

戲曲創新與審美轉化：新京劇的逆向思考

鄭培凱*

一、傳統戲曲的困境

二〇一〇年，香港政府康文署辦了個「中國戲曲節」，邀請了京劇、潮劇、越劇、崑劇、川劇、莆仙戲、正字戲、粵劇等不同劇種，來港展示演出。為配合演出，在六月舉辦了一系列戲曲研討會，以「中國傳統戲曲的國際認同與自我求存」為題，舉辦了中國戲曲研討會。從研討會的題目就可看出，主辦單位對中國戲曲的前景充滿了擔心與憂慮，深切感到戲曲面臨的危機。研討會探討的兩大主題，一是「國際認同」，二是「自我求存」，反映了香港政府文化政策的思考方向。首先是要得到國際認同，才能得到香港社會及政府的認同，才能化為政府規劃發展的政策，才能獲得撥款資助，進行文化推廣活動。其中的潛臺詞是，假如得不到國際認同，在香港就難以取得社會民眾的共識，讓政府官員與立法議員感到惴惴不安，不敢貿然使用公帑來推行中國的傳統表演藝術。其次，強調了自我求存，也就是希望戲曲界不要依賴政府，不要寄望於政府的全面資助或提倡，必須自己想辦法，自強自立，思考戲曲在香港的生存之道。

香港政府花了很大的力氣，投入相當的資源，舉辦「中國戲曲節」，規劃了整年的節目，從全國各地邀請了不同劇種，來港展示演出，令人大開眼界。從具體的安排與認真推廣中國傳統戲曲演出的實踐來看，香港政府主管文化與藝術的康文署，至少是康文署負責中國戲曲的工作人員，是全心全意投入，衷心提倡戲曲，希望香港人能夠深入理解並欣賞傳統戲曲藝術。為了配合演出，舉辦的一系列戲曲研討會，卻以「中國傳統戲曲的國際認同與自我求存」為題，雖然邀請了許多戲曲名

* 鄭培凱，香港城市大學中國文化中心主任。

家與關心戲曲的學者參與，然而基調卻定得很低，令人大有「昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓」之慨，而「黃鶴樓」之存否還有待國際的認同，更使人感到無奈。

香港政府舉辦戲曲活動，提倡自己的文化傳統，居然羞羞答答，扭扭捏捏，一副妾身未明的畏縮態度，突顯了戲曲在現代中國的雙重困境。中國近百年來，面臨列強欺凌，為了國族的生存與復興，在現代化過程中以西方文明為師，進行過一連串激烈的文化運動，企圖剷除自身文化的「落後傳統」，引進西方文明的「先進因素」，以此脫胎換骨，浴火重生。新文化運動發展得如火如荼，傳統戲曲就一直被視為落後的「舊劇」，一直被視為「糟粕」，是留戀前清骸骨的遺老遺少以及昧於世事的愚夫愚婦，依然念念不忘的傳統裹腳布。沉溺於糟粕而不能自拔的舊劇愛好者，當然也被推動新文化的政治與社會精英視為「糟粕的糟粕」，於是就在一般社會意識中成為低級、落後、粗鄙、冥頑不靈的嗜癮之徒。而在香港，由於近百年特殊的殖民歷史環境，以殖民宗主國馬首是瞻，以英國文化為上國黼黻，而破落的中國文化只是鶉衣百結聊以覆體的敝衣爛衫，傳統戲曲的困境就展示得特別清楚。

研討會的用意在於發揚傳統戲曲，定出探討方向，集中討論目前大陸戲曲的生態，以及在官方主導的戲曲創新政策下，究竟如何保持與發揚戲曲傳統。然而，由於研討會的主題不經意透露了香港社會潛意識中貶低戲曲的文化態度，惹起戲曲藝術家的不滿，以至於嚴詞問詰。

粵劇大老倌阮兆輝一發言，就質疑為什麼要先考慮「國際認同」。難道中國戲曲不應該先由中國人來認同嗎？他指出，現在許多中國人根本不認同戲曲，看都不看，理都不理，總覺得西方戲劇高明，西方演藝成就遠遠高於中國戲曲，對自己的文化傳統不屑一顧。自己都看不起自己，從來也不看戲，卻妄自菲薄，把戲曲當成落伍的文化渣滓。說到底，是文化態度出了問題。他以粵劇為例，談到粵劇藝術衰微的社會原因，以及市場的萎縮。不要說一般人不愛看戲曲，沒能力判斷表演好壞，連一些粵劇演員也覺得觀眾素質下降，努力提高技藝並不能得到觀眾的共鳴，更沒有任何藝術欣賞的回饋。演好演壞一個樣，何必認真，便跟著混日子，看不到前途，加速了戲曲的敗落。

阮兆輝的說法，反映了中國近代傳統文化與藝術的遭遇，在現代化和都市化發展的過程中，大多數老百姓不再以戲曲作為日常文化娛樂活動，而易之以電影、電視、卡拉 OK，以及其他「現代化」的高科技娛樂方式，遂使戲曲觀眾銳減，欣賞戲曲藝術的水平下降。由於近百年社會轉型，政治與文化精英只顧引入西方現代文

明，無暇顧及傳統文化與藝術的保存，甚至視之為改革的絆腳石，乾脆堅壁清野，一律打倒。教育制度重新建構，只教西洋音樂與戲劇，完全摒棄中國傳統音樂與戲曲，使得「五四」以來的中國民眾，從來沒有機會學習任何正規的傳統戲曲，也無從以藝術欣賞的方式來對待戲曲。觀眾沒有鑑賞能力，演員也就跟著洩了氣，舞臺表演技藝成了畫卯充數，呈演的手法愈來愈注重噱頭與花頭，以短暫的刺激來取代四功五法的藝術呈現。因此，戲曲面臨的是個惡性循環，愈是求新求變，就愈是戕害戲曲的基本技藝，最後變成話劇加唱，而且唱的是流行歌曲，不是中國傳統戲曲的藝術追求。

二、「新京劇」命名

香港的戲曲困境，其實並不是香港獨有，或是粵劇獨特的現代困境，而是所有傳統戲曲在二十世紀所遭遇的命運。到了二十一世紀，兩岸三地的戲曲發展雖然還延續了近百年的冷遇，但是，大中華區整體的逐漸富裕，讓中國人逐漸拾回了文化自信，使得各地戲曲的發展，也有了回春的趨勢。在臺灣大學舉行的本次研討會，主題是「新世紀·新京劇——二十一世紀臺灣京劇新美學與國光劇團」，討論二十一世紀戲曲在臺灣的處境與前景，也反映了近年來臺灣社會環境與文化語境的變化，使得京劇這種傳統表演藝術形式有了新的轉向，同時造就了新的觀眾群。研討會對「新京劇」的界定十分清楚，即是為臺灣近年來在京劇編導及呈演所展示的新氣象來重新定位，捋清臺灣這幾十年來京劇發展的脈絡，讓國光劇團通過長期累積的資源與能量，到了二十一世紀，發展出一些新劇目及創新的編導手法，能夠在中國戲曲發展的歷史軌跡上，得到一個清楚而恰當的名分。

國光劇團近年演出的劇目，以及舞臺呈演手法，的確令人耳目一新，跳出了傳統京劇的窠臼，吸引了許多年輕觀眾。但是，遽然稱之為「新京劇」，未免令人擔心。如此命名，容易引起兩個方面的質疑。一是國光劇團所演出的「新京劇」到底有多新？與二十世紀王瑤卿、梅蘭芳、程硯秋等人進行的京劇革新，究竟有多大的「質的飛躍」？是循著早期京劇文人化、藝術化道路的進一步發展，還是另起爐灶的創新？二是標出「新世紀、新京劇」，暗含統領京劇創新方向之意，要超越其他地區京劇改革與發展的成果，在二十一世紀往後的九十年間，企圖獨占鰲頭，開創京劇的新局面，展開京劇未來的輝煌新篇。是否真能如此，還是未知之數，現在就

高舉大纛，是否言之過早？

當然，從文化變遷與藝術轉型的關聯來說，因為提出「新京劇」而引起爭論，讓人重新重視京劇發展的方向，也不失為振興與轉化京劇表演形態的策略。從國光劇團演出的《王有道休妻》、《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》、《青塚前的對話》來看，在編劇與呈演的方式上，的確有其新意，不但帶有明確的意識形態革新，跳出傳統戲曲的忠孝節義格局，強調女性意識，強調個人主體思維，而且呈現多元價值觀，留給觀眾有餘不盡的思維空間。在情節展現上，國光劇團使用的編導手法也不同於傳統京劇的平鋪直敘，而借用許多現代劇場與電影的表現方式，如「閃回」、「跳接」、「特寫」等等，讓故事情節穿插交疊，跳躍前進。

與大陸上的京劇改革相比，可以看到，大陸革命樣板戲強調的是「政治掛帥」，是以革命意識形態取代傳統忠孝節義，基本上是以戲曲形式進行革命宣傳，人物依舊臉譜化，思想感情依舊單向化，善惡分明，忠奸立判，投身共產革命的是好人，破壞社會主義的是壞人。看戲等於是上政治課，革命樣板戲就是愛戴共產黨的洗腦教材。戲曲的表演藝術形式雖然得以保留，但保留的是技術層面，唱念做打，手眼身步。劇情呈現的手法，則仍是平鋪直敘，融入一些現代階級鬥爭意識，把角色人物的思想感情衝突轉為階級衝突。編導及表演，都不必思不必想，不必揣摩人性在具體處境的展現，不必思考人物內心選擇的複雜可能性，只要聽黨的話跟黨走，讓藝術淪為黨的宣傳工具。

臺灣國光劇團這幾年編演的京戲，有完全不同於大陸京劇改革的創新探索。在劇本處理方面，新編劇展現了新的思想內容，有的旨在顛覆傳統道德觀念，有的則探索人性幽微曲折的變化。顛覆傳統道德的戲，如《王有道休妻》，並不是使用五四以來話劇舞臺上常用的手法，鋪展控訴式的故事情節，直接批判傳統道德觀的落後，喚起觀眾同仇敵愾之心，正義在身，真理在手，大呼口號，打倒孔家店，打倒舊社會，打倒男尊女卑，打倒人間不平。王安祈為國光劇團編的新戲，運用了現代實驗劇的手法，把女性角色一剖為二，以兩個女角扮演雙簧的方式，一方面唱出傳統社會規範對女性行為的歧視與壓制，以及女性在傳統社會的具體處境，另一方面則唱出角色內心的女性意識。故事題材是舊有的故事，情節發展也基本沿襲大家熟悉的傳統架構，唱念做打的程式也沒有摒棄，但是，因為加入了一剖為二的後設層次，使得角色的內心主體思考與外界的社會道德規約發生了強烈的衝突，展現了前所未見的戲劇衝突，令人耳目一新。

國光劇團的新編京劇，在表現劇中人物內心意識方面，運用了現代主義的意識流手法，把現代西方實驗劇場舞臺展現的探索性融入了京劇。同時，在表演技巧上，儘量保留中國傳統戲曲原有的四功五法，使得每一個角色的唱念做打，都合乎京劇的範式。因此，觀眾看到的舞臺演出，的確是京劇的形式，是合乎傳統的鑼鼓，是與傳統皮黃合拍的唱腔，但是內容的呈現卻循著現代思維的脈絡，甚至明確表現了今古對話與思想衝突，展現了臺灣社會關懷的現代意識，特別是反思了傳統道德倫理與現代開放價值觀的衝突。若是稱之為「新京劇」有點張揚，至少可以稱之為「臺灣新京劇」，以彰顯臺灣在創新京劇過程中，有其獨到的思維脈絡，是中國文化創新發展的一枝奇葩。

三、京劇現代化

近幾年我參加過許多戲曲研討會，也參與香港藝術發展局戲曲小組的規劃工作，對目前戲曲的整體發展十分憂心。總的來說，戲曲的傳承與發展依然受到社會的忽視，特別是受到文化藝術精英的摒斥，認為是老舊的形式，是屬於博物館保存的「文化遺產」。文藝界有許多人認為，戲曲是「表演藝術的化石」，是「死的藝術」，能夠保存一些，供學術研究及當前表演藝術的參考，就已經夠了。不必再多花精神，企圖通過「活化」的折騰，讓舞臺藝術的僵尸復活，演出現代人沒有興趣的戲曲劇目。稍微知道中國戲曲史的人，甚至會引用王國維的說法，強調「一代之文學」，元曲已死，明代傳奇已死，中國傳統戲曲已死，二十世紀的現代舞臺是現代西方傳來的話劇當道。

我總是懷疑這個說法，總覺得其中有兩層「現代性無知的傲慢」(pride of modernist ignorance)。第一層的無知傲慢，是現代中國知識人與文化人的通病，在列強欺凌，國勢頹敗之際，覺得西方近代的一切都優於中國，包括了文化藝術的發展與創新，因此要除舊布新，提倡西方先進文化，剷除中國文化藝術傳統。第二層的無知傲慢，則是在近現代中國文化變遷中，從事文藝創作的人，不自覺地投機取巧，順著西方強勢文化的大流，把自己的聰明才智、追求藝術表現的願望，與嘔心瀝血的創作努力，投入西方文化藝術傳統的繁衍與發展，而對自己的文化藝術傳統不屑一顧。若是我們過度相信並強調「藝術無國界」，從表面上看來，或說從創作者自身看來，會認為藝術家可以自由選擇，投身於西方藝術傳統的延續，或是中國

藝術傳統的發展，都一樣是為人類文明做出貢獻。然而，從人類文明的歷史進程來看，從文化藝術傳統的多元發展來看，情況就不一樣了。

戲曲存亡問題，不是一個單純的戲曲領域的藝術形式興衰的問題，而是近代中國面臨現代化過程，一味向西方學習，從「師夷之長技以制夷」到「全盤西化」，忽視了西方強勢文化無孔不入的威力，長期以來累積出來的大問題。Antonio Gramsci 與 Michel Foucault 對文化霸權、對文化與權力結構密切相關的探討，值得我們注意。中國近代文化藝術的發展變化，突現了歷史之無情，顯示出西化的知識分子一旦成為社會精英，主導文化教育的規劃，就只有掃除封建遺毒的「先知先覺」，而對西方強勢文化可能遏制中國文化與藝術的創新，成了完全的「後知後覺」。

中國傳統技藝，如戲曲、音樂、書法、水墨、醫術，都不是造成中國政治軍事衰退、社會道德窳敗的主因，為什麼在五四運動之後，學習西方、設置現代化教育制度的時候，要徹頭徹尾排除在正規教育制度之外，讓其自生自滅？為什麼同時卻想盡一切方式，教育中國的青少年，去學習理解並崇尚日常生活並不熟悉的西方藝術門類？難道學習與崇尚了西方藝術傳統就能富國強兵了嗎？既然藝術不能富國強兵，而新式教育只是為了讓中國的下一代理解西方藝術有其優秀傳統，開放青年一代的心胸，增廣見聞，擴大視野，讓青年人成為世界公民的話，為什麼唯獨不讓他們知道中國傳統文化與藝術也有優秀的因素？就算中國傳統藝術不如西方藝術在創新方面那麼優秀，而只是有些長期累積的優秀，為什麼不在正規教育系統有所規劃，鼓勵年輕一代去鑽研、去開拓、去創新、去發展？一直要等到受完了整套正規教育，才有少數人通過自己個別的人生體會，驀然覺醒，開始重新認識中國文化與藝術傳統是發展自己文化主體的基礎土壤，沒有植根的基礎土壤，一切藝術創作只是無根的浮萍，隨波逐流，不知漂向何方。因此，二十一世紀中國文化人認識到戲曲的危機，是文化意識的提高，是思考變局的關鍵時刻。「窮則變，變則通」，生活中如此，藝術形式的發展也如此。人人都認識到戲曲面臨內憂外患，或許才是戲曲改弦更張、救亡圖存的機會，也能因此而創新舞臺藝術。

文化藝術場域有別於政治軍事與經濟場域，有其相對獨立的歷史發展環境。只要有聰明才智之士投身，慘澹經營，即使是政治軍事處於弱勢，依然可以在文化藝術上有著輝煌燦爛的成就，如宋代國勢衰落，但是文化精英依然投身文學藝術，造就了中國精緻文化發展的巔峰，就是顯著的例證。但若藝術創作的精英人才全都脫離自己的文化傳統，依附外國政治霸權的文化圈，模仿以政治霸權為基礎的「全球

化」文化霸權及其藝術展現方式，還沾沾自喜，以為自己的藝術作品得附西方主流之驥尾，就是贏得國際認可，以驕國人，則難免「學得胡語笑漢人」之譏。從人類文化藝術發展的宏觀脈絡來看，這問題不是民族主義不民族主義，也不是中西文化孰優孰劣的問題，而是一個藝術人才如何運用一切內化的文化藝術資源，傾其全力，為藝術創作出傳世之作的問題。從小浸潤在中國文化藝術傳統環境的中國藝術人才，拒絕面對自身成長的文化藝術資源，一心要摒棄自己耳濡目染的文化藝術傳統，不學古琴二胡，非要學鋼琴小提琴，不學傳統戲曲，非要學西方歌劇，都是令人擔心的文化偏差。我的主張非常明確，就是兼容並包，兼學中外，但是絕對不要忘了本身創新藝術的優勢，就是多了一層西方人不曾浸潤的中國藝術傳統。

戲曲表演的程式化身段，是歷史長期累積的表演共識，一招一式都有傳承。四功五法，固然是戲曲傳承，是民族文化藝術的特殊呈現方式，也是傳遞思想感情與意義的文化密碼，是臺上與臺下交流的語境，需要觀眾參與，開動藝術思維的追求，才能體會表演藝術的感染。寫意的戲曲，以虛擬的時空及歌舞身段展示人生百態，與寫實的話劇有所差別，能夠揮灑更大的創意空間，使觀眾參與反思的客觀環境更靈動，也更有機會觸動靈思，開放創意想像。

二十世紀下半葉以來，西方發展的實驗劇、荒誕劇、象徵劇，如 Thornton Wilder、Luigi Pirandello、Bertold Brecht、Eugene Ionesco、Samuel Becket，一直到當前的各種實驗劇場，通過時空交疊的流動轉換，人物與情節的現實與象徵相互映照，都在相當程度上汲取過東方劇場與中國戲曲的資源，結合西方演劇傳統，或批判顛覆，或從嶄新的意識觀點重新詮釋古典，而有所創新，激發觀眾的文化反省，提升藝術思考的層次。我認為，要講「京劇現代化」，參考西方實驗劇的經驗，結合本體的藝術舞臺呈現特性，是比較符合京劇（也是整個中國戲曲脈絡）的發展方向。

至於「京劇現代化」，是否應當循著「現代詩」、「現代小說」、「現代戲劇」的發展歷程，再添一項「現代戲曲」，成為一種新的「文類」，我卻持相當保留的意見。主要的原因是文字藝術與表演藝術，在形式上大為不同，不能一概而論。「現代詩」、「現代小說」、「現代戲劇」這些中國新文學的發展，是文字藝術的新探索，與二十世紀以來的白話文運動結合緊密，不但是文體與文類的轉換，還涉及社會階級和文化權力下放、知識普及與民眾參與新文化結構，種種現代化過程中社會與文化的轉型。整個轉型過程中，最明顯的結果，就是廢棄了幾千年習用

的文言文及其衍生的古典文學藝術形式，發展了過去不作為精英藝術形式的白話文，從而開創了嶄新的文字藝術探索領域。提出「現代戲曲」或「新京劇」的論者，並沒有意圖放棄戲曲「手眼身步」、「唱念做打」的基本藝術形式與呈演方式，因此，在所謂「現代化」的策略與追求上，應該是與「現代詩」、「現代小說」、「現代戲劇」的發展歷程，有著根本的不同。

四、「新京劇」的定位

會議組織者希望重新定位京劇，因此，藉著臺灣國光劇團近年來新編京劇的演出成功及備受關注，發展「新京劇」的理論建構，並且由此開展文化探討，為京劇做出新的文化定位。我認為，這樣的意圖及嘗試，是絕對必要的，至少可以幫助我們在理論層次方面，總結國光劇團的藝術實踐，以及認識藝術總監王安祈指導下的豐碩成果究竟為什麼有著長遠的文化意義。

但是，我總覺得，京劇最本質的藝術內容還是舞臺表演，必要條件包括劇本編導及演員表演，缺一不可。論者希望能夠為京劇身分定位，強調的是「從『傳統藝術在當代的存留』改造轉換為『當代新興的文學藝術創作』」，更希望「具有『改造舊文類、開創新文學藝術形式』的積極意圖」，我是完全贊成的。不過，我也要指出，只強調劇本編導的創新，並不能保證「新京劇」還能維持京劇的藝術風格與特色。若是演員缺少了基本功，不能通過四功五法或類似的藝術要求來展現「新京劇」，或許這種「新文學藝術」也難免落入「話劇加唱」或「中國特色的歌舞劇」的圈套。

針對類似的新藝術形式處境，毛俊輝在創作《情話紫釵》（二〇一〇年三月在香港演出）的時候，特別解釋為什麼他作為一個話劇編導，要穿插夾雜粵劇與話劇，發展出一部改造了粵劇的歌舞話劇。他強調了兩個方面，一是他喜愛戲曲，尤其欣賞唐滌生編劇與任劍輝、白雪仙主演的《紫釵記》，對戲曲傳統不能忘情。第二則是，他透過解讀經典舞臺作品，讓他重新思考一些普世的人間經歷與處境，《情話紫釵》就是循著《紫釵記》的脈絡，探討「情為何物」。他在製作《情話紫釵》的過程中，明確地認識，自己在運用粵劇段落時，不是呈現傳統的粵劇，而有所創新，於是，就對這樣的創作過程做了深刻反省：在《情話紫釵》中的粵劇片段，不是傳統粵劇的表演，亦不是概念化的實驗創作，而是專注在戲曲「唱情」的

藝術特色，從中尋找劇場演繹的可能性。同樣，戲中的現代音樂歌唱部分，亦不是傳統音樂劇的表演程式，而是有意創造出一種「說唱」的另類嘗試。因此，我定位這齣戲為「原創越界音樂劇場」。

藝術本來就可以原創，舞臺藝術家也可以利用京劇傳統，發展「新文學藝術」的形式。我們作為戲曲觀眾，希望看到的是精彩的好戲，是傳統老戲也好，是新編戲曲也好，只要唱做俱佳，我們就鼓掌歡呼。不過歷史實在無情，當演員不再能夠展現四功五法的精要之時，京劇傳統的表演藝術形式，也就敵不過時代的變化，終究是要退出歷史舞臺的。

五、如何革新，復興戲曲？

王國維在《宋元戲曲考》裏說：「凡一代有一代之文學：楚之騷，漢之賦，六代之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。」雖然說得有點絕對，但是，論述主流文學形式之轉變，與時代風尚相關，卻也大體不差。說到表演藝術形式的發展，更是如此，一代有一代的表演藝術。二十世紀以來，因為話劇寫實表演形式的出現，再加上科技的發展影響了大眾娛樂，先是有電影，接著有電視、卡拉 OK、流行歌曲與演唱會、電子遊戲、互聯網，花樣層出不窮，「皮膚濫淫」（《紅樓夢》警幻仙姑警告賈寶玉的用語）很容易滿足感官刺激，蔚為風氣，取代了舞臺表演的戲曲藝術。時代變了，人心變了，藝術審美也隨著商業大潮的洶湧澎湃而通俗化了，沒有多少人還沉得住氣，耐著性子看戲了。

為了改變頹勢，中國戲曲進行過各種各樣的改革，比如增加西洋樂器，向西方音樂靠攏。改組傳統的文武場，模仿西方歌劇的大型交響樂隊，改變風格與韻味，盡量轉化成歌劇或百老匯歌舞劇的形式。然而老百姓不買賬，不看就是不看。於是再想新花樣，搬出些噱頭來吸引觀眾，在舞臺設計上搞「創意工程」，求新、求大，像暴發戶蓋別墅，富麗堂皇、堆砌雕琢，打造成中央電視臺的春節晚會模樣。可惜不管如何學樣通俗，甚至比下里巴人還要下里巴人，恨不得學小瀋陽的陰陽怪氣，戲曲舞臺演出還是不見起色。一般人寧願唱 KTV，沉溺於自己比狗吠狼嚎還難聽的聲音，也不去觀賞戲曲。我常跟戲曲界的朋友說，不必抱怨自己明珠暗投，也不必責怪觀眾不肯體恤。時代變了，戲曲已經不是一般民眾的日常生活娛樂了，

唯一的生存之道，就是不再理會毛澤東說的「群眾路線」，上升到陽春白雪，為懂得表演藝術的知音而唱，為民族文化、為人類文明而唱。

中國現代化的變革，把傳統音樂及戲曲完全摒除在教育制度之外，使得受了高等教育的精英都成了戲曲文盲，比沒受教育的普羅大眾更差。觀眾的文化水平太差，缺乏藝術鑑賞的基本修養，即使看戲，也無法分辨好壞，無法製造舞臺表演的氣場，不能與演員產生良性互動。沒有高水準的觀眾，就沒有精彩的演出。長此以往，戲曲藝術也就一天天消亡，就像老虎、犀牛、北極熊一樣，逐漸遭到時代的淘汰。然而，人畢竟不同於老虎或北極熊，應該有自我提升的能力，有培養藝術修養的識見。為了維持戲曲藝術的生存，為了人類文明的多元發展，為了矯正中國近代文化教育的偏差，有藝術修養的人都該去看戲。有了新的觀眾，有了肯定自我文化藝術的新基礎，「新京劇」才能長足發展。