

# 近代京剧西化的内在缘起及得失

罗检秋

**内容提要** 清末民初,京剧走上了援西入中、不断西化的轨道。这种现象虽与西学潮冲击相关,却有其本土思想和社会根源。后者既基于士人剧以载道的思想传统,又植根于戏曲商业化的社会土壤。中西融合为京剧舞台锦上添花,但京剧的西化偏向也值得注意和反思。京剧援西入中的得失,从另一视角揭示了传统文化的复杂演变。

**关键词** 京剧改良 剧以载道 戏剧商业化 中西融合

关于京剧改良,论者多侧重于近代政治背景下,士人如何以戏剧宣传民族、民主思想,彰显其社会价值<sup>①</sup>;或者侧重探讨京剧演艺及流派的变化;而对京剧改良进程中的西剧渗透及其正负效果缺少梳理。晚清以降,中国文化已处在世界性与民族性的不断调适之中,有关京剧的争论和改良大体没有离开这一语境。京剧作为具有浓厚民族性的独特艺术和文化,较之某些曲艺种类和精英思想更深入地浸染于西学。对京剧的历史考察,除了引人注目的西学背景之外,研究者也当揭示其所以融入西化潮流的内在缘起。本文拟就后者略加分析,以期反思京剧援西入中的得失,从另一视角揭示传统文化的复杂演变。

## 剧以载道的需要

戏剧本身兼具娱乐和教化功能,各社会群体对两者侧重不一。士大夫偏重教化,却又表现出矛盾心态:一方面,他们“良”“贱”分明,“乐户”长期被看作贱民,不属编户之列。在官绅观念中,戏剧只是民间娱乐,难登大雅之堂,更非清庙之乐。另一方面,某些儒家人物如明代的王阳明等人则强调戏剧应教忠教孝,成为道德教化的工具。历

代统治者及文人士都看重“剧以载道”的思想传统。北京广和楼的戏台联语(制作于道光年间)云:“学君臣,学父子,学夫妇,学朋友,汇千古忠孝节义,重重演来,漫道逢场作戏;或富贵,或贫贱,或喜怒,或哀乐,将一时离合悲欢,细细看来,管教拍案惊奇。”<sup>②</sup>这真实地反映了士人的心理期望。民间戏剧不断地迎合士人雅化的期待,从而接受其思想观念和审美情趣。但雅化的戏剧(如昆曲)难保长盛不衰,或许适得其反,嘉道年间,被江南士人视为俚俗的花部戏流行京城,最终融合成京剧,并在光绪年间“供奉内廷”。其间,京剧接受了士大夫的文化观念,音乐、服装和表演艺术不断完善,忠孝节义的内涵也更为凸显,一些剧目在宫内演出时改换了思想主题。<sup>③</sup>

茶楼酒肆的戏曲表演比宫廷剧目庞杂得多,其中有些倡导忠孝节义,有些则夹杂男女私情。故“查禁淫戏”成为晚清绅士的一个重要议题,《申报》频频登载查禁淫戏的文章,认为“淫戏之害,尤甚于淫书”,因为淫戏危害更广。对于淫戏的招贴和演出,当局“无如之何,此则殊不可解者”<sup>④</sup>。当然,人们对“淫戏”的判别标准也有出入,大致是指内容粗俗、表演色情的剧目。传统戏

剧在晚清陷入了深度的文化困境:戏剧愈益丧失其教化功能,又愈益被士人赋予沉重的道德使命,如天僊生所谓“昆曲既废,俗声旋兴”,“所演者非淫即杀”;而国之兴亡,政之理乱,均由风俗而生,故欲移风易俗,匡正人心,“当以改良戏曲为起点”。<sup>⑤</sup>有的忧时之士尝试以戏曲来改良风俗,如咸同年间的余治曾“谱新剧数十出”<sup>⑥</sup>,社会效果不错,可惜经济效益不佳,难以为继。士大夫引导、申禁俗戏的效果甚微,而充分娱乐化、商业化的戏曲演出难以遏止。那么,如何寻找改革出路,增强其教化功能?在西学东渐的背景下,西剧自然成为士人的参照。

清末一些人明确把西方戏剧定位于雅文化。孙宝瑄一方面抱怨京城坊间演戏“鄙俚不典”,另一方面则称赞西人之剧“无他,雅而已矣。我国梨园,半皆俗乐,西人则不愧为雅奏”<sup>⑦</sup>。中西之别俨然成为雅俗之分。士人视为“雅奏”的西剧摒弃了“淫”“杀”内容,而这又与戏剧家的社会归属密切相关。1896年随李鸿章出使英国的蔡尔康注意到:“英俗演剧者为艺士,非如中国优伶之贱,故戏园主人亦可与于冠裳之列。”<sup>⑧</sup>演剧者跻身于士人阶层,戏剧观念自然也类似。于是,中西之别在趋“雅”的取向中找到了契合点,传统剧以载道的观念也获得了新的践履途径。

至20世纪初年,启蒙思想家倡导戏剧改良,并将剧以载道的价值观念转化,融合了近代民主思想。梁启超、严复等人重视文艺的启蒙作用,《新民丛报》、《新小说》等刊登了传播爱国及民主思想的传奇杂剧。受其影响,1902年11月天津《大公报》有专文阐述戏剧的社会作用,指出学堂、报馆和演说使天下开化的三种办法,但清末新学堂有名无实;报馆又不能尽责任、全义务,实现言论自由;演说也只能行之于租界和教会,不能行于内地和一般民众。故所谓“开化之术”唯有“编戏曲”。“诚能多编戏曲以代演说,不但民智可开,而且民隐上达。”<sup>⑨</sup>他们重视戏剧的社会作用,而教化内容超越了传统的忠孝节义。

反清革命人士更是视戏剧为社会运动的工具,主张对旧剧“去腐败之点,进文明之思,或本民族主义、军国主义及各种科学实业,及采取古今

泰西之历史事实,演成一种新戏曲”<sup>⑩</sup>。其实施办法是参照西剧,从组织、编剧、舞台、演员培养等方面援西入中。1904年5、6月间,上海《警钟日报》的文章对此已有集中体现:其一,作者对中国剧目多为神话小说、内容因袭不以为然,强调“戏剧者,演历史之小影而状其真者也”<sup>⑪</sup>。文章指出:“欧美各国之演剧,即撮近今世界舞台上之小影。人物虽假托,而情事则毕真。”其二,他们以西方话剧为参照,强调戏剧的趋同性:“文字之大同在不用文言而专用白话,演剧之大同在不用歌曲而专用科白”,故主张传统戏剧多用道白。其三,为达到写实、传真的舞台效果,提倡学习西方戏剧的道具布景,“若事实之铺张,微有不足,则以油画衬托之,以电光镜反照之,此所谓道具者是也”。<sup>⑫</sup>其四,学习日本的剧界组织办法,由全国戏剧总部审核脚本。在上海特设一“戏剧总机关部,而于各直省各都会则分设支部以隶属之”<sup>⑬</sup>。这些设想开清末戏曲改良风气之先,随后,陈去病、柳亚子、陈独秀等人均把戏剧作为救亡反清、激发民族主义的重要工具,提出了援西入中的主张。

陈独秀摒弃士大夫贱视戏子的旧观念,认为戏曲既然有关风俗教化,则应当是“世界上一大教育家”,“戏馆子是众人的大学堂,戏子是教师”。人的贵贱之分当体现在品行的善恶,而非职业。中国士人把唱戏当作贱业,西洋各国则“把戏子和文人学士一样看待”。他不仅以西俗为依据给伶人重新定位,而且提出了五条改良建议,认为演戏“可采用西法。戏中夹些演说,大可长人见识,或是试演那光学电学各种戏法,看戏的还可以练习格致的学问”。<sup>⑭</sup>陈去病则表明了“男女是一样的”平等思想,指出女子演戏“原是不独我们中国有的,就是那外国,无论什么东洋西洋,总是一样都有的”。他对中国女伶演戏评价甚高,但不满女伶缺乏民族主义意识,不像东西洋的女艺人“人人都能识字,人人都有爱国的心”。<sup>⑮</sup>他期望女伶像男伶那样走上民族主义轨道。

清末知识界已在思想内容和表演形式等方面汲取西学,王国维、蒋观云援引西方美学观念来进行剧评、研究剧史,但他们均缺少艺术实践。沪、京梨园不同程度地践履了知识界的改良主张。汪

笑依从思想内容和表演艺术上对传统戏剧进行了大胆改革,被看作“旧剧伶人,编演新剧最早者”<sup>⑩</sup>。1901年他在上海天仙茶园编演京剧《党人碑》,借北宋改革故事悼念“戊戌六君子”,斥责镇压维新的守旧势力。其后,他改编了《桃花扇》等剧,借历史题材批评时政。1904年8月5日,日俄战争发生之际,汪笑依等人编演的《瓜种兰因》在上海群仙茶园上演,包含了鲜明的警世意图。作为“改良新戏”,该剧的服装、情节均为西式,而唱腔仍用皮黄,受到观众的欢迎。汪笑依既编写了一系列具有新内容的改良新戏,又对京剧原有剧目进行修改,使唱词、道白明了易懂,雅俗共赏。随后,上海名伶潘月樵和夏月珊、夏月润等人也积极编演改良新戏,注重更新旧剧的思想内涵,成为剧界开风气的人物。

20世纪早期的改良新戏包括“古装新戏”和“时装新戏”,前者主要是改编传统剧目,后者多取现实题材,又称“时事新戏”。两者演出的服装不同,汲取西剧的程度也存在差异。在剧以载道的取向中,时装新戏在清末民初流行一时。一些主张婚姻自由、抨击陋俗黑幕、揭露社会要案的时装新戏纷纷上演,鲜明地体现了时代思想。时装新戏多采用“文明戏”的布景和服装,在京剧唱腔中加入长篇演说和道白,汲取了早期话剧的表演形式,着重反映时事内容,探讨两者之间的区别,明显地反映了西方戏剧文化的渗透。

#### 商业利益的驱动

在近代,京剧的娱乐功能胜过教化效果。在观众、演员和剧班之间运行的决定性因素是经济利益,而非政治权力。民初以后,梨园来自宫廷的收入明显减少,而其他方面的收入则迅速增多。如,比一般演出费高得多的堂会戏在民初泛滥开来;更重要的则在于票房价值增长迅速。清末北京、上海、天津等城市人口剧增,为文化娱乐提供了广阔空间。市场扩大和戏班增多导致演出竞争日趋激烈。咸、同以后,上海、广州、天津、北京等地出现了营业性戏园。光绪年间,京师戏园的经营更具有商业气息,时人感慨:“从前戏价各园一致,今则不然。此园之价与彼园异,今日之价与明

日又异,恍恍离奇,莫可究诘。”<sup>⑪</sup>为了招徕观众,各戏园纷纷标新立异,竞相以名角、新剧和舞台新装置相号召。

19世纪京、沪两城的商业、文化环境不同。北京以演艺和观众内行著称,科班众多;上海则依靠市场运作,往往以重金聘请京城名角,重视报刊广告宣传,注意更新戏剧内容和表演形式以吸引观众。清末京城梨园受上海的商业气息熏染,也纷纷利用报刊登载演出广告,演出机制也发生了变化。商业运作导致京剧舞台从依附于官僚贵族而全面走向市场。剧目内容、演出形式和演员都更受商业利益的支配,适应市民社会的娱乐需要。正如后来舆论所云:“戏园的资本家,专门在铜钱眼里翻筋斗。……凡是可以有发财希望底事情,他们都能巧立名目、异想天开地做出来。”<sup>⑫</sup>晚清民初绅士和舆论不断地呼吁查禁淫戏,可谓从侧面反映了商业化潮流与传统观念的博弈。

京剧商业化自然引起了一些人担忧,梨园也面临官绅社会的巨大压力,而西剧西俗为此创造了有益的舆论氛围。道光年间,上海已有外国人演戏,随后“有外国戏园,华人亦有观者。而西人演戏,于唱歌跳舞甚为注意,且男演男戏,女演女戏,如公共租界圆明园路之兰佃姆,南京路之谋得利是也”<sup>⑬</sup>。西俗成为上海舆论支持营业性戏园的依据。光绪初年,沪、穗等地的戏园迅速发展,滋扰之事时有发生,一些人主张发布禁令关闭戏园。对此,《申报》的文章指出:开埠之后,租界均许伶人设馆演戏,香港、上海开其先,镇江、宁波也有戏馆之设。“盖缘西人以观剧为至乐,故西官推己及人,于此事不设厉禁焉。”西方人语:“吾国在上之人惟恐世人无取乐之事,中国在上之人惟恐世人有过乐之端。”故西国戏馆众多,西伶来华演剧也不一而足,对广州等地华官禁止演戏,西人皆不以为然。华官禁止演戏是为了防止事端,“第京师各处以及香港、上海从未闻因有演戏酿成大案者,惟在各官设法以禁无赖之滋事,何为禁止演戏也”。<sup>⑭</sup>报刊舆论反对因噎废食的禁戏举措,而西剧西俗成为戏剧商业化的有力依据。

从同治到光绪初年,中西戏俗给中国人以直观而鲜明的比照。王韬、曾纪泽等人在日记中感

叹西方剧院规模宏大壮丽,反观中国戏园狭小嘈杂、设施陈旧,不免自惭形秽。至1883年,有人开始对改良戏园旧俗提出建议,认为中西戏剧的差异“不仅在音容节奏,而在于规模章程之殊而已”。中国“戏馆之内喧嚣庞杂,包厢正桌,流品不齐”。“更有各处流氓,连声喝彩,不闻唱戏,但闻拍手欢笑之声。藏垢纳污,莫此为甚。”而西方剧场座分上中下三等,几席精洁,秩序井然,“观者洗耳恭听,演者各呈妙技。乐音嘹亮,按部就班”。“从不闻有人焉高声叫采,离座出观。其章程何其肃也!”中西戏剧不同,观众喜好有异。“必强华人以观西戏,未免扞格而不入,但戏仍各从其俗,而章程规模倘能仿照西戏馆之法,庶几两美皆备,犹可以观。”<sup>④</sup>中西剧俗强烈而直观的反差激发了有识之士的改良愿望。

新式剧场令人耳目一新,也增强了戏剧家的改良愿望,正如后来程砚秋所说:“中国舞台还是古旧建筑,要打算改良舞台上的设施及音乐等,非得先建筑新式剧院不可,不然哪,什么也先谈不到。”<sup>⑤</sup>因之,剧界有的人士力求将戏剧的商业利益和社会价值统一起来。潘月樵和夏月珊、夏月润关心社会和政治,1908年10月,他们在上海租界之外的南市建成了第一个新式剧场——新舞台。“台屋构造步武欧西,有三重楼,可坐数千人,皆绕台作半圆式,台形亦如半月。未开演时,亦垂以幕。须臾,幕启,始奏伎,歌舞弦吹皆如旧,惟布缀景物,时有变化,悦人心目。”<sup>⑥</sup>新剧场卖票入场,秩序更为规范,也不像茶园那样池子座、边座等级分明,更适应了一般市民观众的需要。

新舞台被称为“中国第一家创造的新式剧场,也是第一家唱改良戏剧者,所以外面底声名极大”。外国团体到新舞台看戏,“每月总有好几次”。当时的剧论家认为,其原因之一是“瞻仰这东亚大陆第一剧场”;二是“他们入国问俗,先到戏场参观戏剧,就可以知道中国底社会情形和文化程度”。<sup>⑦</sup>外国人未必能从剧场深入了解中国社会和文化,但新舞台走在戏剧改良的前列,确实与社会变迁息息相通。新式剧场不仅是戏剧硬件设施的变化,而且与剧目内容、演戏风格相辅相成。新舞台成为改良戏剧、编演时装新戏的试验

场,竹枝词有云:“南市初开新舞台,一班丹桂旧人才。改良戏曲寻常事,灯彩谁家比得来。”<sup>⑧</sup>这里不仅编演了《明末遗恨》、《波兰亡国惨》等传播民族主义的“古装新戏”,而且演出了《黑籍冤魂》、《赌徒造化》、《新茶花》等数十出针砭社会陋俗的“时装新戏”。

夏氏建立新式剧场并不完全是为了商业利益,而是试图通过自己的舞台发表政治主张,传播新思想。但新舞台带来了可观的经济效益,一时间“途客震于戏情之新颖,点缀之奇妙,众口喧腾,趋之若鹜”。《新茶花》上演时,“甚至有夕照未沉,而客已满座者,其卖座备极一时之盛”<sup>⑨</sup>。于是,上海的“茶园”纷纷更名为“舞台”,有的则更西化,改成“剧场”。新式剧场在沪、京、津等地接踵出现。

清末北京的梨园风气稍显保守,但并不排斥改良,对西剧西俗也有所开放。不过,清末京剧的援西入中大体偏于表层或形式。一些改良新剧在艺术上显得较为粗糙,其舞台布景和道白留有照搬“文明戏”的痕迹。

### 援西入中的扩展与成效

民初,都市社会的西化之风明显增强。戏剧在良莠并生中消长,随着民主思潮的低落,一些政治题材的剧目迅速消失,“文明戏”也旋兴旋衰。但这并未从根本上影响戏剧改良的进程,即使维护旧剧者也不能无视西剧的渗透。比如,玄郎对上海的改良新戏多有批评,却又承认“新剧源源本本,一线到底,如《女君子》、《鄂州血》、《新茶花》等”,结构完整,一次或连台演出,观众能悉知其情节。而旧剧往往截头割尾,观众于戏“茫无头绪,如行云里雾中”。传统武戏的“甩台、盘杠、使叶子、翻筋斗”等技巧,容易产生事故,也宜革除改良。<sup>⑩</sup>这些零散、表层的认识为京剧改良创造了有益的舆论氛围。

民初“改良风气弥漫全国”,“新戏倍出”。<sup>⑪</sup>上海京剧演员冯子和擅演时装新戏,人气旺盛,一度成为民初梅兰芳的仿效对象。1913年梅兰芳从上海回京后,“就有了一点新的理解”,想“直接采取现代的时事,编成新剧”,于是排演了他的第

一部时装新戏《孽海波澜》。<sup>②</sup>其后,一些京剧家或者为名角编写剧目,或者一起切磋演技,有的人也自编自演,尝试探索和实践。民初至20年代“只要是争得着大轴主角的人,便有个人的剧本”<sup>③</sup>。民初梅兰芳的时装新戏有时达到万人空巷的效果,给他带来了巨大声誉,并使他迅速超越谭鑫培,成为新的“伶界大王”。以梅兰芳为标志,京剧的热门行当也由老生转变成了旦角。从1918年至20年代,大致进入了“四大名旦”竞胜时期,新编剧目更加丰富。京剧剧目不下数千出,流传至今者多是20世纪早期编演的。

如果从思想性和艺术性来衡量,新编剧目未免参差不齐。一些剧目过于求新求异或者追趋时髦,后来因时过境迁而退出舞台。1916年以后,新编京剧大多是古装新戏,离社会现实相对较远,思想内涵多有差异;但古装新戏与汲取西学并不矛盾。民初到20年代,齐如山、欧阳予倩成为京沪两地改良京剧而又编演古装新戏的代表人物。欧阳予倩早年积极引进和实践话剧,转演京剧后也注重汲取话剧之长,有人视之为海派京剧的代表;而齐氏久居北京,强调保存传统,对戏剧的西化风气不乏批评。尽管如此,他们都把京剧看作一个开放的文化传统,重视创新,参照、汲取西学的取向并无大异。

首先,两人都重视改进京剧的舞台表演。清末齐如山游历欧洲后,在民初著述、讲演中对京剧多有批评,并写信给梅兰芳对其《汾河湾》等剧的表演提出改进建议。随后,他与梅兰芳等人合作编演了一批时装新戏,以适应市场的需要,这些戏均带有明显的西剧色彩。他曾在欧洲看到许多神话戏和言情戏,觉得“编的排的,都很高洁雅静,返回来看看我们本国的戏,可以说是没有神话戏,有之则不过是妖魔鬼怪”<sup>④</sup>。于是,他与李释戡等人合作,在1915年为梅兰芳编了一出古装新戏《嫦娥奔月》,对传统的旦角扮相做了改革,同时增设了绚丽的歌舞表演和舞台布置。在西方,歌舞剧很受欢迎,于是他编写了《洛神》、《红线盗盒》、《天女散花》、《廉锦枫》、《太真外传》、《上元夫人》等神话戏,汲取昆曲载歌载舞的优长,融入多种舞蹈,使京剧表演更加生动、优雅,从而体现

了他倡导的“有声必歌,无动不舞”的舞台风格。齐如山肯定京剧虚拟化、程式化的表演形式,反对京剧“写实”,把真刀真枪搬上舞台,但他后来也认为:“中国剧处处是用美术化的法子来表演,最忌像真;可是西洋话剧完全写真,所以极不容易调和。然而若在国内演剧,也未尝不可拿西洋的方法来参用改变”,只是到了国外,最好演出纯粹的中国剧。<sup>⑤</sup>所谓“美术化”并不是脱离生活,他为梅兰芳编写、修改的许多剧目都力求使剧情符合生活逻辑,表演更加逼真。

欧阳予倩认为,“旧戏不能废”,而是“要把舞台装置,表演法,场子,与乎剧情的内容极力使其近代化”。<sup>⑥</sup>他结合西洋戏剧理论,将话剧表演形式融于传统戏曲之中。1913年,欧阳予倩以话剧形式编演了他的第一出红楼戏《鸳鸯剑》,1916年以后数年主要演出以《红楼梦》为题材的京剧,多是自编自演。当时他与梅兰芳一南一北演红楼戏,被称为“南欧北梅”。欧阳予倩的红楼戏借用话剧分幕的形式,结构更加严谨,删去了旧剧中的幕外戏等碎场子。同时,他也对具体的表演过程加以改进,其中以《黛玉葬花》、《宝蟾送酒》、《馒头庵》三出最受欢迎。这些改良京剧汲取了话剧表演的长处,一改繁冗的套式,产生了良好效果。

其次,他们都借鉴西方戏剧经验,重视编写、整理剧本。在缺少新剧本的情况下,欧阳予倩肯定要“多翻译外国剧本为模范,然后试行仿制。不必故为艰深;贵能以浅显之文字,发挥优美之理想”<sup>⑦</sup>。清末民初,他编写了一些文明戏剧本,在1916年以后约15年的京剧生涯中,又自编自演京剧20多出。清末民初的戏剧家开始汲取西方观念来做“剧评”,“五四”以后至20年代末则“多趋重于学术方面之研究与整理”<sup>⑧</sup>。齐如山认为,“若用研究话剧的科学来整理旧剧,则必能有许多收获。因为中国旧剧,虽然有些部分也有科学的组织,但总是片片断断,枝枝节节”。他认为,因为自己从前在法国研究过话剧,“用话剧科学的方法来整理国剧,总算整理的稍稍有点眉目”。<sup>⑨</sup>齐氏以话剧的方法来整理京剧,涉及相当广泛,而以剧本取代梨园的师徒口授,则是其重要途径。由于欧阳予倩、齐如山、罗瘿公、陈墨香等人编

写、整理了大量剧本,京剧表演更趋严谨和规范。

其三,两人对改良京剧思想内容的看法不尽相同,但也非背道而驰。欧阳予倩肯定剧作承载固有的历史文化,而又重视反映时代精神。他认为“所谓一个戏曲,没有无内容的,我们要看他的性质如何,思想如何,与时代的关系如何,来定其价值”<sup>⑤</sup>。清末民初正当妇女解放运动勃兴之时,渗透在传统文艺中的三纲五伦观念开始受到冲击。欧阳予倩早年扮演的角色多是各阶层不同命运的女子,对旧剧中的女子形象有着直接而深切的感受。在他编演的红楼戏中,林黛玉、尤三姐、晴雯、鸳鸯、智能等都是表现个性解放、背离封建礼教的女性。他编演的《杨贵妃》一剧,主题不再是杨玉环和李隆基的爱情悲剧,也没有像以往那样宣扬“红颜祸水”的观念。在他的笔下,“李隆基并不真爱杨玉环,不过是把她当作玩物”<sup>⑥</sup>。从而对清代洪昇《长生殿》的思想主题进行了较大修改,彰显了男女平等意识。这一系列为女性“翻案”的戏剧,强调男女平等的贞操观,讴歌个性解放和婚姻自由,鲜明地反映了时代思潮。

与此不同,齐如山像传统士人一样认为,儒学的孝、忠、贞观念是中国社会的命脉,而京剧就是灌输这些价值观念的理想工具。不过,齐如山事实上借鉴了西方观念(如关于言情戏的新认识)。他为梅兰芳编写的《宇宙锋》、《嫦娥奔月》等剧目,讴歌爱情,张扬女性的个性,这都与时代趋向密切相关,故齐氏看重的人伦教化也或多或少有了新内容。总之,欧阳予倩较明显地融合话剧优长,齐如山则在中西戏剧对比中改进、彰显了传统戏剧的优势,不同程度地体现了援西入中的取向。

在20年代的京剧舞台上,这一趋势并未停止。“四大名旦”一方面传承、发扬京剧的特长,另一方面则汲取西剧西俗,不断改良舞台艺术以适应观众的需要。1927年尚小云主演的《摩登伽女》一剧取材于佛经故事,表现了摩登伽女对爱情的追求以及佛家子弟的坚贞信仰。在表演形式上,该剧除了唱腔、道白仍然是京剧外,其编剧、服饰、音乐均大量汲取西学。“他演的摩登伽女,烫发,穿印度风格的服装,脚下是丝袜和高跟鞋,最后跳英格兰舞。……这出戏里还用上了钢琴、小

提琴等西洋乐器。”<sup>⑦</sup>这种表演继承、发展了清末时装新剧的路向,在思想上、艺术上留下了时代烙印,加入西洋乐器的做法也成为京剧的新传统。

荀慧生早年曾学演梆子戏,清末参加王钟声的“文明戏”《家庭革命》、《黑奴恨》等剧的演出。民初荀慧生专习京剧,艺术上讲求融合创新,“将一些梆子唱腔有机地融合于京剧唱腔之中”,表演“熔青衣、花旦、闺门旦、刀马旦于一炉”,并汲取小生、武生的某些表演技巧,“甚至将舞蹈、话剧、电影的某些长处也揉进他的表演艺术之中”,服装、化装方面也进行了一些革新,以至被一些保守者讥为“台上跳洋舞”、“邪门歪道”。<sup>⑧</sup>但荀慧生博采众长的演艺终于获得观众的认可。

程砚秋是“四大名旦”中从理论和实践上探索中西融合的代表人物。他认为京剧“是一种象征的艺术,所以比起西洋歌剧,另有许多优点为西洋所不及。但是也有许多不能保留的恶习,似乎应该改良”<sup>⑨</sup>。针对“五四”激进知识分子的批评,他指出,中国戏剧提鞭当马、搬椅当门的象征性,与“西方写实主义”似乎各自站在一个极端,但西方戏剧也出现了“新的象征主义”,这“证明了中国戏剧的高贵”。<sup>⑩</sup>故对于旧剧的改良,他主张“分作两个时期:一演旧剧的时期,二行改革的时期。这两个时期的过渡,或者也未必能判别分明,但在今天,我决不敢自标了第二个时期”<sup>⑪</sup>。

另一方面,程砚秋认识到,“西方戏剧之可以为中国戏剧的参考当然很多”<sup>⑫</sup>。受中华戏曲音乐院的派遣,他于1932年1月赴法、德、瑞士、意大利等国考察,历时一年多,了解欧洲各国戏剧音乐的演出和教育,向西方介绍中国京剧。他回国后撰写的考察报告,对中西戏剧音乐的短长详加论列,就引进西方戏剧音乐观念、理论及组织机制提出了十九项建议。这些建议总结、深化了清末以来的京剧改良,有些表现出西化色彩,但本质上没有悖离弘扬传统而又融合中西的轨道。

### 西化的迷失

清末民国年间,京剧舞台上的中西融合增添了市场繁荣,但京剧的援西入中也有偏颇和教训。一些戏剧家为了追求票房收益和视觉效果,热衷

于编演新奇趋时的剧目,表演形式上也出现了简单搬用西方话剧的偏向。这类失误即使在最成功的京剧大师那里也不能免。梅兰芳将红木家具搬上舞台作真实布景固然失败了,程砚秋引进西方音乐戏剧的十九项建议(如所谓“导演权力应高于一切”)也未必完全适用于京剧。有些改良新戏走得更远,以致有剧评者感慨:“近言戏剧改良者,动欲合乎西洋人的眼光,削足就履,在所不惜。”<sup>⑤</sup>但戏剧家的成功之处在于,他们会随时根据观众需要来调整援西入中的步调,始终没有离开发扬京剧特长的立足点。

晚清以来,士人“剧以载道”的心理期望增强了戏剧改革的工具化和西化倾向,这在“五四”新潮中达到极点。《新青年》延续了陈独秀早年对戏剧的高度关注,而京剧也成为新文化人改造、重建中国文化的一个标志。陈独秀、胡适、周作人、钱玄同、傅斯年、刘半农等人对传统戏剧进行了激烈批判,力倡学习、引进西方戏剧,认定“中国现有的戏剧,完全没有现代戏剧的意味。要想从事改造,第一步必须输入各戏剧先进国底理想,学说,现例,使一般人对戏剧先有一种正确的常识,所以很欢迎有人多介绍西洋的译著”<sup>⑥</sup>。他们把传统戏剧称为“旧剧”,西方戏剧则成为值得仿效的“新剧”。胡适认为,中西戏剧的进化与否,其高下恰如传统的雅俗之分。西方戏剧是自由发展的进化,传统戏曲既俗又未进化,带有许多弱点和不该有的“遗形物”。<sup>⑦</sup>钱玄同认为,“如其要中国有真戏,这真戏自然是西洋派的戏,决不是那‘脸谱’派的戏,要不把那扮不像人的人,说不像话的话,全数扫除,尽情推翻,真戏怎么能推行呢?”<sup>⑧</sup>他们以西方戏剧为参照,提出彻底改造旧剧,采用西洋百年来的新观念、新方法和新形式。其具体内容包括:编写剧本,以西洋乐器代替京剧的胡琴,靠拢西方戏剧的写实主义,钱玄同、傅斯年甚至主张“废唱”。

他们在否定旧剧的前提下,以西剧为样板重建中国戏剧。胡适认为,梅兰芳在1916年以后不应该转向传统京剧,而应该发展早年“改良新戏”(时装新戏)的尝试。他们不像清末士人那样对改良旧戏寄予希望,而是强调“创造新剧”。这种

“创造”,实质上是以西剧为样板重建。在有些人看来,旧戏完全是“荒谬支离,不近人情”,“所以要希望中国戏剧有人生的文艺的意味,旧戏是无可改良,只好创造新剧了”。<sup>⑨</sup>有人断言:“中国的旧戏,早应该和大清朝的龙旗同时消灭的了。”<sup>⑩</sup>他们触及旧剧的某些缺陷,却存在不少误解和偏颇,也缺少植根于大众的戏剧实践。

引进和实践西方戏剧成为“五四”青年的时髦。上海、北京的一些学校,每逢重要节日都要开庆祝会,由学生排演新剧。但被知识青年推崇、实践的新剧缺乏社会基础。1920年11月上海新舞台上演“纯粹的写实派西洋剧本”《华奶奶之职业》,虽然事前上海五大报纸大做了几天广告,卖座率还是少得可怜,比演《济公活佛》最低的卖票收入少四成。到演出第二幕时,就有人退场。最后只剩下四分之三的看客,有些看客是“一路骂着一路出去的”<sup>⑪</sup>。这虽不是新剧市场的全貌,却是一个典型事例。故当时提倡新剧者也承认,20年代初的戏剧界虽没有“严华夷之防”,而“文明新剧”的局面却是“每况愈下、一蹶不振”<sup>⑫</sup>。鉴于此,陈大悲于1921年在北京掀起“爱美剧”运动,但这也不过是昙花一现。京剧仍然在20年代的京、沪舞台上占据主流地位,乃至提倡新剧者感叹,北京的报纸广告“所登的,都是什么‘园’咧,‘楼’咧,‘全武行代打’咧,并没有一家是演新剧的”<sup>⑬</sup>。试图以西剧打垮旧剧的“五四”青年不自觉地陷入了历史的尴尬。

20年代知识界的戏剧实践陷入了困境,从根本上说还在于一味西化的迷失。当一些人试图将京剧纳入思想和政治的工具范畴,依据西方戏剧审美来评判京剧的艺术价值之时,京剧就走向了被丑化或被否定的极端。在此背景下,知识青年们无意也不可能切实地了解、发扬传统戏剧的优长,而其新剧又因艺术局限,“不服水土”而步履维艰。20年代中期以后,正如“五四”激进思潮渐趋低落一样,新文化人也转向或多或少地认同京剧艺术,肯定一些剧目的思想性和艺术价值,乃至积极推动京剧走上世界舞台,新知识界对京剧的认识又趋于常态了。

## 结 语

近代京剧没有离开援西入中的潮流。发扬京剧的特长而又参照、汲取西剧,这是京剧改良的主流。借用晚清流行词来说,“中体西用”是京剧改良的基本路向。程砚秋在30年代初总结到:“东方文化与西方文化是显然不同的,因而东方戏剧与西方戏剧也显然不同的。”“我们的工作,就是如何使东方戏剧与西方戏剧的沟通。”<sup>⑤④</sup>程派之所以自成风格,恰恰在于看到了中西戏剧的不同,也认识到传统戏剧流派的价值。换言之,立足于发扬京剧传统的优长,而在具体演艺和舞台设施方面因时制宜地汲取西剧西俗,注重戏剧的社会效果,这是近代京剧改良历史的启示,也是京剧繁荣一时的文化底蕴。

另一方面,盲目西化和工具化倾向对于京剧艺术弊多利少。19世纪末年,面对西潮的梁启超指出:“今日非西学不兴之为患,而中学将亡之为患。”<sup>⑤⑤</sup>这种看法在当时好像杞人忧天,却在后来得到了验证。“五四”时期冲击京剧的偏激现象只是历史的瞬间,但人们对京剧的偏颇态度并未消失。工具化、盲目西化的幽灵不时地在京剧舞台上游荡,弱化了京剧原有的艺术本色和娱乐功能,所谓寓教于乐也缺少了践履途径,这些确实是值得进一步省思的。

①涉及近代戏曲改革的论著主要有:龚书铎的《辛亥革命与戏剧》、《“五四”时期关于戏曲的论争》,均见《中国近代文化探索》(北京师范大学出版社1988年版),李孝悌的《清末的下层社会启蒙运动:1901~1911》第五章(河北教育出版社2001年版),王政尧的《清代戏剧文化史论》(北京大学出版社2005年版),田根胜的《近代戏剧的传承与开拓》(上海三联书店2005年版),么书仪的《晚清戏曲的变革》(人民文学出版社2006年版)等。

②张次溪:《燕归来修随笔》,张次溪编:《清代燕都梨园史料》(下册),中国戏剧出版社1988年版,第1220页。

③例如:民间《桑园会》包含对秋胡负权思想的嘲笑和揶揄,宫中演出的秋胡戏妻却渲染了男尊女卑的意识;民间《连环套》、《骆马湖》、《恶虎村》等戏包含对黄天霸无义行为的揭露和谴责,宫中演出却渲染了黄天霸的忠于朝廷和大义灭亲。参见苏移《京剧二百年概观》,燕山出版社1989年版,第72~73页。

④《论淫戏之害》,《申报》1883年7月26日。

⑤修(王钟麒):《论戏曲改良与群治之关系》,《申报》1906年9月22日。

⑥余治,字翼廷,号莲村、晦斋、寄云山人。江苏无锡人,咸丰年间以附生保举训导,编有《庶几堂今乐》戏曲剧本集,内收剧本28出,仅《朱砂痣》经人改编后流传下来。

⑦孙宝瑄:《忘山庐日记》(上册),上海古籍出版社1983年版,第469页。

⑧蔡尔康等:《李鸿章历聘欧美记》,岳麓书社1986年版,第151页。

⑨《编戏曲以代演说说》,天津《大公报》1902年11月11日。

⑩《绍兴戏曲改良会简章(节录)》,《警钟日报》1904年8月8日。

⑪健鹤:《改良戏剧之计画》,《警钟日报》1904年5月30日。

⑫健鹤:《改良戏剧之计画(再续)》,《警钟日报》1904年6月1日。

⑬健鹤:《改良戏剧之计画(续)》,《警钟日报》1904年5月31日。

⑭三爱(陈独秀):《论戏曲》,《安徽俗话报》1904年第11期。

⑮醒狮(陈去病):《告女优》。案:此文载于《二十世纪大舞台》第2期(1904年)首篇,在现存合订期刊中,紧接第1期末尾,一些论者均将此文误为第1期出版。

⑯⑰徐珂编撰:《清稗类钞》第11册,中华书局1986年版,第5124、5069页。

⑱倦游逸叟:《梨园旧话》,张次溪编:《清代燕都梨园史料》(下册),中国戏剧出版社1988年版,第836页。

⑲汪仲贤:《剧谈(二十)》,北京《晨报》1921年2月7日。

⑳《论禁戏》,《申报》1876年10月18日。

㉑《中西戏馆不同说》,《申报》1883年11月16日。

㉒程砚秋:《周游欧陆返平之程砚秋对各国戏剧之印象谈》(1933年),《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社2003年版,第59页。

㉓孙宝瑄:《忘山庐日记》(下册),上海古籍出版社1983年版,第1263页。

㉔汪仲贤:《剧谈(十九)》,北京《晨报》1921年1月26日。

㉕朱文炳:《海上竹枝词》,顾炳权编:《上海洋场竹枝词》,上海书店出版社1996年版,第194页。

㉖玄郎:《剧谈》,《申报》1913年3月13日。

㉗玄郎:《论改良旧剧(续)》,《申报》1913年1月8日。

㉘其主要剧目可参见景孤血《由四大徽班时代开始到解放前的京剧编演新戏概况》,北京市政协文史资料委员会编:《京剧谈往录》,北京出版社1985年版,第535~540页。

㉙梅兰芳口述、许姬传整理:《舞台生活四十年》第二集,《梅兰芳全集》第一卷,河北教育出版社2000年版,第210页。

㉚程砚秋:《检阅我自己》(1931年12月4日),《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社2003年版,第6页。

㉛①②齐如山:《齐如山回忆录》,辽宁教育出版社2005年版,第



105、385~386页。

⑫齐如山:《梅兰芳游美记(甲种本)》,商务印书馆1933年版,第19页。

⑬曲六乙:《欧阳予倩和红楼戏》,苏关鑫编:《欧阳予倩研究资料》,中国戏剧出版社1989年版,第395页。

⑭欧阳予倩:《予之戏剧改良观》,《欧阳予倩研究资料》,中国戏剧出版社1989年版,第292页。

⑮傅云子:《发刊词》,北平国剧学会编:《戏剧丛刊》1932年第1期。

⑯欧阳予倩:《戏剧改革之理论与实际》,《欧阳予倩研究资料》,中国戏剧出版社1989年版,第195页。

⑰欧阳予倩:《我自排自演的京戏》,《欧阳予倩研究资料》,中国戏剧出版社1989年版,第81页。

⑱尚长春:《尚小云与荣春社》,北京市政协文史资料委员会编:《京剧谈往录续编》,北京出版社1988年版,第14页。

⑲张伟君:《荀慧生传略》,北京市政协文史资料委员会编:《京剧谈往录》,北京出版社1985年版,第315页。

⑳程砚秋:《程砚秋谈剧》(1939年7月),《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社2003年版,第171页。

㉑㉒程砚秋:《赴欧考察戏曲音乐出行前致梨园公益会同人书》(1932年1月3日),《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社2003年版,第18、18、17~18页。

㉓程砚秋:《自欧洲返国途中在康德卢梭号邮船上的谈话》

(1933年3月),《程砚秋戏剧文集》,第48页。

㉔冯小隐:《顾曲随笔》,刘豁公主编:《戏剧月刊》第1卷,1929年第12期。

㉕陈大悲:《一个旧戏辩护者的诬枉》,北京《晨报》1921年9月22日。

㉖胡适:《文学进化观念与戏剧改良》,《新青年》第5卷第4号,1918年。

㉗玄同:《随感录》,《新青年》第5卷第1号,1918年。

㉘《编辑余谈》,北京《晨报》1919年10月15日。

㉙汪仲贤:《优游室剧谈》,北京《晨报》1920年11月2日。

㉚汪仲贤:《剧谈》,北京《晨报》1920年11月5日。

㉛陈大悲:《中国的新剧还没有迎合群众心理吗?》,北京《晨报》1921年6月27日。

㉜杨明辉:《一封讨论新剧问题的通信》,北京《晨报》1921年8月23日。

㉝梁启超:《西学书目表后序》,《饮冰室合集》文集之一,中华书局1989年版,第126页。

作者简介:罗检秋,1962年生,历史学博士,中国社会科学院近代史研究所研究员。

〔责任编辑:潘 清〕