固然，我们因为看不到元明清的戏曲表演而惋惜，但是我们可以说，元明清的戏曲绝不是仅供玩味的观赏品，否则它们就不会成为一个时代的象征，成为大众的文艺。

毛时安：观众看戏分两个层面，一种是感官的看戏，就是听戏、看色彩、看形体。还有一种用心灵看戏，他不仅仅看表演，他更看表演内容方面所传达的精神诉求。所以，从这个角度讲，就不仅仅是傅谨讲的文学对身体的压迫，对戏曲的压迫了。

罗怀臻：是的，一方面他把对戏曲的玩味看得至高无上，强调对技能的欣赏，排斥与时俱进，排斥有时代内容的介入，排斥剧场综合的处理，包括导演的介入；另一方面，这也确实与上世纪中国戏曲主要依附的场景有关。晚清以来，宫廷贵族和文人雅士对戏曲的喜好大多都是对戏曲技艺的玩赏，这与真正的时代精英和现代知识分子对戏曲的参与不同。比如齐如山和梅兰芳的合作就是一个很好的明证。有人认为齐如山给梅兰芳过多的表演以外的东西，但那也是因为梅兰芳那个时期需要适应变化了的剧场。所以齐如山的介入就带来了现代剧场的理念，带来了更开阔的国际和人类艺术的眼光。梅兰芳之所以成为梅兰芳，这与齐如山的介入和梅兰芳的欢迎他的介入有关。有人不赞同这种看法，我以为既不是齐如山造就了梅兰芳，也不是梅兰芳造就了齐如山，而是他们在共同的创造中完成了各自的造就。

傅谨：怀臻对梅兰芳和齐如山的合作有一种误解。齐如山的努力不是让梅兰芳进入现代剧场，而是让梅兰芳更古典化，是往回走。梅兰芳之所以走进现代剧场，恰恰是他逐步消除了齐如山对他的影响。

毛时安：精英文化或者说文化精英介入戏曲一是介入的方式不一样，再一个介入的程度也不一样。有的从导演的角度介入，有的是从剧本的角度介入；有的介入得深，有的介入得浅。这种不同的介入方式和深度，这种对戏曲介入的不同理解，就决定着他对戏曲是推动还是破坏。比如齐如山、田汉、范钧宏对戏曲的介入无疑都是积极的。当传统戏曲面临现代挑战的时候，有这么多文化精英的介入，完成了让戏曲与时代同行的这么一个进程，应该是值得肯定的。但是这个同行的过程会产生一个什么问题呢？懂戏的人会推动戏曲发展，不懂戏的人就会糟蹋戏，完全用主观意识破坏戏，用文学理念压迫戏。同时戏曲本身又很复

杂，比如说演传统戏、折子戏就不需要导演，而在现代剧场里演大戏，特别是演新戏，因为它的综合性很强，如果没有导演，谁来说了算？所以有导演是必须的。

谈到精英文化对戏曲的介入，我想起了鲁迅先生讲的一段话。鲁迅先生讲到唐诗宋词时说，这些东西原来都是在民间演唱的，都是山野里面很健康、很质朴的东西，但文人介入后，它慢慢精致化了，它的生命力也随着精致化逐渐减退了。所以我认为，传统戏曲如果从具体的剧种来说，很可能会慢慢地按照这样一条路走下去。精英文化提升了戏曲，但在提升的过程中不能不看到戏曲从本源的大众艺术变成所谓的精英艺术，变成精英艺术后这门艺术就死亡了。总体来说，精英文化介入戏曲在现代化的条件下，整体上是利大于弊，但绝不排除有对戏曲伤害的可能。

原载：《文汇报》2006年12月24日

关于我们 | 联系方式 | 意见反馈 | 投稿指南 | 法律声明 | 招聘英才 | 欢迎加盟 | 软件下载
永久域名: www.literature.org.cn www.literature.net.cn E-Mail: wenxue@cass.org.cn
版权所有：中国社会科学院文学研究所 京ICP备05084176号