

京剧的“改革派” 和“聆曲家”

薛景臣

近来看翁思再主编的《京剧丛谈百年录》，心里有几个“话头”挥之不去：“改革派”“聆曲家”“是非缠身的绝代佳人”。

近百年的中国京剧，像极了一位是非缠身的绝代佳人。京剧被称为国剧，京剧诞生在京城，从徽班进京算起，诞生至今不过三百年，和相对古老的昆曲、梆子腔、京腔比较，是一个年轻的剧种。形成一百年，发展一百年，繁荣一百年——如果按这样的轨迹，她至今应该盛年芳华、风姿绰约、子实满枝。但“我生之年尚无为，我生之后汉祚衰”，赶上救亡图存的一百年，急风骤雨，便总是有些身不由己的是是非非，像蛛丝一样纠缠不绝。其中有些是京剧固有瑕疵招致的中肯批评，有些是出发点和审美观不同造成的——你长就东方美人柳眉桃腮，他批评你没有西洋女子的高鼻深目，你营造了四合院，他说你缺少哥特式的雄伟超拔；更有一些超出了艺术和审美的政治伦理审判造成的七上八下，就只能徒呼奈何了。

改革、改良、革命、变革，是上个世纪中国社会的基调，政治改革、经济改革、文化改革，目的都是

使积贫积弱的国家和民族尽快富强起来。改革的焦点问题也都是怎样立足国情吸收和借鉴外来的东西。

京剧，号称“国剧”，冠以国字号，就如同国学、国医、国画、国术、国粹这些东西，首当其冲地成为革命的目标并具有了鼎新革故的标志性意义。这一点既体现在作为五四运动前奏的新文化运动中，也延伸和体现在几十年后的“文化大革命”和“样板戏”运动中。运动中的先锋人物，被称为“改革派”。

“聆曲家”，这称谓和人群实在是京剧所特有并对京剧的发展起着举足轻重的作用。他有别于京剧专门从业人员的编导演，也有别于一般的观众、戏迷、票友，他比普通的京剧爱好者要投入得多、深刻得多、内行得多。这一点像老北京的“吃主儿”，——不同于一般的食客、吃货，也不同于一般的美食家，他们喜欢吃，讲究吃，把吃上升到理论和实践的高度，兴之所至，常以独到的天分和心得亲自下厨把寻常食才烹制出不寻常的味道来，什么东坡肘子、大千肉、李鸿章蒸菜是也。吃主儿是知味，聆曲家是知音。京剧界有一群这样师爷级的人物，齐如山、丁

秉铤、张厚载、翁偶虹,这些人是梨园行的良师益友和护法神。激进的改革派因胡乱操刀常具有某些破坏性,聆曲家们所起的作用则通常是建设性的。

在这里单说说张厚载,叫人心生感佩和感叹的起码有两三点。其一,他与京剧结缘甚深,但又不同于年长他的齐如山和后来的翁偶虹那样,有京剧的从业经历、甚至著作等身、甚至成了通天教主;他60年的人生一直是个纯粹的剧评家和聆曲家。也许正是这样的距离和视角使他最便利观察和思考,使他在戏剧发展史上第一个提出了京剧“假象会意,自由时空”的美学特征,成为后来公认的京剧虚拟性、程式化、写意型美学样式界定的基础。那是1918年,他是北京大学一名23岁的学生。其二,承载他上述观点和见解的是那一年刊登在《新青年》杂志上的两篇文章:《我的中国旧剧观》和《“脸谱”——“打把子”》。而这两篇文章又并非一般的学术探讨,却是为着“答辩”和“答难”。

在那山雨欲来的年月,新文化运动的主将胡适在《新青年》开辟专栏讨论“旧剧改革”——那时有一个通病,还没讨论就先冠一个“旧”字,而在新文化运动领导者们的潜台词里,凡属新的、现代的、西方来的都是进步的、好的;凡是传统的、本土的、旧的,都是落后的、不好的,需要改变和废弃的。而且喜欢用庸俗进化论简单套用和衡量一切事物。

胡适是开明的、人气很旺的,他原本也是主张大家有话好好说,把不同的见解都要说出来。他自己撰写和发表了《文学进化观念与戏剧改良》,刊载了张厚载与钱玄同、刘半农、陈独秀的通信,和傅斯年的《再论戏剧改良》、周作人的《论中国旧剧之应废》。

但凡讨论,一般需要参与者具有共同的立意和焦点,倘失去了这立意和焦点,也就变成了论争和论战。实际情况更甚于此,竟是强势的改革派对弱势的保守派的围攻和群殴。出于对传统文化的不满

和对西方文化的仰慕,对“旧剧”的否定意见一开始就占了压倒性优势,改良也即等同于废弃和全盘西化。胡适就说:“京剧音乐简单,文字多不通,不是戏剧,不是音乐,也不是文艺。我是不看京戏的。”陈独秀也说:“吾国之剧,在文学上美学上科学上果有丝毫价值邪?……愚诚不识其优点何在也。”更指出京剧若干剧目如《珍珠衫》《战宛城》《九更天》等“助长淫杀心理”。而对于张厚载通信和文章的辩白,钱玄同干脆傲慢地答复:“我现在还想做点人类的正业,实在没有工夫来研究‘画在脸上的图案’。张君以后如再有赐教,恕不奉答。”

这许多名重一时的师长辈的打压和蔑视,自然也叫年轻的张厚载心生不平,特别感到在偌大的北平简直没处说理。转年他在上海《新申报》介绍林纾时借机丑诋胡适、钱玄同、陈独秀、蔡元培的小说,而北大校方则以“损坏校誉”为由将张厚载开除了学籍,其时距暑期毕业还差两个多月。

这场论争的一个消极影响即是以粗暴的“意图伦理判断”如新的、进步的、革命的来替代实事求是的学术判断,并进而党同伐异、打压对手;这一梦魇又在此后的很长时间笼罩着戏剧和整个艺术界。

这场论争也有正面意义。首先,它叫人们清醒认识到由于京剧从业人员的文化素养普遍较低,而京剧表演重在唱念做打,不像西方话剧那样注重剧本和台词的文学性,这就使不少传统剧目从情节到唱词都失于芜杂和粗糙;从而促使其后几代京剧人都把提高京剧剧本的文学质量作为重要的着力点。特别是田汉等原本创作话剧的剧作家的参与编创、改编、新编,使京剧剧本的文学质量得到了大幅提升,这从田汉改编老的《白蛇传》为《金钵记》,再改编为新的《白蛇传》的过程和剧本比较中能得到印证。到“文革”前期,京剧舞台上已有三十余部质量上乘的“新编历史剧”。

其次,五四论争中一些正确见解也成了此后京

剧事业发展的共识和路线。周作人一边发表“论中国旧戏之应废”，一边又提出“中国戏剧的三条路”，即“纯粹新剧、纯粹旧剧、改良旧剧”，虽然含义略有异同，但这实际上是其后近百年以迄于今的京剧事业发展“三并举”方针的发轫。

最后，话题还得回到那个倒霉的天才青年张厚载那里，因为他在说明京剧的“假象会意，自由时空”时用了一个天才的类比，即如同中国汉字“六书”的“会意”。一下子就触及了中西文化和审美取向写实和写意的问题。

他原话是这样说的：“中国旧戏第一样的好处就是把一切事情和物件都用抽象的方法表现出来。……六书有会意的一种。会意是‘指而可识’的。中国旧戏描写一切事情和物件，也就是用‘指而可识’的方法。比如一拿马鞭子，一跨腿，就是上马。”又说，这种方法大大便利了演出，天大地大不如舞台大，曹操带领 83 万人马在戏台上走来走去，很觉宽绰，因而这也是“最经济”的方法。

汉字“六书”即汉字的六种造字法，有象形、指事、形声、会意、转注、假借，其中“会意”最具表意特征。科学语言学的奠基人索绪尔把世界文字分为表意和表音两种体系，汉字是表意体系的典范。这是否意味着我们中国人的思维习惯和审美模式从源头上就有不同的基因？进一步问，抽象和具象、写意和写实，除了一个习惯问题，有无哪一种在人类演进过程中更占据优势地位？

1931 年程砚秋访欧，在莫斯科小剧院看到演员用木凳代替马，拿个小木棒击打木凳表示跑马，就向他们介绍京剧的“趟马”动作。那里的戏剧家极其折服地承认京剧中的马鞭更像活马，要比他们用木棍击打木凳好得多。

想起点题外话，上个世纪八十年代，有知名书法家搞创新，把通篇文字都象形化，最后满纸杯杯盏盏、坛坛罐罐、飞禽走兽、奇形怪状，被先师熊任

望直斥为文化返祖，是开历史文化的倒车。

以上都在说明京剧的抽象意味和程式美。就美学理论而言，京剧的程式美主要是“形式美”而不仅仅是“美的形式”，它是可以独立于所表现的内容之外的美学范式，本身具有独立的美学和欣赏价值。另一方面，京剧作为一个文化品类，我们可以从文化层次的独特与健全上窥见它的成熟与完美。如果说一种文化包括了物质、制度、精神三个层面，那么，少之又少的布景、道具（砌末）是京剧的物质层面，程式功底是它的制度层面，虚拟传神则是它的精神层面。还可以说，京剧是一套独立而完美的语言系统，程式是它的基本语汇，要懂得和欣赏京剧，先要接受和懂得它的语汇——程式。

明白了这些，再回看京剧过往的改革与改良，就会多少看清了成功和失败的玄机所在。凡是以演员为中心，着眼于他的程式化表演和写意传神功能的充分发挥，就能获得满意的效果。反之，凡是刻意向西方戏剧的写实化靠拢，哪怕是巨匠的苦心孤诣，因分散和削弱了写意传神的功能，也往往事与愿违。民国初年梅兰芳排演《俊袭人》，不惜心血采用西方话剧的写实布景，最终铩羽而归。你也能想象出，《智取威虎山》的杨子荣，如果实景排演打虎上山，一边驾驭马匹，一边和老虎周旋，相比那一套漂亮的趟马和载歌载舞的身段程式，孰优孰劣？

上世纪五十年代，裘盛戎主演《雪花飘》，有人建议采用当时流行的大布景、写实化，雪花实实在在地往下落，裘先生问：“布景用实在的，再下雪，在台上要我干什么？”

这就是京剧。

（薛景臣，河北省审计厅机关党委）

责任编辑/齐丽梅