

# 比较文化视野下的中国戏曲研究——评吕效平著《戏曲本质论》

李伟

自由投稿

-

在这个“反本质主义”、“反逻各斯中心主义”的所谓解构主义时代，来探讨一个事物的本质，显然是一件吃力不讨好的事。吕效平先生的新著《戏曲本质论》（南京大学出版社 2003 年 9 月版，以下简称“吕著”）就这样不合时宜地诞生了。更要命的是，吕先生并不是像一般的本质研究那样，从事物的起源、发生、发展及其形态特征入手，寻找“中国戏曲”区别于其它事物的“质的规定性”，而是径直以“西方戏剧”的本质为标尺，来界定“中国戏曲”的不同发展阶段的各种成熟形态的本质属性，这在强调民族精神、民族文化传统的今天，无疑更是容易招来学界特别是戏曲界诟病的。

然而，解构主义对我们认识事物、把握世界、解决问题往往并无帮助，吕先生的研究则自有他的道理在。他的这一做法，显然是建立在一种文化普适主义观念之上的。这种观念认为，人类文化的优秀成果具有共通的价值，可以为世界各民族普遍采用。具体到戏剧而言，就应该是，各民族的戏剧尽管形态各异，但还是具有相通的本质的，那就是戏剧的文学性和剧场性两极互动所产生的那种可以称之为“戏剧性”的东西。在这个意义上说，不同民族的戏剧样式之间是可以相互比较、借鉴乃至融合的。

而与此相对的一种观念（这里姑且称之为“文化多元主义”）则认为，各民族的文化有自己的独特性和由此而来的不可替代的特殊价值，在文化交流的过程中，应该保持民族文化的纯粹性，从而丰富世界文化的宝库。在这种观念支配下的戏曲研究，着重发掘戏曲的特殊的表演技能和演剧观念，强调戏曲和话剧是两种完全不同的体系，二者不可融合借鉴。应该说，这种研究对认识中国戏曲的内在规律也不无裨益。

其实，这两种观念并不绝然对立。文化普适主义者更多地看到的是文化的精神内核层面，文化多元主义者则更多地看到了文化的物质外壳等表面形态。温家宝总理访美期间在哈佛大学的演讲中比较好地谈到了这一关系：“不同民族的语言各不相同，而心灵情感是相通的。不同民族的文化千姿百态，其合理

内核往往是相同的，总能为人类所传承。各民族的文明都是人类智慧的成果，对人类进步做出了贡献，应该彼此尊重。”“语言”、“姿态”等形式、载体方面由于民族、种族、地域、历史等的不同自然会千差万别，但人类的追求美好生活的“心灵情感”、向往平等自由等“合理内核”必然是相通的。而这种相同和不同，在戏剧里面都有充分的体现。

这样看来，吕先生的这部著作以欧洲传统戏剧自亚里士多德到黑格尔的理论体系为参照系来研究中国戏曲，就不仅具有了合法性，而且具有了可能性，呈现出一种宏大的比较研究的视野。正是在这样一种视野下，吕著既深刻地洞见了世界戏剧相通性的一面，又细致入微地分析了中西戏剧的差异所在，从而清晰地界定了中国戏曲的不同于西方戏剧的“质的规定性”，揭示了各个阶段戏曲文体的不同质及其演变的内在逻辑，并鞭辟入里地指出了当今主流戏曲理论与实践中的误区，为今后“现代戏曲”的发展与传统戏曲文化遗产的保护提供了强有力的理论支持。

吕先生的逻辑前提是，真正的艺术品都具有内在的“整一性”，是一个独立自足的有机生命体。对于一种成熟的艺术文体来说，这种“整一性”可分为“基本的”和“更高的”两个层次。实现了基本的“整一性”，就达到了基本的文体要求；而实现了更高的“整一性”，便实现了更高的艺术价值。他引入黑格尔《美学》中的三个术语“史诗”、“抒情诗”和“戏剧体诗”丝丝入扣地分析道，元杂剧基本的、必须满足的艺术“整一性”要求是音乐及诗歌的结构形式；其终极的、至高无上的艺术“整一性”追求是“意境”的创造，其中包含语言风格的建立，特别是抒情主人公形象的鲜明、生动的塑造。作为一种表演艺术，它虽然采用了“代言”文体，但“代言”得并不彻底，且情节往往“相互袭蹈”，可以说它并没有采用剧场的或情节的艺术“整一性”原则，即它并不追求故事的戏剧性。因此，在精神实质上，元杂剧仍然是“抒情诗”。而明清传奇虽然开始了情节艺术的追求，但这种情节更接近于西方所谓“史诗”的情节，它企图“网罗世界”，而不是像“戏剧体诗”那样“摹仿一个行动”。和亚里士多德强调的情节“整一性”原则相比，两者有情节构成上的“单纯化”与“复杂化”之别和情节推进上的“因果式”与“穿插式”之别。从情节发展的内在动力来看，明清传奇也不是像黑格尔所说的那样，是“人物在超意志和实现意志之中各自活动”、是“动作和反动作”所“必然导致斗争

和分裂的调解”。同时，明清传奇并没有放弃诗歌写作的强烈兴趣，并没有放弃对于语言艺术的追求，相反地，如果说对故事的完整性的追求是它作为艺术的基本的外在的“整一性”，那么，对抒情诗歌的意境的追求则是其更高的内在的艺术“整一性”了。只不过，和欧洲传统戏剧相比，明清传奇里人物的内心情感不必外化为意志与动作，人物形象的塑造是通过语言的方式而不是通过情节的方式来完成的。因而吕著认为，明清传奇的情节艺术凝滞于史诗艺术，而主要以抒情诗式的方式直接描绘人物，没有完成黑格尔所说的“史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”，所以它的本质是“语言艺术与情节艺术并立的戏剧，是抒情诗与史诗并立的戏剧”。

这样，通过对“情节的艺术”与“语言的艺术”这两个重要概念的界定与提出，吕著发现了中国戏曲从关汉卿、汤显祖式的“文学的戏剧”发展到谭鑫培、梅兰芳式的“舞台的戏剧”的深层秘密。吕著根据黑格尔的论述提出，塑造人物有两种方式：情节的方式和语言的方式。对于欧洲传统戏剧来说，人物的心情必须“对象化”为动作，人物的性格不能先于动作而存在，而只有借助动作的完成，借助情节才能表现出来。由于情节在欧洲传统戏剧中具有至高无上的地位，所以它可以称之为“情节的艺术”。而对于元杂剧和明清传奇来说，它们更像“抒情诗”，主要是以语言直接刻画人物的外貌与情感，创造人物“意、趣、神、色”的意象，情节在其中只有附属的次要的地位。这样就把文学的中国戏曲和文学的欧洲戏剧区别开来了。吕著进而发现，元杂剧、明清传奇与古典地方戏的区别不过是文学语言与舞台语言的区别而已。从前二者到后者，直接描绘人物的“意、趣、神、色”进而创造人物意象的美学追求并没有变化，只不过描绘的载体从一种“观念性”的艺术语言（文学语言）变成了一种“物质性”的艺术语言（舞台语言）。舞台表演的艺术整一性构成了古典地方戏的基本原则，而剧场性与戏剧性的统一成为它更高的艺术追求。由于“物质性”语言的直观性与形式美优势，在人物意象的观念含量没有增加的条件下，舞台语言取代文学语言就是必然的趋势。这正是晚清以来的历史状态，也是花部在清中叶崛起、中国戏曲从文学的状态过渡到非文学的状态的内在逻辑。这一发现用“开天辟地头一个”来形容也许并不过分。

古典地方戏以“舞台语言”为第一艺术语言，是“告别了文学”的戏剧，而五四以来，经过几代表演艺术家和文学家的不懈探索，历经成功与挫折，终

于“拥抱了新文学”的戏曲，作者称之为“现代戏曲”。作为一种新的戏剧文体，“现代戏曲”接受了西方戏剧的影响，具有了与欧洲传统戏剧相通的艺术“整一性”原则，即基本的情节“整一性”原则和更高的“戏剧体诗”的原则。而且，在中国的现实语境下，这种文体内在地具有一种不可多得的艺术精神，那就是拒绝奴役、追求自由的现代精神。正是在这个意义上，“现代戏曲”具有了现代性，而与此前的以现代题材为标志而未必具有现代精神的所谓“现代戏”相区别。我以为这个概念的提出具有重要的理论价值和实践意义，廓清了戏曲界长期以来模糊不清的许多问题。这个概念打破了长期以来以剧种命名当前戏曲创作的狭隘倾向，从精神上把戏曲的古典与现代既区别开来又联接起来，从学理上理顺了传统戏曲文化遗产的保护与当代戏曲创作之间的关系，是当前戏曲理论的一大收获。

由以上描述我们可以看到，吕效平先生贡献给学界的这部专著具有一个突出的特点，那就是在把握人类戏剧文化共通性的基础上，对中国戏曲不同发展阶段的各种成熟文体的特殊本质进行了具体入微而又令人信服的分析。和以往笼统地把“中国戏曲”作为一个静止的对象，然后以偏概全地（“写意”说）、似是而非地（“剧诗”说、“综合”说）、本末倒置地（“程式”说、“虚拟”说）给出一个印象式的“本质”概括不同，吕著是具体地对待每一个独立的对象的。他力求详尽地考察每一种成熟的戏剧文体的内在“整一性”，发现对这种“整一性”起主导性的要素，然后再进行理论的概括，这样就充分地尊重了中国戏曲相对于西方戏剧的特殊性，也充分注意到了中国戏曲的不同文体的特殊性。这种考察和分析以富有逻辑性的方式展开，因而显示出令人信服的理论深度。他继承了亚里士多德从媒介角度给艺术分类的方法，先把戏剧分为“文学的”和“舞台的”两种，然后又根据表达方式的不同把“文学的戏剧”分为“情节的艺术”和“语言的艺术”，还进而把“语言”分为“观念性”和“物质性”的两种，再对元杂剧、明清传奇、古典地方戏进行具体界说。这样就不仅从横向比较中发现了中西戏剧之间的众多的相通之处和明显的差异之处，而且也从纵向比较中发现中国戏曲一脉相传的一面与重大变异的一面，从而给论文所提出的问题提供了富有说服力的答案。

应该说，这个答案的获得对于当前的戏曲理论与实践来说是一个重要的贡献。这个答案解决了两个问题。一个是中国戏剧发展史的重大悬案，作者是这

样发问的：“为什么关汉卿、汤显祖式的戏曲会发展到谭鑫培、梅兰芳式的戏曲呢？”这个问题从来就存在，但却很少有人提出，更不用说很好地解决了。而对这个重大的历史问题的解决将对当前的戏曲重建具有重要的理论意义。而另一个问题正是，当前的戏曲建设应该以保存为主还是以创新为主？经过对戏曲本质的分析，作者提出，中国戏曲从根本上说是一种“语言的艺术”，“从元杂剧、明清传奇到古典地方戏，描绘人物的‘意、趣、神、色’，创造人物意象的美学追求并没有变化。如果这个意象的观念含量也没有增加，由舞台语言取代文学语言就是必然的趋势”，这样在思想停滞的晚清就自然产生了以舞台语言取胜的“古典地方戏”。于是，“古典地方戏”的价值与弊端、“辉煌与遗憾”昭然立现，解决当前戏曲困境的思路也就清晰可见了。作者顺理成章地提出“现代戏曲”的概念，进一步区别了“古典戏曲”和“现代戏曲”不同质以及与此相应的不同的应对方案，为戏曲界长期以来争论不休的保存还是创新的问题提供了全新的无可辩驳的思路。

还应该强调指出的是，吕著表现出一种良好的学术风范。如果说前面提到的严谨详实的逻辑推理、鲜明突出的问题意识还只是所有优秀学术论著的共性，那么，朴素而富有激情的文风则是本书鲜明的个性了。作者对戏剧有着生命与之的热爱，对中西戏剧理论潜心研究多年，对所关注和思考的问题有着透彻的认识，终于借攻读博士学位的机会，把多年来的思想成果全盘托出，一下子令人感到满眼珠玉，目不暇接。通读此书，不难感到作者思想的搏斗、激情的燃烧。他的语言象一团火，带着你一起燃烧；他的思想象一把剑，往往直取心肝，令人有“拨开云雾见青天”之感。这样的文风，在现在严肃的学术性论著中是很少见到了，等而下之的常常是一些故弄玄虚、晦昧不清的文风。相比之下，吕著的文字实在是耐读的、有味的。此外，作者的概念的提炼与界定，是那樣的准确而朴素，简洁又明快，令人有咏之不尽的感觉、含玩不已的欲望，我甚至相信它们会很快流传开去，不再属于作者所专有。

这样一本视野开阔、功底厚实、见解独到、贡献卓著、学风优良的学术著作，我尽管声若寒蝉，也要再三鼓吹，竭力推荐，使学界同道能更多地分享我的快乐！

（作者：上海戏剧学院讲师，《戏剧艺术》责任编辑，戏剧学博士）