

## 身份的困惑与焦虑——学习戏曲学的几点思考

庄清华

作者赐稿

—

编者按：作者为厦门大学中文系戏剧戏曲学专业二00八级博士生

作为一名古典戏曲专业的学生，我时常感到困惑。

首先是认识问题：戏曲是文学还是艺术？读本科的时候，戏曲给我的印象非常单一，它只是一种文学样式，与诗歌、散文、小说并列一起，成为我们常见的古代文学史的叙述对象。当然，在文学史中，戏曲的份量要比其他文学样式小得多。通过硕士阶段的学习，我渐渐摆脱了这种狭义的认识。尽管外行人对这个学科的认识依然让人很无奈。比如，总有人会问：学演戏好不好玩？而即将毕业的师兄师姐们在传授“面经”时，也总要告诫我们别在简历上写“戏剧戏曲学”，不然就得费许多口舌解释：我们不是学演戏的，我们是学中文的，可以当文秘写材料等等。至于各个高校，硕士招生计划常有不同的归类方法，有的把它归入艺术类，有的归入文学类，也有的学校去年划在艺术类，今年又划在文学类，让人一头雾水。

关于这种归类上的混乱和犹疑，源于人们对戏曲本身的认识。二十世纪初，王国维先生的《宋元戏曲考》作为现代戏曲史学的奠基之作，为古代戏曲的研究建构了新的框架和研究范式。不过，王国维先生更多地是从剧本文学角度讨论古典戏曲的，这与他个人的学术兴趣有关。遗憾的是，我们对这一定位的迷恋一直维持到二十世纪后期。检索历届中国古代戏曲学术研讨会，我们不难看到这种定位对学术视野的影响。一九八五年四月，在郑州举行了首届中国古代戏曲学术讨论会，这是戏曲学界的一次盛会，但是，在这个时候，戏曲依然依附于“文学”。会议的发起者是中国社会科学院文学研究所、《文学遗产》编辑部、河南省文学学会、河南省社会科学院文学研究所，这些全是研究文学的机构。而提交给会议的八十余篇论文，也主要是在戏剧文学的领域里讨论问题。刊登在《文学遗产》一九九九年第一期上的第一篇文章《戏曲研究：

徜徉于文学与艺术之间——关于古代戏曲文学研究百年回顾与前景展望的谈话》1[1]，作为一次重要的“世纪学术回顾”，这篇文章再次讨论了这个戏曲学自身的身份问题。谈话在中山大学的康保成、黄仕忠和董上德三位先生之间展开，在对一个世纪以来的戏曲研究工作进行扫描式回顾时，首先谈论的就是作为文学样式的戏曲与作为艺术形式的戏曲的统一问题。

正如苗怀明先生所说那样，“研究方法从来都不是随手拈来的工具，也不是游戏规则简单组合。规则、工具、方法的置换往往意味着学术观念的内在变迁”2[2]。作为艺术的戏曲一旦为人所认识后，平面的剧本文学研究也逐渐扩展到立体的戏曲艺术研究。人们开始关注舞台，关注戏曲的表演特性。新的研究方法也不断被引进戏曲研究领域，多学科交叉研究也在热热闹闹地进行。最具革命性的是，许多古典戏曲的研究专家开始从冷板凳上站起来，走出书斋，走出校园，关注真实的舞台与演出。从戏曲文物，到政府积极参与的“舞台艺术精品工程”，一直到活跃在民间的宫庙戏曲演出，一个很具象的戏剧世界被人们发现了！戏曲与考古，戏曲与宗教，戏曲与民俗，等等，作为文化的戏曲与作为艺术的戏曲，同时成为人们研究的热点，从戏曲内部的艺术价值，到戏曲外部的商业价值、娱乐价值、文化价值，戏曲成为一个巨大的传统文化载体，绚烂多姿，包罗万象。此外，还有泛戏曲形态的研究。这种“泛戏曲形态”包括各种仪式剧，“主要指傩戏、目连戏等介于宗教仪式与戏曲之间的一种民间戏曲形式，它们具有浓郁的宗教色彩，与通常所说的以消遣娱乐为目的的戏曲（有的研究者称其为观赏性戏曲）迥然不同”3[3]。

然而，这种学术视野的扩大，在进一步丰富戏曲学研究对象的同时也对研究方法提出了更高的要求。于是，如何进入我们的研究领域成为第二个重要的问题，这也是学科研究方法的问题。

---

1[1]康保成等. 戏曲研究：徜徉于文学与艺术之间——关于古代戏曲文学研究百年回顾与前景展望的谈话[J]. 文学遗产, 1999, (1): 1—15.

2[2]苗怀明. 从文学的、平面的到文化的、立体的——20世纪80年代以来中国戏曲研究方法变革之探讨[J]. 河南社会科学, 2003, (5): 24—27.

3[3]苗怀明. 从文学的、平面的到文化的、立体的——20世纪80年代以来中国戏曲研究方法变革之探讨[J]. 河南社会科学, 2003, (5): 24—27.

站在戏曲学的门口，我们似乎有三条道路可以选择。一是继续从剧本文学出来，从乾嘉学派那儿学习研究方法，用考据、校勘等继续我们的传统研究。但我们的国学基础如此薄弱，我们中的许多人甚至不习惯看繁体字、竖排本，更不用说诗词、散曲等解读剧本文学必备的各种古典文学常识。对于作家作品的了解，我们更多地是从各种戏曲史、各种评论文章中获取。电子期刊网的便捷和网络信息的庞杂使我们进一步迷失了方向。查阅这些第二生产线上的资料占去了我们大量的时间和精力，而真正该读的、具体的、感性的剧本，我们所读的却并不多，甚至戏曲学科必读的《元曲选》，又有多少人敢理直气壮地说：“我已经认认真真读过一遍了！”这种阅读错位，使我们很难深入了解戏曲文学本身，更不能对此有什么独到的发现了。最可怕的是，我们从小接受的庸俗社会学批评模式已经在我们的脑海里根深蒂固。“时代背景、作家生平创作、作品主题思想、艺术成就等的四段式”<sup>4[4]</sup>的研究套路和论文结构似乎成为我们潜在的思维方式。所以，要想在这条路超越前人，对于浮躁学风下的我们显然很困难。

第二条道路显得宽大光明，那就是研究戏曲的舞台艺术。戏曲是一门综合艺术，除了文学外，还有音乐、美术、绘画等各种艺术形式在戏曲这一大舞台上的大汇聚。唱、念、做、打，各种表演程式也有着独具一格的美。于是，就有声腔研究、脸谱研究、服饰研究、砌末研究，等等，从表演的具体形态到戏曲本质的艺术美，人们总结出了许多戏曲美学特征来。当然，这种理论归纳主要是借用西方戏剧的研究方法，在中西戏剧的比较中进行的。众所周知，中国古代戏曲理论的最大特点是随意性的有感而发，属于散点式的批评，缺乏一种理论框架对这些内在属性进行整合。而通过西方戏剧的窗格看中国戏曲的缺陷在于：我们很容易让本来具有独立性、完整性的戏曲美学就在西方戏剧美学的观照下变成一块一块的风景。比较的好处在于发现事物之间的异同，比如中国戏曲中的写意性、虚拟性等等，这些都是中西戏剧比较出来的重要发现，也是中国戏曲艺术的基本特征。但事物总是由各个不同的层面构成的，其特征也会在不同的比较中呈现出不同之处来。因为，“比较的这种直线联系使比较的结

---

<sup>4[4]</sup>许建平. 二十世纪中国古典小说戏曲研究的回顾和前瞻[J]. 河北师院学报(社会科学版), 1997, (3): 96-102.

果具有片面性，每一对事物之间的比较仅仅揭示了某一事物的某一方面特征，而不是它的全部特征，更不是它的整体性质”<sup>5[5]</sup>。所以，杜卫先生在《背景·参照系——戏曲理论研究方法论二题》一文中指出，“在戏曲中，写意抒情固然重要，但更基本的要素是写实、演故事，情节与人物是它的基本要素。……当我们界定戏曲艺术的本质特征时，首先不应该忘记它是通过舞台表演来展示情节、塑造人物的艺术”<sup>6[6]</sup>。

在这一方面，我们深知，要建构中国古典戏曲自己的理论体系，必须参照西方戏剧理论。然而，古典戏曲学专业的许多同学跟我一样，提起理论就多少有些畏惧。是的，畏惧源自某种无知。当我们对西方戏剧本身缺乏应有的了解时，我们是很难深入地理解西方的戏剧理论，更不必说拿它们当理论工具，用来解读中国的戏曲。

第三条道路是在戏曲文化的感召下开辟出来的。这条道路还很新，走在新路上，心也会跟着轻盈起来。从剧本文学形态研究到戏曲舞台艺术，从舞台艺术到戏曲文化，戏曲学的研究范围越来越广，内容也越来越博大精深了。进入戏曲学，就像进入一座大观园，然而我却迷失了方向。在方兴未艾的民间戏曲研究中，我们采用人类学研究常用的田野调查方法，深入广大的农村，行走于各个宫庙之间。在乡村宫庙前的戏台上，依托于民间信仰的戏曲演出，依旧有无穷的生命力。以福建省莆仙戏演出市场为例，据笔者 2007 年 9 月份获取的最新数据，目前莆仙戏片区共有 112 个民间职业剧团，“2006 年度全年演出 3 万多天，6 万多场次，观众人数可达 3000 多万人次，全市每个行政村年平均演出 60 场戏，人均年看 10 场戏”，<sup>7[7]</sup>可见演剧市场的繁荣。活跃在福建的其他剧种，如歌仔戏、高甲戏、梨园戏、闽剧等，各个戏班的演出也一样非常频繁。

---

<sup>5[5]</sup>杜卫. 背景·参照系——戏曲理论研究方法论二题[J]. 艺术百家, 1989, (3): 42-47.

<sup>6[6]</sup>杜卫. 背景·参照系——戏曲理论研究方法论二题[J]. 艺术百家, 1989, (3): 42-47.

<sup>7[7]</sup>见莆田市演出管理处 2007 年元月所作的《莆田市民间职业剧团现状情况汇报》。

这是一个特别的戏剧世界，这里上演的戏，其演出脚本可以是粗制滥造的，甚至也可以没有剧本，演出形态也可以完全忽视剧种特色、艺术美感，面对这些，也许你根本无法对此进行剧本文学性分析，或者是舞台艺术审美，但你能不佩服乡民们请戏、看戏的热情。在寻找原因的过程中，你发现戏曲与传统文化的密切关系，你发现了戏曲不仅仅是一种艺术形式，还可以是一种商业性很浓的娱乐活动。而戏曲与民间信仰的这种特殊关系，让我们开始怀疑传统戏曲史上的历史叙述。但我们更多的时候只能收集资料、描述现象，而无法深入地解释这种关系。文化人类学的知识被引入了论文，然而，令人大失所望的是，我们所做的努力似乎只是证明了所引用的文化人类学知识的正确性，而事实是，这些书上的知识并不需要我们的证明。发现问题和运用理论工具来分析、解决问题始终是我们的难题。

如果说这三条道路只是进入戏曲领域的研究方法的话，那么，我们面临的第三个重要问题是，我们的理论研究如何与戏曲实践进行交流和对话。理论究竟在多大程度上可以指导实践，而实践又在多大程度上可以激发理论？这样的问题，我们不能回避。

我们知道，当前的话剧编剧、戏曲编剧都不同程度地出现了“编剧荒”的现象，不但是好剧本不多，就是愿意好好写剧本的人都很少。我们是学戏剧戏曲学的，但我们的编剧理论和编剧实践少得可怜。特别是戏曲剧本的创作，那简直是我们连想都不太敢想的事。单单提起基本的音韵知识、古文功底，以及我们对声腔剧种的了解情况，就会让我们彻底失去信心，更不用说戏曲演出中必须照顾到的“唱、念、做、打”的表演节奏问题。许多优秀的戏曲剧作家有时还要根据剧团里演员的表演特长来安排情节，以增强舞台表演的艺术美感和剧场效果。我们当然不可能个个都成为编剧，但如果不了解这些编剧的常识，我们就不能更好地理解剧本。毕竟，一个剧本远远不是一个故事本身的问题，它还包括了如何“展示”故事。而很多时候，我们掌握的知识距离真正的戏剧演出非常遥远。

戏曲存在于舞台，剧本只是戏曲的一个核心部件。所以，如果要将戏曲当作一个整体来看，丰富我们的剧场经验十分必要。但由于种种条件的限制，我们可以经常读剧本，却很少能去看戏，更不用说演戏了。我们不能亲身感受一

边唱一边做的奇妙融合，不能感受做程式化动作与做生活中真实动作的区别，我们又如何能更深刻地领悟戏曲“以歌舞演故事”的特性呢？于是，剧作家、导演、演员等这些在戏剧演出一线的人们常常要质问我：你们到底懂不懂戏？是啊，我们不懂编剧，但我们却常常武断地评价一个剧本。我们不懂演出，却喜欢对舞台指手划脚。对于民间宫庙前的戏曲演出也一样，如果我们不曾和乡民们一起挤在戏台下看戏，我们真的很容易会从艺术的层面简单地、粗暴地去批判这种演出，而对这种演出的实际目的漠不关心。

当然，要了解一种事物不见得自己就是事物本身。但视野的开阔与否确实很重要，与编剧、导演、演员等戏剧实践者的交流和对话很重要。一句话，我们应该用我们的知识，关注正在发生的戏剧事件。

---

厦门大学图书馆