

“假定性”与“现实性”的流转 ——20世纪20至60年代戏曲“程式”的概念史探源

郭超, 李璐娟

(中山大学中国语言文学系(珠海), 广东珠海, 519082)

摘要: 作为戏曲领域的核心理论之一,“程式”概念并非“亘古不变”的永恒真理,而是从20世纪初戏剧领域中西之辨的端倪初现时对照“他者”而定义出来的,突出其“符号”“象征”的“非写实”意味。20世纪三四十年代,程式概念和延安时期的时代环境、戏剧潮流不断互动,也因“斯坦尼斯拉夫斯基体系”的影响而增加了“体验”的一维,并延续到新中国成立后的戏曲之中。但1959年,阿甲提出将体验与技术结合,是为“程式化体验”,伴随着戏剧界对“斯氏体系”评价的变化,程式理论中的“假定性”也开始回归。程式理论对戏曲演员的实践活动起到了形塑作用,戏曲演员的实践活动则使戏曲的程式特征愈发凸显,以“程式”为中心的言说与实践互动使现代戏曲发展出了一套独特的表演传统。

关键词: 程式化; 假定性; 生活体验; “斯氏体系”; 写意

中图分类号: J809

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2025)01-0207-09

“程式化”堪称戏曲领域的核心理论之一。1983年,张庚将戏曲的特征归纳为“综合性、虚拟性、程式性”,将“程式”定义为“生活动作的规范化”和“舞蹈化”^{[1](1-4)}。黄克保从“假定性”之维立论,谈论程式的特性并划分了单独的和套数的程式^{[2](89-98)}。陈幼韩则立足“写实”与“写意”的分野,辨析了“程式”与“程式化”的概念^{[3](88)}。稍为晚近,贾志刚的《戏曲体验论》(1999)、吕效平的《戏曲本质论》(2003)、郑传寅的《传统文化与古典戏曲》(2004)、沈达人的《戏曲意象论》(2014)与董德光的《戏曲表演程式研究》(2013)也以各自的视野就“程式”的意涵展开了探索与争鸣,对戏曲“程式”或“程式化”的形态作了深入阐发。然而,论者对“程式”的探讨大多为分析“程式”的舞台表现、勾勒“程式”的文化内涵,此类研究多将“程式”抽离特定时空,描绘为固定不变的法则,多少遮蔽了“程式”理论的流变及其不同阶段的接受情况。故而“程式”的相关言说发生了何种变化,又是何时、何以被视为戏曲的特征之一,以及被确定为今日之样态,则为较多论者习而不察。

从动态的视角观之,“程式”概念从20世纪20年代被用以描述戏曲至20世纪五六十年代,其内涵发生了从“假定性”到“现实性”的转变。这一转变和中国自身乃至跨文化的双重语境均紧密相连,也是戏剧家通过“他者”以界定戏曲的“互鉴”行为。20世纪,“程式”体系本是“国剧派”为挑战“现实主义”(或“自然主义”)而提出的理念;而从梅兰芳访苏至延安时期,“程式”则因斯坦尼斯拉夫斯基体系(以下简称“斯氏体系”)的传入以及解放区现实主义的主潮,而被附加“生活实践”之维。延安时期的戏剧家、理论家们将政治追求与戏剧理念相结合,同时也将“程式”从现实主义的对立面转向碰撞与融合的姿态;其塑造人物时采用以“程式化”为基础的人物体验,与单纯的生活经验或生

收稿日期: 2024-05-16; 修回日期: 2024-11-21

基金项目: 全国艺术科学规划项目“20世纪以来的戏曲跨文化传播与现代中国的文化认同研究”(21CB171)

作者简介: 郭超,男,辽宁大连人,哲学博士,中山大学中国语言文学系(珠海)副教授,主要研究方向: 跨文化戏剧,联系邮箱: guoch28@mail.sysu.edu.cn; 李璐娟,女,辽宁抚顺人,中山大学中国语言文学系(珠海)博士研究生,主要研究方向: 跨文化戏剧

活体验相区别,从而也形塑了如今所言的“程式”观念。本文以动态的视角观察“程式”理论的建立及变迁,追问戏曲领域惯常谈论的“程式”理论何以被确定为今天的样态,探究其“现实转向”的深刻影响。

一、“程式”理论的建立及其“非写实”意蕴

“程式”初为“规程、法式”之义,张洲梳理了其词义流变,指出其发源于春秋时期,初期和“法”相联系,随之向“模拟、效法”的动作延伸,至现代方被用以描述戏曲的体制特征^{[4](235)}。“程式”概念和戏曲相结合的时间为20世纪20年代:“国剧运动”时期,赵太侗发表《国剧》一文,将“程式化”翻译为“conventionalization”,以此指代戏曲艺术的基本单元。他将“程式”视为一种经时间积累而得到“普遍公认”的“外部法则”,认为该“符号关系”如同水及其化学式“H₂O”,强调其指代关系中的“能指”(signifier)与“所指”(signified)之间没有联系。落实到具体的观演领域,便是“知其为程式,但不知其何以为程式”的状态。他以中国文字的“图画性”为比喻:“就如我们图画式的文字,从象形到篆隶,直到章草,中间都是程式的变化。现在写起来,谁会疑问过,那一个字为何不像原来的物形?”^{[5](15)}赵太侗从“字的极端的程式化”推演至“旧戏的技术”,将“程式”视为戏曲艺术的“特出之点”,为戏坛带来了直接而深刻的影响。1929年8月30日的《大公报》发表了署名为“阁”的文章《程式之剖析》,称戏曲是“程式的”是“一半年”来的普遍说法,从侧面证实了至迟1929年初,戏曲“程式”已是一个较受认同的概念体系。“阁”继而追溯其1925年发表的《特别场合之特别方法》一文,称自己提出的“特别方法”或“特别基础”便是“程式”之意^[6]。实际上,该文发表于1924年12月15日的《京报·戏剧周刊》(署名为“霄”),而“阁”与“霄”自然是同一人——“凌霄汉阁主”徐凌霄^[7-8]。值得注意的是,他虽觊觎“程式”概念的“发明权”,但其1929年时却暗中改变了1924年的说法。1924年,徐凌霄的阐发指向戏曲的“光”和“声”。然而1929年,他一方面移除了“声”的部分,引入并比较了“显阐”(expression)与“表演”(representation)的概念;另一方面加入了“conventional”作为“程式”的英文,该词汇的词根“convention”和赵太侗的用词一致,可见受到了赵太侗的影响。

“国剧派”提出的“程式”观念得到快速传播与确认,也影响了和“国剧运动”相关人士联系紧密的焦菊隐^②。他发表于1927年11月14日的《“职业化”的剧团》批评了北京戏剧的沉寂之势,但称“国剧派”主将余上沅、赵太侗主持的“艺专戏剧系”“公演成绩很好”^{[9](3)}。焦菊隐1938年向巴黎大学(Université Paris)提交的博士论文《今日之中国戏剧》中,不仅赞扬了余上沅的功绩^{[10](154)},也将“程式”界定为“技术程式单元”,认为程式涵盖了戏曲的方方面面——如服装、诗句、歌舞、做工^{[10](158-159)}。次年,他发表了《旧剧构成论》,将“程式”进一步定义为“拼字制”或“拼字体系”^{[11](270-272,278,313)}。他的“拼字说”将“程式”视为戏曲的“符号单位”,并比作英文的字母和中文的笔画。正如字母、笔画经排列组合便能衍生出无尽内容,戏曲程式也是将一系列简单而固定的“基本单位”聚合为复杂而完整的一出戏^{[12](327-328)}。由此,不难发现焦菊隐与“国剧派”的相通之处——“程式”作为“基本符号”本身不具意义,须得根据故事情节加以排列组合而获得意义。

较之“国剧派”的阐释,张彭春作为1935年梅兰芳访苏的总策划,通过翻译对“程式”概念作了修正,强调了“程式”之中的“现实主义”因素。1930年梅兰芳访美期间,梁社乾(George Kin Leung)主译的宣传材料尚以“conventionalization”翻译“程式”^[13]。该书部分章节选译自齐如山1928年出版的《中国剧之组织》,齐氏虽未使用“程式”概念,但也从“古之歌”“古之舞”出发,强调戏曲的

形式因素^{③[14]}。张彭春正是敏锐地发觉了这一倾向,故而以“stylistically patternistic”(风格的模式化)代替“convention”的相关词汇^{[15][16]}。他对“程式”的警觉源自20世纪以降学界对“象征”的批评。如1918年《新青年》的“戏曲改良专号”中,“象征”便遭到同人的一致批评。傅斯年指摘张厚载为旧戏辩护时提出的“假象会意”之说,认为张厚载试图以“象征主义”(symbolism)为戏曲作出辩白。他认为,中国的“象征”(方法)浮于浅表而缺乏深入的涵义或暗示,因此不同于西方的“象征主义”。20世纪20年代,赵太侗的说法也格外淡化程式与现实之间的关系。他认为对戏曲而言,“程式就是艺术本身。它不仅是程式化,简直可以说是象征化了”^{[5][16]}。左翼人士延续了对“象征主义”的攻讦之势。尤其梅兰芳的访苏行程确定以来,他们立足“现实主义”,以阶级化的批评视野对“象征”代表的“封建性”大加挞伐,也勾勒了“程式”之现实转向的背景^{④[17]}。

张彭春以“pattern”翻译“程式”,凸显其表现方法和生活实践的紧密关系,强调其中的“现实主义”因素。他指出,戏曲中“这些动作肯定来自于对实践的真实方式的观察,但将这些真实方式适当地公式化了,并在运用到舞台上时能制造出美学上的满足”^{[18][4]}。1935年4月14日晚,苏方为梅兰芳组织的“四一四”研讨会上,格涅辛格外称赞戏曲的“象征性”和“假定性”,继而将其归为“现实主义的一种形式,与自然主义相对立的一种形式”^[19]。张彭春纠正了格涅辛“象征性”和“假定性”的说法,但默许了“现实主义”的概念界定,也说明他对戏曲的“假定性”之怀疑态度^{⑤[20]}。张彭春称戏曲的“现实主义”不同于“三十年以前的摄像现实主义(photographic realism,即自然主义)”^{[18][5]},而是一种“表现”。演员利用“模式”塑造人物时,“最终的目的是在掌握现成手法的基础上,利用个人的经验来创造普遍的尽善尽美的形象”^[19]。“模式”与“演员”的辩证关系使得优秀演员能够通过继承旧模式以建立新模式,以“个性”的经验延伸“共性”的程式技术,继而经由“民族性”以触碰“普遍性”之神髓,探索“现实主义”的深处之义^[21]。

总体来说,“国剧派”的“程式”概念主要从“程式”的“假定性”出发,将其视为“象征化”的体现,较少涉及戏曲程式和“生活实践”的关联。该情况到了20世纪30年代中期梅兰芳访苏期间开始变化,对于“程式”的界定与阐发也从“象征”与“象征主义”代表的“假定性”转向了“现实主义”,戏曲程式也不再是无意义的符号单位,而是和“生活实践”之间发生了密切的关联。

二、“戏曲程式”从“假定”向“现实”的转变

“国剧派”的影响以外,延安戏曲理论家对“程式”的阐发也十分关键;受到“斯氏体系”的深刻影响,戏曲“程式”逐渐与“现实主义”联系起来。另外,因为延安的文艺政策与“十七年”的延续性,该时期建立的“现实主义”程式理论影响十分深远,也使新时期的程式理论必须处理和“斯氏体系”的关系。1938年,张庚抵达延安,领导延安鲁艺的戏剧系。张庚以“斯氏体系”排戏、教学,因此鲁艺的戏大多是以“程式技术”为一般基础,也突出对角色的“体验”^{[22][718-719]}。1939年,张庚发表了《话剧民族化与旧剧现代化》,从服务抗日战争的现实环境出发,对话剧和戏曲的改革提出了相互借鉴的要求。其中,“话剧民族化”须向戏曲借鉴其传统形式,相对地,“旧戏现代化”则倾向保存“优美的东西”而除去其“滥调”和“毒素”,将“现实主义”视为“民族化与现代化的最大保证”^{[23][245-247]}。1940年,他明确将“斯氏体系”称为“一般性”的准则,作为标尺以衡量戏曲^{[24][253]}。故而,张庚倚为“旧戏现代化”的公式为“斯氏体系”加“程式技术”,得到的是以呈现“生活经验/体验”为指归的“程式性”。也就是说,“斯氏体系”和“程式技术”并非水火不容,其中“民族性”和“现代性”的辩证关系也体现为20世纪三四十年代对“程式”与“现实”

关系的持续整合。

阿甲对“程式”与“现实”之间的认识并非一蹴而就,而是经历了一个从“技术”到“现实”的转化过程。延安时期是其“程式”理论的酝酿阶段,将继承技术视为改良旧戏、服务政治之基础。此时,阿甲偏向“程式”的“技术”之维,时而以“技术”指代程式功法,并格外强调其形式功用——换言之,“技术”和“程式”是同构的。例如,他在1939年将戏曲改革的任务划为三步:第一步是“学技术、学传统剧目”,第二步是编排“历史戏”,第三步则是编排“现代戏”,以此吸收、加工传统技术并将其纳入现代社会^{[22](718)}。1943年3月31日,金灿然发表了《推陈出新》,批评延安的戏曲工作者沉溺于技术,“满腹‘陈’的‘推’不开,‘新’的也就无从‘出’了”^[25]。阿甲并不认同其中观点,很快便于4月18日发表了《关于平剧的接受遗产与服务政治问题》的答文,明确地剖判了“服务政治”与“接受遗产”两大准则的关系。他格外关注、珍视京剧的“完整性”,也将“技术”视为戏曲的根本性因素,认为如果没有接受好旧形式,那么也难以服务好政治。“不能够钻进去认识哪些是‘陈’,便没法去‘推’,‘新’就无从可‘出’。”^{[26](15)}同年,阿甲为“延安平剧研究院成立特刊”撰写了《平剧研究院和平剧工作》一文,再次申明戏曲改革的关键问题是“旧的懂的不够,并不是钻进去了不能突破的问题”^{[27](12)}。归根结底,阿甲仍然将戏曲改革的先决条件视为对“技术”的继承。

直至1949年6月25日,借助探讨“排新戏以改造旧形式”的机会,阿甲撰写了《平剧改造运动中的几个问题》,对“程式”概念及其功用作了系统的介绍与阐释。文中,戏曲“程式”涵盖的内容包括文戏、武戏、舞蹈、台词、表情,乃至容妆一类的外部辅助也被包含其中;他认为以上“程式”分开来是“死套子”,经组合便能够“变”出戏,仍旧是以“符号”演“内容”的体系^{[28](30-32)}。这一理念和他在20世纪三四十年代对“技术”问题的关注一以贯之,而且尚未突出“生活实践”的基础功能,倒是和20年代“国剧派”的“化学式”理论更为相似。

但是阿甲的“程式”体系毕竟受到了解放区文艺“人民化”“大众化”思潮的影响,故而随着形势的演变,阿甲对戏曲“形式”(程式/技术)与“内容”(思想)之间关系的认知也开始发生变化。1942年4月,延安平剧研究院组建,毛泽东特别题词“推陈出新”——“新”不仅是外形之新,同样也包括了思想之新、功能之新。同年5月召开的“延安文艺座谈会”随之将文艺工作的对象确定为人民群众,旗帜鲜明地要求文艺服务于人民群众、服务于革命事业^{[29](2)}。1949年11月,在由梅兰芳引发的“移步”“换形”事件之中,阿甲发表《谈梅兰芳的旧剧改革观》以批评梅兰芳将“技术”和“内容”截然分开,称此时的任务是“改造旧技术”,而不是“保守旧技术”^{[30](21)}。“改造”的说法标志阿甲对“技术”(或“程式”)的观念发生了转变,他转而将“美”视为思想的组织形态,“旧技术”须得和“新理想”相结合。

阿甲是延安核心的戏剧家、理论家,他对戏曲“程式”与“内容”之间关系的认知转向堪称戏曲领域的一个缩影。至此,20世纪20年代“符号关系”的界说,乃至“象征性”与“假定性”的定位被彻底扭转,“现实主义”的标准转而被作为“程式”的首要因素。阿甲的“程式”理论深受延安时期思想与文化的影响,他的阐释也因此增加了“生活实践”之维。说到底,改造之后的“技术”(或“程式”)须得契合新时代的新生活,更为突出“生活”第一性的基础地位;相对地,戏曲演员的技术为其附加物,只能是第二性的。

三、“程式化体验”与“假定性”的回归

“现实主义”的“程式”观念对现代戏曲影响深远。新中国成立后,延安的时代环境与戏剧潮流

赋予“程式”理论的现实性得到了延续与深化,来华的苏联专家更是带来了“斯氏体系”,以此统率戏曲演员的训练与演出。今日学界常见“戏曲演不演人物”的讨论,论者也往往将受“斯氏体系”侵袭的戏曲作品称为“话剧加唱”,其源头便始自这一时期。1955年,张庚从“现实主义”概念出发,探讨戏曲程式的现代价值。他指出判断现实主义或形式主义的标准不是程式技术,而是程式本身的使用方式——用以塑造人物为现实主义,单纯卖弄技巧则为形式主义。换言之,“人物”上升为首要的判断标准^{[31](189)}。这一观念也随之被运用至新戏的编排之中,阿甲1958年谈论现代戏《白毛女》的编排时探讨了“程式/技术”与“体验”的辩证关系,以“程式”与“生活”的互动为基础概括了独特的人物体验法,也即先以真实的生活体验为基础材料,再以技术(程式)使之舞台化^{[32](75-76)}。换言之,演员既受程式技术的制约,又以独特的体验打破制约:

京剧院的《白毛女》,在体验具体人物和运用技术的关系上,一般地说,我认为体验是很不够的,排演前没有时间准备,导演和演员对形象构思很不深入,这是很大缺点;但是运用技术比较熟练,好些地方,由于传统表现手法的魔力,收到了特殊的效果,在一定程度上,弥补了体验不足的缺点。^{[33](575-576)}

以上谈话很好地体现了阿甲对“体验”和“程式”之间辩证关系的理解。他一方面批评演员的“体验”缺乏对人物塑造的影响,但另一方面也认为娴熟的“技术”能够弥补体验的不足。该说法为程式技术加入了“生活内涵”——戏曲程式之具备“特殊效果”,是因为其来自生活实践的概括与精炼,即便演员“不知其所以然”,观众也能因其中凝练的生活经验而“知其然”。阿甲1959年发表于《文汇报》的文章将以上“体验”和“程式”的关系进一步理论化了。他从话剧领域“表现派”和“体验派”的龃龉出发,归纳了戏曲特别的舞台人物塑造方法,也即“先把身段工架训练好,然后再深入角色的体验,再从角色的个性去融化这些东西”^{[34](173)}。简言之,该路径始于“模仿”,继于“体验”,终于“融汇”,是一个循规蹈矩的淬炼过程。阿甲将戏曲演员的“情感”和“技术”之间建立联系,“情感”为“燃料”,“技术”为“钢材”,那么演员塑造人物也即以固定情境为洪炉,以燃料熔解钢材的过程。故而“体验”和“技术”之间的关系是辩证的,恰如阿甲之言:“体验要靠技术给以形式但又突破这种形式,技术要靠体验给以内容但又约束这种内容。”^{[34](174)}

据此,阿甲提出了“程式化体验”的观念,标志着他对于“斯氏体系”与戏曲“程式”之间辩证关系的深刻思索,最终也导致了“程式”概念中“假定性”因素的复归。根据阿甲的理论体系,“程式”一方面是“表现”人物的基础,另一方面也是“体验”人物的手段。他的“体验”不是话剧式的体验,而是以“燃料”熔解“钢材”的“程式化体验”,是建立于程式技术之上、以程式为基础与途径的,其整合的主轴是中国之固有传统。他强调塑造人物“须受技术规律的约制”,如果仅是搬套“斯氏体系”的“体验”,便会使之“流于自然主义”^{[33](575)}。换言之,“程式化体验”从生活提炼程式、以程式规约生活,从“继承程式”的第一步出发,到第二步的“生活体验”、第三步的“人物体验”,体现为技术与体验之间相互转化、相互融汇的辩证关系。

20世纪50年代末至60年代初,阿甲的文章中再次出现“假定性”的字样,说明其建立了“程式化体验”的观念^{③[35]}。1959年12月9日,阿甲发表于《人民日报》的文章中首次直接出现了“假定性”,他称“舞台艺术的真实,只能是假定性的”,强调其建构的“联想的真实”^{[34](167)}。本文中不再将“假定性”和“真实”视为相冲突的概念,且被《人民日报》刊载也说明该说法和官方立场并不抵牾。1960年,他再次简短地说到“假定性”,认为“假定性”和现实主义的吻合或对立决定于使用方式^{[36](41)}。他的观念和奥赫洛普科夫(Nikolai Okhlopkov, 1900—1967)的《论假定性》大体一致,将人民群众的戏剧传统的“假定性”归为“现实主义的假定性”,和“唯美主义、形式主义的假定性”区分开来^{④[35],[37](235-319)}。

新中国成立后,阿甲担任文化部戏曲改进局、中国戏曲研究院等机构的领导职位,故而“程式化体验”的理念以及对“假定性”的复归为戏曲领域的实践活动带来了直接而深刻的影响。但是,“程式化体验”毕竟仍是“体验”的方式,故而也难以摆脱“斯氏体系”之“体验派”的现实背景。如梅兰芳的弟子杜近芳谈论《谢瑶环》的人物塑造时称:

我们常说演戏要深入角色,怎么理解呢?我们京剧是半拉斯氏(斯坦尼斯拉夫斯基)体系,这半拉布莱希特,我把王瑶卿、梅兰芳搁到中间。因为列斯里那个理论我觉得用在京剧表演上不对,他讲的是外国那些现实主义的东西、跟我们中国京剧的虚拟性、象征性、写意性、节奏性是有区别的,外国的戏剧理论搁在我们这里头不行。我师父教我说:你唱戏得进到戏里头那个人去。我自我,我自非我。我是杜近芳,我进到《谢瑶环》里头,我就不是杜近芳了,我就是谢瑶环了。……如果你不深,在台上你就“疯”不了。这不是说你让你装疯,就是你对着角色,如果你“疯”不起来,大脑不兴奋,你的思维、眼神,包括这手、眼、身、法、步里面的东西,你就都用不起来,这些技巧你都没地方安。你如果把这个戏核抓住了,你抓住这个人物的灵魂,然后你搁什么是什么;你的技巧和表演是从那里产生出来的,它不是一个形式主义的东西。^{[38](147-148)}

杜说之中的信息非常丰富,她强调戏曲“演人物”,但是也提出了戏曲“演人物”与外国“演人物”的不同。她从舞台经验出发,以扮演谢瑶环的经验论证了“演戏要深入角色”,不能“把《贵妃醉酒》的东西搁在《谢瑶环》里头”。换言之,杨贵妃与谢瑶环同为旦角,但不能照搬照抄程式技术,需要抓住“戏核”也即人物的灵魂,令其区别于其他人物。她的理解和阿甲“程式技术—生活体验—人物塑造”的“程式化体验”大抵相似,也即承认“四功五法”是一切的基础,但须以“人物”调动“功法”,方能“搁什么(程式)是什么”,抑或阿甲的以“燃料”熔炼“钢材”。

值得注意的是,她格外提及了“斯、布、梅”,将戏曲“搁到中间”,实际也受到了20世纪60年代初“戏剧观”讨论的影响。根据傅谨的爬梳和辨析,1962年,孙惠柱以黄佐临的《漫谈“戏剧观”》为基础,从中提出“三大体系”,将梅兰芳代表的戏曲体系与斯、布并置^{[39](85-86)},也使程式体验从此摆脱了被附于“斯氏体系”加以评判的命运。另外,该讨论也与20世纪50年代末至60年代“斯氏体系”开始“遇冷”相关,其中的风向标是1969年的《红旗》发表《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》,批判其体系的核心即“自我”,是“资产阶级、小资产阶级的自我扩张”^{[40](2-3)}。杜文特别谈及列斯里并指陈其谬误,一方面继承了阿甲对“斯氏体系”和戏曲体系的划分方式,另一方面也体现了她作为演员的时代性思考。“列斯里”即普·乌·列斯里(P.V. Lesli, 1905—1972),是20世纪50年代苏联派驻中国的首个戏剧专家,接受过斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科的指导与培养,30年间供职莫斯科艺术剧院(The Moscow Art Theatre),堪称“斯氏体系”“忠实的继承者和探寻者”^{[41](28)}。列斯里1954至1955年于中央戏剧学院开设训练班,其时主持中央戏剧学院的欧阳予倩将他传授的“斯氏体系”归入“社会主义现实主义”,称赞他始终和“形式主义”以及“自然主义”做斗争^{[42](27)},以此纠正了许多“错误的偏向”^{[43](36)}。彼时以阿甲为代表的戏曲人士也接受了培训,但列斯里以“斯氏体系”和话剧审美为准绳,将戏曲划归为“形式主义”,批判其从扮相、脸谱到做工均“脱离生活真实”^{[44](161-162)}。杜文对列斯里的评价和50年代中期完全不同,说明援“斯氏体系”入戏曲体系的实践开始受到批评,自然也 and 20世纪60年代的“假定性”讨论相关——既然“现实主义”涵盖了“假定性”,那么戏曲便得以外于“斯氏体系”而建立自身的“舞台真实”。

20世纪50年代末至60年代,“体验”与“程式/技术”的关系被持续探讨。到阿甲提出“程式化体验”,强调以体验之“燃料”熔炼程式之“钢材”,体现了戏曲界从“斯氏体系”之外开辟道路的努力,也呈现为“程式”理论从“现实性”向“假定性”的复归。不过直至今日,“体验”与“演人物”依旧是一个绕不开的问题;时常论及的“斯氏体系”对戏曲的侵袭,大抵也是这一“体验”与“程式”

的“东西之争”的余绪。

四、结语

作为戏曲的核心概念,“程式”之说其实并非“古来皆然”,而是东西之间戏剧理论跨文化传播的实践之中以“他者”为参照界定出来并持续流变的。20世纪中期“国剧运动”的主将赵太侔率先将“程式”概念引入戏曲,随之与中国的时代环境、戏剧潮流不断互动而发生变化,20世纪三四十年代因“体验”的影响而发生“现实”转向,五六十年代又因“程式化体验”而再次回归了“假定性”。“程式”理论经历了较为漫长的调适与变迁,其理论影响了不同时期的实践活动,是实践与话语互相碰撞的典型例证。

最初,赵太侔将“程式”视为戏曲之“基本单元”,强调“程式”作为“符号”,其“能指”与“所指”之间并无意义的关联;焦菊隐的“拼字说”包含了类似的理解,突出其“象征”与“假定性”的内涵。但是到了20世纪三四十年代,张庚、阿甲建立的“程式”体系则体现了“生活实践”向“戏曲程式”的突入。尤其到1949年11月梅兰芳引发的“移步”“换形”辩论时,“体验”对“程式”(技术)的统率作用达到高峰,个中关键自然是“生活”的基础性地位。直至20世纪50年代中期以降,阿甲提出了“程式化体验”,也即先从程式技术的传承入手,再体验生活、体验人物,将其比喻为以“燃料”(体验)熔炼“钢材”(程式/技术)的创造性活动,方才对50年代来华的苏方专家以“斯氏体系”衡量戏曲的行为作出了回复。自此,戏曲“程式”实现了从“现实性”向“假定性”的复归。60年代,戏剧界经历了“戏剧观”讨论,“斯、布、梅”被列为三大体系,戏曲“程式”也不再倚赖“斯氏体系”,转以“假定性”“写意”(非写实)观之。他们对戏曲“程式”的持续论说,不仅为同时代的戏曲演员带来了影响,也潜移默化地塑造了今日戏曲的舞台样态。到了八九十年代的众多探讨,实际也正是以此为基础进行的。

注释:

- ① 1933年,徐凌霄曾于《京报·京园剧刊》发表过同题之作,内容和1924年亦大体一致。参见霄(徐凌霄):《特别场合之特别方法》,《京报·京园剧刊》,1933年10月8日第10版。
- ② 焦菊隐1941年曾供职于余上沅的“国立”戏剧专科学校,并主持话剧科,体现了他和“国剧派”的紧密关系。
- ③ 齐如山不仅在20世纪30年代出版了《国剧身段谱》,对身段动作加以细化,又在五六十年代出版了《国剧的原则》与《国剧艺术汇考》,旗帜鲜明地提出了“有声皆歌,无动不舞”的准则,并分别作了体系化的阐发。只是他的叙述中并未明确标举“程式”一词,本文不再赘述。
- ④ 江棘和田民对“象征主义”的论争做了详细考察。参见江棘:《穿过“巨龙之眼”:跨文化对话的戏曲艺术(1919—1937)》,中国人民大学出版社2015年版,第407—423页。田民:《梅兰芳与20世纪国际舞台:中国戏剧的定位与置换》,江苏人民出版社2022年版,第159—183页。
- ⑤ 邹元江援阿甲之言称“间离”的前提为“假定性的程式化”,但值得注意的是,阿甲的文章发表于1998年,并非20世纪30年代历史语境之中的讨论。参见邹元江:《如何理解中国戏曲艺术的“间离效果”与“设身处地”?——田民〈梅兰芳与20世纪国际舞台:中国戏剧的定位与置换〉献疑》,《文艺研究》2023年第4期,第151、153页。
- ⑥ 张晴滢指出,20世纪40年代,“‘假定’二字作为苏联表演训练理论的关键词”已经出现于华大的会议纪要中,且称其和“梅耶荷德的‘舞台假定性’同构”。纪要中确实有“假定”二字,但无法说明其出处来源为“苏联表演训练理论”。其次,该说混淆了“假定(法)”与“假定性”,纪要中的“假定”是无实物表演的“依据”、是通往“情绪记忆”的首要步骤;而梅耶荷德的“假定性”是对戏剧/戏曲特征的界定。使用“假定(法)”和戏剧的“假定性”没有一定联系。参见张晴滢:《“观演”的革命:舞台假定性与戏曲现代戏》,《戏曲研究》2020年第3期,第302页。
- ⑦ 张晴滢认为,该作是20世纪50年代中期组织译介的。但是俄文版《论假定性》出版于1959年,译文则出版于1963

年;张晴滢继而指出,“其后,‘百花齐放,百家争鸣’……使得‘舞台假定性’理论作用于戏曲新创”,但是“双百”政策为1956年4月,时间均有错置的现象。参见张晴滢:《“观演”的革命:舞台假定性戏曲现代戏》,《戏曲研究》2020年第3期,第305页。

参考文献:

- [1] 张庚. 中国戏曲[M]//中国大百科全书总编辑委员会,《戏曲曲艺》编辑委员会. 中国大百科全书·戏曲曲艺卷. 北京: 中国大百科全书出版社, 1983: 1-10.
- [2] 黄克保. 戏曲表演研究[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1992.
- [3] 陈幼韩. 戏曲表演概论[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1996.
- [4] 张洲. 线条与语言的协奏: 中国古代格律诗与绘画程式互动考论[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2015(3): 235-241.
- [5] 赵太侔. 国剧[M]//余上沅. 国剧运动. 上海: 新月书店, 1927: 7-20.
- [6] 阁. 程式之剖析[N]. 大公报, 1929-8-30(13).
- [7] 霄. 特别场合之特别方法[N]. 京报·戏剧周刊, 1924-12-15(9-10).
- [8] 霄. 特别场合之特别方法[N]. 京报·京园剧刊, 1933-10-08(10).
- [9] 焦菊隐. “职业化”的剧团[M]//焦菊隐文集: 第1卷. 北京: 文化艺术出版社, 1986: 1-7.
- [10] 焦菊隐. 今日之中国戏剧[M]//焦菊隐文集: 第1卷. 北京: 文化艺术出版社, 1986: 131-263.
- [11] 焦菊隐. 旧剧构成论: 利用、改良、创造的全面讨论发端[M]//焦菊隐文集: 第1卷. 北京: 文化艺术出版社, 1986: 264-284.
- [12] 焦菊隐. 桂剧之整理与改进[M]//焦菊隐文集: 第1卷. 北京: 文化艺术出版社, 1986: 309-342.
- [13] LEUNG G K. Mei Lan-fang: Foremost actor of China [M]. Shanghai: The Commercial Press, 1929.
- [14] 齐如山. 中国剧之组织[M]//梁燕. 齐如山文集: 第1卷. 石家庄: 河北教育出版社, 2010: 87-147.
- [15] The Idol of China, Mei Lan-fang [N]. Literary Digest, 1930-03-08(16-18).
- [16] 江棘. 穿过“巨龙之眼”: 跨文化对话中的戏曲艺术(1919—1937)[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2016.
- [17] 田民. 梅兰芳与20世纪国际舞台: 中国戏剧的定位与置换[M]. 南京: 江苏人民出版社, 2022.
- [18] CHANG P C. Some aspects of Chinese theatrical art [C]//CHANG P C. Mei Lan-Fang and Chinese theatre. Publisher Unidentified, 1935: 2-5.
- [19] 李湛, 皮野. “梅兰芳剧团访苏总结讨论会”记录[J]. 当代比较文学, 2022(1): 142-165.
- [20] 邹元江. 如何理解中国戏曲艺术的“间离效果”与“设身处地”? : 田民《梅兰芳与20世纪国际舞台: 中国戏剧的定位与置换》献疑[J]. 文艺研究, 2023(4): 151-160.
- [21] 郭超. 从20世纪30年代梅兰芳的戏曲跨文化传播看中国文化的现代化路径[J]. 文学评论, 2023(4): 45-52.
- [22] 阿甲. 搞现代戏 锲而不舍[M]//李春熹. 阿甲戏剧论集: 下. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 718-724.
- [23] 张庚. 话剧民族化与旧剧的代化[M]//张庚文录: 第1卷. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003: 231-249.
- [24] 张庚. 纪念斯坦尼斯拉夫斯基与中国剧运的开展[M]//张庚文录: 第1卷. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003: 250-253.
- [25] 金灿然. 推陈出新[N]. 解放日报, 1943-03-31(4).
- [26] 阿甲. 关于平剧的接受遗产与服务政治问题[M]//李春熹. 阿甲戏剧论集: 上. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 15-18.
- [27] 阿甲. 平剧研究院和平剧工作[M]//李春熹. 阿甲戏剧论集: 上. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 3-14.
- [28] 阿甲. 平剧改造运动中的几个问题[M]//李春熹. 阿甲戏剧论集: 上. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 30-37.
- [29] 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[M]. 第2版. 北京: 解放社, 1950.
- [30] 阿甲. 谈梅兰芳的旧剧改革观[M]//李春熹. 阿甲戏剧论集: 上. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 19-26.
- [31] 张庚. 戏曲表演问题[M]//张庚文录: 第2卷. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003: 174-207.
- [32] 李春熹. 阿甲戏曲理论初探[J]. 文艺研究, 1988(3): 72-79.
- [33] 阿甲. 我们怎样排演京剧《白毛女》[M]//李春熹. 阿甲戏剧论集: 上. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 571-586.
- [34] 阿甲. 关于戏曲舞台艺术的一些探索[M]//李春熹. 阿甲戏剧论集: 上. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 165-176.
- [35] 张晴滢. “观演”的革命: 舞台假定性戏曲现代戏[J]. 戏曲研究, 2020(3): 295-314.
- [36] 阿甲. 假定性、变形、现实主义等问题[M]//阿甲. 阿甲戏曲笔记: 卷一. 符挺军, 符丐君, 整理. 王永敬, 编注. 北京: 文化艺术出版社, 2016: 41.

- [37] 尼·奥赫洛普科夫. 论假定性[M]//中国戏剧家协会研究室. 戏剧理论译文集: 第 9 辑. 北京: 中国戏剧出版社, 1963: 235-319.
- [38] 国家京剧院. 难忘的记忆: 国家京剧院艺术家口述史: 第一辑[M]. 北京: 中国文史出版社, 2016.
- [39] 傅谨. “三大戏剧体系”的政治与文化隐喻[J]. 艺术百家, 2010(1): 85-90.
- [40] 上海革命大批判写作小组. 评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”[M]//上海市文化系统“批判斯坦尼‘体系’小组”. 彻底批判斯坦尼“体系”. 上海: 上海人民出版社, 1971: 1-14.
- [41] 孙维世. 欢迎苏联戏剧专家普·乌·列斯里同志[J]. 戏剧报, 1954(4): 28-29.
- [42] 欧阳予倩. 苏联戏剧专家普·乌·列斯里同志对中国戏剧运动的巨大贡献[J]. 戏剧报, 1956(2): 27.
- [43] 张拓. 我们是怎样学习斯坦尼斯拉夫斯基体系的[J]. 戏剧报, 1956(4): 36-42.
- [44] 李纶. 阿甲自创体系[M]//中国戏剧出版社编辑部. 张庚阿甲学术讨论文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1952: 159-163.

The transformation between artistic presumption and reality: The conceptual history of “theatrical convention” (1920s—1960s)

GUO Chao, LI Luwa

(Department of Chinese (Zhuhai), Sun Yat-sen University, Zhuhai 519082, China)

Abstract: As one of the core theories in the field of “xiqu” (traditional Chinese theatre), the concept of “conventionalization” is not an eternal truth, but has been constantly defined through comparisons with the “cultural other” since the early twentieth century when Chinese theatre first faced the challenge from its Western counterparts, highlighting non-realistic implications of “signs” and “symbols”. In the 1930s and 1940s, the concept of conventionalization interacted with the social environment and the cultural zeitgeist in Yan’an, incorporated the dimension of “life experience” under the influence of the Stanislavski system, and continued as one of the “characteristics” of “xiqu”. In 1959, A Jia recommended combining experience and artistry, which is “conventionalization experience”, and along with change in re-evaluating the Stanislavski system in theatre circle, “artistic presumption” in conventionalization theory began to return. The theory of conventionalization influenced the practice of “xiqu” performers, and the practice of “xiqu” performers in turn makes the conventionalizing character of “xiqu” increasingly prominent. The discourse and practice centered on conventionalization enables modern “xiqu” to develop a distinctive tradition of performance.

Key words: conventionalization; artistic presumption; life experience; the Stanislavski system; non-realism

[编辑: 陈一奔]