

談傳統戲曲的「推陳出新」方針

• 傅 謹

在不同時代與不同民族，人們可能採取不同的策略來應答自身的文化危機。准此，我們也可以將中國近幾十年官方與戲劇理論界對傳統戲劇進行的「推陳出新」的改造，視為一種對於民族戲劇生存危機的應答。然而值得重視的是，這種策略並不是近現代中國戲曲界本身或者大眾主動作出的選擇，恰恰相反，它一出現就帶有非常濃厚的官方意識形態色彩。雖然如此，我們還是可以從純學理以及歷史的角度來剖析這種文化態度與策略。

一

「推陳出新」這個短語對1940至1990年代的中國戲劇事業產生了巨大影響。這一影響的開端，應該追溯到1942年的延安。是年4月，延安魯迅藝術學院平劇研究團和八路軍120師戰鬥平劇團合併，籌備組建直屬中共中央領導的「延安平劇研究院」。研究院在10月10日舉行開學典禮，毛澤東為該院此時出版的《平劇研究院特刊》書寫題詞「推陳出新」，並在12日由《解放日報》發表^①。幾乎在同時，毛澤東看了陝甘寧邊區關中分區「八一劇團」演出的秦腔劇目後，指示中央管理局

送給劇團一套新幕布，幕布台頂橫額用白布剪出大字「為發展大眾的民族的科學的新文化而奮鬥」，中間則是用白絲布剪出的三尺見方的大字「推陳出新」^②，相信它之與毛給平劇院的題詞正相一致，並非出自巧合。此後，1949年7月27日中華全國戲曲改進會籌委會成立，《人民日報》專門發表毛澤東為該會成立的題詞「推陳出新」^③；1951年4月3日中國戲曲研究院成立時，毛澤東又為該院題詞「百花齊放，推陳出新」；1952年10月6日至11月14日文化部主辦第一屆全國戲曲觀摩演出大會，明確提出以「百花齊放，推陳出新」作為大會的宗旨，期間周恩來特別強調與闡述了「推陳出新」問題^④。兼之以政府部門頒布的一系列法規文件^⑤，成立了數個幾乎是專門從事「推陳出新」工作的機構^⑥，並通過官方新聞媒體發表大量文章，「推陳出新」遂成為1950年代以來中國戲劇界批評、甄別和指導整個戲曲創作與表演過程的標尺，進而成為官方認定的、具有政策性的戲劇指導方針，最終組成了官方意識形態的重要組成部分。值得注意的是，在1942至1952年的十年時間裏，「推陳出新」是幾度被毛澤東用於戲劇領域的一個特殊提法，而毛的同事也小心翼翼地表現出他們對毛擁有這個題詞的專利的尊重。

我們可以將中國近幾十年官方與戲劇理論界對傳統戲劇進行的「推陳出新」的改造，視為一種對於民族戲劇生存危機的應答。然而值得重視的是，這種策略並不是近現代中國戲曲界本身或者大眾主動作出的選擇，恰恰相反，它一出現就帶有非常濃厚的官方意識形態色彩。

「推陳出新」這種文化策略其實暗含了某種價值取向，尤其是「陳／新」這一對範疇，並不是中性的時間概念，它在很大程度上可以等同於「落後／進步」這一對中國現代史上最常見的政治術語。因此它是作為一種懷疑傳統甚至批判傳統的思想方法出現的。

不管毛澤東在提出「推陳出新」這種帶有鮮明方法論特色的模式時是否經過深思熟慮，但應該看到，它內在地體現出傳統文化在面臨危機時，試圖使之安然渡過的思想方法與文化策略。在這個層面上看「推陳出新」，我們很容易聯想到此前數十年裏，從1902年發表著名論文〈論小說與群治之關係〉^⑦（該文所指的「小說」奇怪地包括戲曲，影響也因之擴展到世紀初的戲劇觀念）的梁啟超、在《新青年》大呼要把「臉譜派的……扮不像人的人，說不像話的話全數掃除，盡情推翻」^⑧的錢玄同，到當時與此後因激烈地反駁激進知識份子戲曲改良運動而被視為「保守派」的戲曲界盟友們。我們若將毛澤東的思想方法與他們的主張相比，就會發現「推陳出新」的文化策略在表述方法上顯得更中庸和不偏不倚，而且亦包含了多種闡釋的可能性，使得持不同文化態度的人都可以實踐自己的見解，因而也令這樣一個藝術理念擁有其內在的理論張力和多義性。

我們需要領會的是，「推陳出新」這種文化策略其實暗含了某種價值取向，尤其是「陳／新」這一對範疇，決不是中性的時間概念，它在很大程度上可以等同於「落後／進步」這一對中國現代史上最常見的政治術語。因此它是作為一種懷疑傳統甚至批判傳統的思想方法出現的。它這一內在的思想傾向，曾經在1943年由延安的官方做了一個極重要的注腳：「（新文化運動）是文化上的革命運動……不是翻舊出新運動，而是革舊布新運動。」^⑨值得注意的是，這個意味深長的定義在給定了官方對「推陳出新」的權威闡釋的同時，也明確地否定了另一種闡釋的可能性，以避免使它在某種程度上成為一個開放的、因之也具有更大適應性的藝術觀念^⑩。它非常清晰的傳達了一個對待傳統文化與藝術的價值認定。

二

從世紀初開始，我們在戲劇領域就看到中國傳統戲曲一直試圖以改良自身的方式，回應西方的戲劇形式——話劇以及西方戲劇表演體系的入侵與壓迫。

在相當長的一個時期裏，戲曲遭遇到的這種入侵與壓迫其實帶有非常明顯的虛幻性，因為它只是一些激進的近代知識份子、尤其是一批留學日本的激進青年的幻象。事實上，中國戲曲界不曾懷疑自身藝術形式的價值，也看不到傳統戲曲曾經內在地生發出自我改造的要求。只有這些在戲曲界以外的青年知識份子^⑪，斷言戲曲是行將沒落的藝術類型，欲強行輸入話劇這種全新的戲劇形式以改造並「挽救」戲曲，在1940年代之後則試圖以蘇俄的斯坦尼斯拉夫斯基的表演體系改造或曰革新傳統戲曲的表演形式。直到1940年代，話劇這種西化的演劇形式（包括斯坦尼斯拉夫斯基的表演理論），尚沒有對傳統戲曲的內容與表現方式構成真正的威脅。傳統戲曲的劇目以及表現手段仍然牢固地保持它在中國戲劇領域裏的主體地位。

因此，至少從戲劇的角度來看，1940年代所謂傳統戲曲的危機仍只停留在理論層面。就在1942年延安平劇研究院成立並演出經過改造的京劇《三打祝家莊》的同時，像《翠屏山》、《甘露寺》等著名的傳統戲曲劇目也一併公演；此外，即使是提倡戲曲改良的激進知識份子在40-50年代相繼成為政府文化部門負責人、而「推陳出新」這樣一個藝術理念成為官方戲劇政策的時代，傳統戲曲劇目的整理與發掘仍然取得了矚目的成就。根據1957年官方披露的數字，「自從去年（1956）6月劇目工作會議以來，共發掘了51,867個劇目，記錄了14,632個，整理了

4,223個，上演了1,052個劇目。」^② 1958年10月中國戲劇家協會主編的《中國地方戲曲集成》開始分卷出版。從1950年代初到1960年代初的十年間，這項前所未有的大規模的傳統戲曲劇本整理工作斷斷續續地進行，大量收集各地方戲曲劇種的傳統經典劇目。這個時期的中國戲曲界固然高舉「推陳出新」的旗號，然而大規模整理發掘傳統劇目仍被看作是執行「推陳出新」方針的具體表現。另一方面，我們亦應注意到，各地的戲劇舞台仍是以演出傳統戲曲劇目為主；相反，作為「新文化」組成部分之一的話劇創作，卻很少獲得真正藝術意義上的成功。由此可見，傳統戲曲並未像1943年延安官方的《新華日報》所說的那樣，遭受一場「除舊布新」的革命，而更像是「翻舊出新」。毛澤東後來對這種現象強烈不滿^③，說明了毛並不能認同他的下屬以及整個戲曲界數十年來「推陳出新」的實踐。

只有在真正以「除舊布新」的方式改造傳統戲曲與整個傳統文化的「文化大革命」時期，我們才看到唯一符合毛的本來意圖的「推陳出新」實踐。在1966至1976年間，傳統戲曲第一次遭遇嚴重的、近乎毀滅性的打擊，這種打擊當然伴隨着對「推陳出新」的更具民族虛無主義色彩的闡釋，它使表演技藝因長達十年的斷層而難以為繼，並且令戲曲在理論與實際兩個層面上都遭遇到有史以來的危機，進而危及到它的生存根本。在這個意義上說，原本作為回應戲曲藝術面臨的危機而提出的「推陳出新」，卻成了導致戲曲陷入真正危機的重要根源之一，這樣的悖論，確實引人深思。

三

從二十世紀傳統戲曲的整體發展軌迹不難看出，人們即使是在官方主

導的「推陳出新」文化策略的支配下，仍可對傳統戲曲採取兩種完全不同的態度，並且直接導致兩種截然不同的結果。然而，這並非意味着只要選擇對「推陳出新」這種多義性的文化策略作某種形式的闡釋，傳統戲曲就能夠獲得生存與發展，換言之，我們所需要的，不僅僅是對「推陳出新」更準確的、或者更正確的解讀。

比如我們也看到，50年代戲曲界對傳統劇目的整理是非常認真的，這次大規模的整理力圖使傳統戲曲劇本以其本來面目保存下來^④。然而令人遺憾的是，這樣的整理卻從一開始就並不是在小心翼翼地維持着戲曲傳統尊嚴的前提下進行的，在對傳統劇目精心記錄的背後，還缺乏真誠肯定傳統價值的文化與藝術理念作為支撐。其根本原因正在於「推陳出新」作為毛澤東提出的文化策略，並不是着眼於民族戲曲本身的生存與發展。就像作為「推陳出新」這一藝術方針自然延伸的「古為今用」^⑤所暗示的那樣，他提倡「推陳出新」的根本原因，只是看到傳統戲曲這種藝術形式雖歷經劫難，卻仍然有其可資利用的價值。這就是說，只有從工具性的層面上，才能真正理解毛澤東「推陳出新」的真實意義與全部內涵。世紀初的激進知識份子步梁啟超提倡改良小說的後塵而提倡戲曲改良之時，中國政治、經濟、軍事等領域遭遇到的列強壓迫實際上並沒有延伸到戲劇領域，因而，並不是戲曲藝術本身真正遭遇到了某種危機，而是因為當時的激進知識份子認為傳統戲曲不經過改良或改造，就不能充分實現它們的社會功能。所謂「戲曲改良」，不過是為了使之能夠為中國走向富強這一極其現實的目標所用。同樣，在「推陳出新」這種文化策略的背後，強烈的功利性也與之一脈相承。

世紀初的激進知識份子提倡改良小說、戲曲之時，並不是由於戲曲藝術本身真正遭遇到了某種危機。所謂「戲曲改良」，不過是為了使之能夠為中國走向富強這一極其現實的目標所用。同樣，在「推陳出新」這種文化策略的背後，強烈的功利性也與之一脈相承。

因此，「推陳出新」的價值取向是非傳統甚至是反傳統的，又因為這種策略在本質上是功利主義的，所以它不可能對傳統文化與藝術本體的價值、對傳統所擁有的不依賴於它的現實存在的價值有任何肯定，而把傳統僅僅視為豐富當代生活的一種手段、一種點綴或者一種娛樂的認知模式。因此，他們無法將傳統戲曲作為一種悠久文化傳統的象徵與漫長的社會生活史的縮影來對待。簡言之，這樣的文化策略也意味着，當戲曲不再為現代人的藝術欣賞與審美偏好所認同之時，它便會遭遇到毫不猶豫的遺棄，擁有悠久歷史的傳統藝術也就不再能夠得以繼承與保護。一種古老的藝術形式在現代社會中能夠存在下去，比讓它徹底衰亡與消失可能更符合理性，也更符合人類文化多元化的需要，最後，或許也最可行。

註釋

- ① 見《平劇研究院特刊》，並見《解放日報》，1942年10月12日，第1版。
- ② 中國戲曲誌編輯委員會：《中國戲曲誌·陝西卷》（北京：中國ISBN中心出版，1995），頁539。
- ③ 《人民日報》，1949年7月27日。
- ④ 參見《人民日報》，1952年10月16日社論：〈正確地對待祖國戲曲遺產〉；《文藝報》第19號社論：〈把戲曲改革工作向前推進一步〉。
- ⑤ 其中包括1951年政務院《關於戲曲改革工作的指示》，1952年12月26日文化部《關於整頓和加強全國劇團工作指示》，1961年9月19日文化部《關於加強戲曲、曲藝傳統劇目的挖掘工作的通知》，1962年10月10日文化部黨組通過的《關於改進和加強劇目工作的報告》等。
- ⑥ 包括1949年7月成立的「中華全國戲曲改進會籌備委員會」，1950年7月成立的文化部顧問機關「戲曲改進委員會」，1957年文化部、中國劇協等單位聯合發起的「整理著名老藝人表演藝術經驗委員會」等。

- ⑦ 《新小說》，第1卷第1期（1902年出版）。
- ⑧ 《新青年》，第5卷第1號。
- ⑨ 《新華日報》，1943年12月15日社論：〈如何接受文化遺產〉。
- ⑩ 《新華日報》發表的前述批判「翻舊出新」的文章也許是有針對性的，此前茅盾曾著文認為「此時切要之務，應該是研究舊形式究竟可以被利用到何種程度，應該是研究並實驗如何翻舊出新，應該是站在贊成的立場來批評那些試驗的成績；惶惶然擔憂於新文學之將遭殃，不過是扯淡而已」。參見茅盾：〈大眾化與利用舊形式〉，載《文藝陣地》，第1卷第4期，1938年6月1日。
- ⑪ 如同一位話劇的創始工作參與者後來在回憶中所說：「話劇的產生，是日後完全由外行們肩任下去的。」見徐半梅：《話劇創始期回憶錄》（北京：中國戲劇出版社，1957）。
- ⑫ 引見「文化部第二次全國戲曲劇目工作會議」上當時的文化部副部長劉芝明所作題為《大膽放手，開放劇目》的報告。
- ⑬ 雖然據時人回憶，毛澤東本人也酷愛傳統戲曲，但是他仍然於1963年12月12日在中宣部文藝處編印的一份文件的指示中，憤怒地斥責在多數「至今還是死人統治着」的各文藝部門中，戲劇的問題尤其嚴重；他還以其特有的方式威脅說主管戲劇工作的文化部如不好好檢查認真改正，就改名為「帝王將相部」、「才子佳人部」，以表達他對戲曲領域傳統劇目仍然佔據主導地位的不滿。參見薄一波：《若干重大決策與事件的回顧》（北京：中共中央黨校出版社，1993），頁1226。
- ⑭ 我伸手可及的一本《浙江戲曲傳統劇目匯編（姚劇）》的「編輯凡例」中就這樣寫道：「本匯編所收劇本……為保持面貌，除錯、別字加以校正外，均未加整理修改；精華、糟粕並存，故在內部發行。」中國戲劇家協會浙江分會、餘姚縣姚劇團搜集小組編：《浙江戲曲傳統劇目匯編（姚劇）》，1962年12月內部印行。
- ⑮ 1964年9月27日毛澤東給中央音樂學院一個學生的信的批示。