

本土化基础上的现代调试

——浅析20年代戏曲艺术

郭丰涛

(浙江大学传媒与国际文化学院)

310000

摘要:五四启蒙者不谙戏曲美学原则,坚持戏剧功能主义,以西方现实主义话剧否定中国写意的民族戏曲,这一做法引起戏曲专家的驳斥,尤其是“国剧”派人士对于戏曲艺术价值的肯定,加之戏曲艺人在坚守传统戏曲美学的基础上的现代调试,反而使得二三十年代戏曲艺术(京剧)达至少有的巅峰状态。

关键词:本土化;现代化;国剧派

一、新剧/旧戏:五四戏剧论争

1911年,辛亥革命一夜之间从制度上推翻了清王朝。但是,社会上犹存各方保守势力,引起多次王朝复辟,随之而来的是更为动荡的军阀混战。时入五四,以胡适为代表的一批接受欧美新思想洗礼的知识分子,总结革命失败的教训主要在于国民缺乏现代民主共和的意识,占据其心灵的仍旧是腐朽的“儒者三纲之说”。这批誓欲改造中国的启蒙者,颇显粗暴地将古与今、传统与现代、中国与西方对立起来,认为古的传统的中国的就是落伍、滞后,希望照搬西方模式建立新的政治、文化规范,尤其是国民的“西化”改造,冀以彻底完成中华民族的现代转型。

启蒙者认为,欲打破传统政治文化的牢笼,首先“势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学”。在他们看来,古典文学实际与旧有的政治、伦理并无本质上的区别。因此,必须对旧文学加以革新,而革新之“道”,即以启蒙者所信仰的欧西启蒙理念替换传统儒家纲常。当然,这“新的文学”绝非简单的内容置换,必须废除腐朽的文言,使用日常白话。

尽管五四启蒙者极力提倡白话,重视底层民众的艺术创造,但戏曲通俗化的特质却并未得到启蒙者的赏识,反遭到铺天盖地的挞伐。晚清之际,戏曲因其通俗化拥有的观众潜力,备受

社会改良者的器重,戏曲自身积极向话剧学习,做出前所未有的突破。但在启蒙者看来,戏曲绝非置换新内容就可以完成自赎。作为旧时代的文化遗产,戏曲就是承载封建旧文化的“罪魁祸首”。周作人在《人的文学》中,例举不合乎“人的文学”的例子,色情、神仙、迷信、妖怪、奴隶、强盗、才子佳人、黑幕,而戏曲正是“以上各种思想和合结晶”。无疑,指责乃着眼于戏曲的主题内容,除却内容,旧戏的表演形式,在他们看来亦是陈腐不堪,毫无所长。

这些措辞严厉的论文,皆发表在启蒙者的主要阵地“新青年”杂志上。在对旧戏毫无留恋地否弃后,五四启蒙者寄望全部接受西洋戏剧来建设中国新戏剧。1918年6月,“新青年”特刊“易卜生专号”,以期给中国戏剧的未来发展提供榜样。五四时涌入中国的话剧流派繁多,如现实主义、自然主义、唯美主义以及象征主义、表现主义、未来主义等现代主义流派,但为何现实主义的易卜生剧作,却从众多主义中脱颖而出,独受启蒙者的青睐?现实主义,是19世纪欧洲兴起的文学创作手法,其创作理念要求作者真实地反映现实生活,揭露、批判社会问题。胡适在《易卜生主义》中讲到,“易卜生的文学、易卜生的人生观,就是一个写实主义”“易卜生的长处,只在他肯说老实话,只在他能把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看。”显然,这些启蒙先锋绝无意引入一种纯粹的西洋现代戏剧艺术以替代旧戏,“新戏”之批判社会的启蒙现代性功能方是启蒙者所看重的。参照西洋话剧现实主义的表现手法,戏曲固有的虚拟化、程式化的美学特征以及其写意的程式,难免不被视为落后,受启蒙者批判。实际上,启蒙者对传统戏曲艺术的美学特质,并无很深的了解。

学到各种各样的技巧,《洙水魂》里面就有戏曲的元素,无论是腔调、语言及表演。地方性湘剧能够不断传承且创新,是地方性湘剧发展前景景观之所在。要让中国传统音乐“传承且出新”,就需要我们深入地研究传统音乐的特点,并将其独有的特色灵活恰当地运用在不同地方,这样才更显新颖,具有生活气息。

另外,在全球化影响下,我国的现代化进程对民族音乐提出了更高的要求。此时,非物质文化遗产成为大众不容回避的文化时髦。为发展地方文化,“非遗”被地方政府推向前台。而非物质文化遗产更多附带的是区域、民族特色的标签,体现出民族文化的内涵。

如今,大众娱乐文化盛行,而真正的中国传统艺术应该如何以本真的、大众可以识别的面目出现呢?我认为,也许采用这样一种类似《洙水魂》的新型地方性湘剧作品才能将民族精华传给更多的人,而大众似乎也愿意以这种新颖的方式来接受极具特色的地方性湘剧作品。不管《洙水魂》在当今市面上的评论如何,其结果是它成功地受到了广泛的关注。音乐无国界,《洙水魂》的创新使更多的人有兴趣参与、欣赏并加以了解,这对于弘扬、传承民族文化不无裨益,其艺术价值令人期待。

湘剧现代戏《洙水魂》是一部弘扬革命精神的英雄赞歌,也是一部体现时代价值的湘剧艺术作品。在对湘剧现代戏《洙水

魂》这部作品的音乐特色进行分析和研究时,我最大的收获就是对其音乐的感悟,既真实又动人。真是动人的音乐激起我对其音乐特色进行分析和研究的兴趣,同时也是一个土生土长的茶陵人对了解茶陵地方性湘剧作品的渴望。经过几个月以来对湘剧现代戏《洙水魂》音乐特色的研究和分析,其音乐特色由模糊向清晰转变、由笼统向具体转变、由片面向全面转变。但我知道,我的研究和分析还存在不足,所以,我会不断对我的研究进行修正,使之越来越完美。

参考文献:

- [1]陈飞虹.湘剧《洙水魂》观后的思考[J].艺海,2012(3).
- [2]谭建国.以情感人以义动人——塑造湘剧现代戏《洙水魂》李春牛的体会[J].艺海,2011(10).
- [3]江明惇.中国民族音乐欣赏[M].北京:高等教育出版社,1991.
- [4]刘嘉乘.地方戏曲的现代转型与地域文化之建构——以“湘剧”为中心[D].厦门大学,2009.
- [5]夏野.戏曲音乐研究[M].上海:上海文艺出版社,1959.

五四启蒙者否定民族戏曲、一味西化的做法，即刻受到深谙戏曲美学者的回击。北大戏剧学教授宋春舫就批评胡适诸人：“大抵对于吾国戏剧，毫无门径，又受欧美物质文明之感触，遂致因噎废食，创言破坏。”北大学生张厚载则于《新青年》连续发表数篇有关戏曲艺术的文章，针对胡适、刘半农诸人指摘的戏曲“程式化”“虚拟化”的问题，给予反驳，指出戏曲正因为“程式化”“虚拟化”具有了西方戏剧舞台表演所欠缺的“自由时空”“假象会意”的便宜，而且具有“音乐上的价值”，其认为京剧为代表的中国戏曲乃“中国历史社会的产物，也是中国文学美术的结晶”。当然，对中国戏曲艺术价值肯定的同时，两位亦并非固步自封之辈，他们承认戏曲某些弊端，尚需某种程度的改良。

二、戏曲艺人的自主探索

面对启蒙者排山倒海般的攻击，除了戏曲专家的反驳外，戏曲艺人亦未曾放弃反而在实践上始终执守中国戏曲美学的特性。但与守旧的老艺人不同，年轻的戏曲艺人尽管坚守戏曲的美学特性，但不拘泥于传统，能够积极借鉴当时涌入中国的各种新鲜的西方表演艺术形式，如话剧、电影、歌剧等，在传统基础上做出改良，显然，较之五四启蒙者的激进态度，反倒是戏曲艺人持论更为公允。

由于上海“新舞台”的成功运营，各大商业城市纷纷仿建。戏曲艺人开始将大量古典剧目，搬上新式舞台。其并不避讳借用话剧的布景手段来丰富舞台设置，烘托气氛。如梅兰芳在演出古装新戏《黛玉葬花》时，第六场葬花，台上在园林片子前，放一片假山石，两旁有几株桃树，渲染出葬花的环境。服装扮相、人物表演上，亦做出不少革新，使之更符合剧中人物的身份。

涌入中国的各种西洋艺术，拓宽了戏曲艺人的眼界，他们主动吸取其表演精华来丰富自身的表演。程砚秋积极学习和运用西洋歌曲发声技巧，创出婉转动听的程派唱腔。但是，所有的改良始终建立在戏曲美学的基础上。正如梅兰芳有关布景的取舍，当写实布景与表演产生矛盾时，梅氏宁可不用布景，保留传统戏曲的虚拟手法。程砚秋亦强调：“我感到把欧洲唱法用到中国来，是可以的。只要把它的优点用进来，和我们的融合在一起……不过切不可生硬地成套搬进来，而丢弃了我们传统的一套宝贝。”

剧目方面，由于许多文人知识分子的参与，创编了大量与旧道德、传统观念斗争的新历史剧目，进一步提升了京戏的文学艺术价值。如强调婚姻自由的《孔雀东南飞》《双蝴蝶》，赞扬奴婢出身却敢冲撞家主的《晴雯撕扇》等等，亦有对当时政治、社会批评之作，如程砚秋的《荒山泪》《青霜剑》《春闺梦》等，显然皆受到五四启蒙话语的影响。

京剧在坚守自己艺术原则的基础上，主动熔冶中西表演艺术的精华来丰富、完善自身，审美效果大大提高。各行当涌现出一批优秀的表演艺术家，流派纷呈，中国京剧出现了少见的巅峰状态。对此，鲁迅深表不满。无疑，五四启蒙者已无法沉浸于古典的艺术表演，其对戏剧的态度本来就是功能主义的，借戏剧以启蒙大众。五四启蒙者对旧戏无情批判的背后，隐藏的正是焦虑的现代民族国家创建的意识。

三、国剧运动：戏剧本土化的考量

20年代中期，余上沅、熊佛西、赵太侗等一批留洋欧美专攻戏剧艺术的留学生相继归国，他们自认为接受了西方最先进、最正规的戏剧教育和训练，满怀信心准备在祖国开展一场建设新戏剧的运动，史称“国剧运动”，这批戏剧改良者亦被称为“国剧”派。与当时甚嚣其上的“易卜生主义”“问题剧”不同，他们更看重戏剧艺术的本体。对于五四启蒙者强调戏剧的社会批判功能因而只注目现实主义的戏剧观，闻一多曾以幽默的笔调做一

批评。“国剧”派极力反对将戏剧作为解决问题、宣传主义的功利做法，而倡导一种关注人性的纯粹戏剧艺术，“不能拘泥于‘写实’，尤其不能陶醉在现实的‘问题’中，而应该站在更高的艺术领域和现实空间去关注人性，同时在人性的关注中展示艺术的魅力。”

在反驳了讲究功能的现实主义戏剧观后，他们从艺术本质的角度，对传统戏曲进行了更为客观学术的评价。“国剧”派深知写意与写实乃两种不同的艺术创作理念，各具各自的特色，而且“只要写意派的戏剧在内容上，能够用诗歌从想象方向达到我们理性的深邃处，而这个作品在外形上，又是纯粹的艺术我们应该承认这个戏剧是最高境界，有最高的价值。”因此，对于中国旧戏的程式，“国剧”派给予绝对的肯定，认为“就是艺术的本身”“应该绝对的保存”。

对于如何建设未来的中国戏剧，“国剧”派们怀有自己的见解。余上沅就指出：“中国人对于中国戏剧，根本上就是要由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏。这样的戏剧，我们名之曰‘国剧’。”实际上，“国剧”派充分认识到中国传统戏曲虚拟、写意、象征的艺术特征，同时又看到现代的象征主义与表现主义艺术使西方的戏剧也在发生变化，因而试图在中西戏剧之间、在写意与写实之间、在戏剧的散文化与诗化之间架起沟通融汇的桥梁，从而使传统戏曲现代化，成为能够表现现代生活与人心的深邃的艺术形式。

虽然国剧运动坚持一两年后，即匆匆退潮。但是，“国剧”派们坚守戏剧艺术的独立主体地位，排斥拿着艺术做社会教育的工具，在很大程度上给予新式戏曲艺人以理论的支持，故而“国剧”派战将与戏曲艺人关系密切，比如梅兰芳出国巡游，就不乏“国剧”派的牵线与宣传，对其成功有极大帮助。

自晚清以来，为了拯中华于危难，重振华夏英姿。数代知识分子开启了现代民族国家的探索之路。野蛮但又强大的西方文明被视为中国实现现代化的标杆，因此，由西方引入的理论资源，不论是审美的还是启蒙的，都不加分析、囫圇吞枣地成为中国现代性对抗传统的思想武器。话剧以其优越的表现现代生活的能力，直接征服了五四启蒙者，被视为最优越的宣传工具，从而对传统戏曲展开攻击。但是这种极其功利而且否定民族文化的做法，遭到戏曲艺人以及深谙戏剧美学的专家的不满。他们在坚守传统戏曲美学的基础上，积极借用西方表演艺术的精华对戏曲艺术加以改良，反倒是完成戏曲艺术的升华，获得西方世界的认可，达其少有的巅峰状态。正如学者所言：“对于任何一个社会来说，它的现代化过程必定要受到外界刺激的影响，这种影响有时甚至是非常重要的，但是，对于任何一个社会来说，现代化作为社会变化的一种进程，不可避免地要和传统文化发生互动。与正确对待传统文化相比，如何对待来自外界的推动力毕竟是属于第二位的问题。”对于20年代戏曲艺术来说，尤然。

参考文献：

- [1]陈独秀.《独秀文存》，合肥：安徽人民出版社，1987.
- [2]宋春舫.《戏剧改良平议》《宋春舫论剧》第1集，中华书局，1923.
- [3]《戏曲演唱》《戏剧报》，1957（6）.
- [4]余上沅主编.《国剧运动》，上海：上海书店出版社，1992.
- [5]杨豫.《译者前言》，西里尔·布萊克编《比较现代化》，上海译文出版社，1996.
- [6]高旭东.《20世纪中国戏剧的现代转型及‘样板戏’现象》《东岳论丛》，2014（7）.