

· 中国戏剧研究 ·

建设中国的新歌(舞)剧^{*}

——论京剧改革的田汉模式

李 伟

(上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部, 上海 200040)

摘 要:在上个世纪的戏剧发展史上,以田汉为代表的新文化人对以京剧为代表的传统戏剧进行了卓有成效的改革,其特色在于注重以现代文化眼光对传统京剧的思想内容进行改造,同时注意尊重、利用传统京剧的技艺形式,走出了一条文化创新之路。这条道路可称为“田汉模式”。通过对田汉个人的思想、创作的发展过程的研究,可以对这一模式予以总结。

关键词:京剧改革;田汉模式;新歌舞剧;现代文化

中图分类号:J802 **文献标识码:**A **文章编号:**1007-7278(2004)01-0134-08

在20世纪的戏剧舞台上,新文化人作为时代的产儿,独树一帜地走在对传统戏剧进行改革的道路上。他们深刻地反省旧剧的弊端,认真地发掘旧剧的优长,热切地催促旧剧的新生,为中国传统戏剧文化在现代社会的新生写下了浓墨重彩的一笔。其中,田汉功勋最著,是他们中间当之无愧的代表。因此,本文试图用“田汉模式”来概括以田汉、欧阳予倩、焦菊隐等为代表的新文化人对京剧改革的思考与探索。

—

在五四新旧戏剧的论争中,以京剧为代表的传统戏剧(“旧戏”)受到了当时占主流地位的文化激进主义者的猛烈抨击,他们集中批评的是传统戏剧内容的陈旧腐朽与形式的僵化落后;尽管对内容的批评因其历史的进步性而不容置喙,但对形式的批评却受到了个别文化保守主义者的坚决反对,他们强调的是传统戏剧形式的自身规律与独特价值。这次论争产生了两大成果:一是戏剧观的更新,为以近代写实剧为代表的西方戏剧的大量引进打开了大门;二是旧剧界的自觉,他们开始意识到自身的优长与不足,并认同了改革的必要性。

1925年,余上沅等人根据对世界戏剧潮流的观察和对五四论争的反思,提出了“国剧运动”的口号,意在把中西戏剧形式结合起来——“在‘写意的’和‘写实的’两峰间,架起一座桥梁”,“从整理并利用旧戏入手”,创建一种“古今所同梦的完美戏剧”——“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”,即“国剧”。这种追求虽说对旧剧要“剪裁它的旧形式,加入我们的新理想,让它成为一个兼有时代精神和永久性质的艺术品”,也注意了戏剧内容上的改革,但实则更偏重艺术形式上的完美,又没有创作实践的支持,所以终于不免成为“一个破旧的梦”^[1](pp.49~77)]。

作为五四新文化运动的产儿,又深受中西戏剧文化沾溉的田汉,汲取了宋春舫等人的观点,

* 收稿日期:2003-06-20

作者简介:李伟(1975-),男,湖北天门人,上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑,文学博士。

把传统戏剧归为“歌剧(Opera)”一类,又改称新剧为“话剧(Drama)”,认为两者各有价值,均分新旧,都要改革进步,但“彼此可互影响而不可相代替”^{[2](p.572)},他因而采取了“不薄新剧爱旧剧”的立场,准备“一面干歌剧——创造新的歌剧,一面干话剧,以推动戏剧运动”^{[2](p.41)}。对于旧剧,田汉爱的主要是它的“艺术精神”^{[3](p.286)},而对它的内容和形式均有许多不满意的地方。从内容方面看,中国戏剧家“不独不能和我们的时代和生活共步调,甚且根本不反映我们的生活,何论我们的愿欲与苦闷”^{[2](p.7)}。京剧则“思想内容空疏陋劣,充满着封建时代的毒菌,已经由一种富有新生命的革命艺术降为纯粹市民阶级的消闲品了”。从形式上看,作为“歌剧”的主导因素的音乐就很单调落后,“昆剧的主乐是笛子,虽然清越,不免单调,卒致落伍。但京剧的主乐胡琴,也是不合理想的。那种叫器的音调,那种不完全的蹭音器,试拿来和Violin一比,优劣悬殊”^{[2](p.41)}。总之,他认为京剧等“旧歌剧”纯粹是封建社会的产物,是封建文化的代表,已经远远不能适应时代的需要,也不能和西方歌剧相提并论。不难看出,一种强烈的“西方文化优越论”和“中国文化落后论”的思潮主导了田汉当时的思想,使他简单地用空间上的民族艺术风格的差异代替了时间上的历史阶段的先后演进。正是在一种赶超西方、革新文化的心态下,他提出了“中国现在应该有新歌剧之创造”^{[2](p.41)}的口号。那么,如何创造新歌剧呢?因为是向着现代中国的文化创新,所以田汉对新型歌剧的期待也就特别高。改革之初他就提出过这样的理想:“应该使我们唱的歌剧,音乐的价值更高,思想的内容更富,尤其应当使它成为全体的东西,不应该成为专供某一阶级的消闲品”^{[4](p.1)}。后来他还希望这种歌剧内容上应该能表现现代生活,形式上“应是平剧等各地方剧优点的综合,甚至戏曲各民族剧的优点”的“伟大的综合融汇”的结果。但这是一个长期的过程,不可能一蹴而就,只能分阶段进行,所以“不要因求彻底的改革而忽视目前的具体实践”^{[2](p.573)}。根据当时的现状,他认为第一阶段的工作就是要改革京剧等“旧歌剧”。“我们建设中国的新歌剧,就不能不以旧的歌剧为基础。”^{[2](p.118)}田汉是一个实干家。既然现有歌剧的思想内容和形式技术都存在严重的缺陷,那么就应该来一个全面的提高。田汉的设想是:“尊重中国的传统,以现有的‘京剧’乃至‘昆剧’为根据寻觅其没落之径路,阐发其原有或应有之精神,对于其形式施以改造,或使多量吸收新的要素”^{[2](p.8)}。1928年,根据欧阳予倩的话剧《潘金莲》改编的同名京剧在上海公演,田汉称赞它是“新国剧运动第一声”,有“新的意味”^{[4](p.1)}。由此可以看出他对新的歌剧的要求是:内容上要“阐发其原有或应有之精神”,赋予作品以“新的意味”,如欧阳予倩以个性解放的观点对潘金莲的形象进行重新阐释;形式上可对旧形式“施以改造,或使多量吸收新的要素”,如《潘金莲》就“采京剧之形式而加以现代剧之分幕”^{[2](p.118)}。这是田汉式的京剧改革的最初尝试,当然并不可能达到完形,但却奠定了田汉改革旧剧的一个基本原则,那就是,内容与形式并重,思想与技术双美。在以后的改革实践中,田汉的思考越来越成熟、周到,但这一点一直是他思考和强调的重点、出发点和落脚点。所谓加强剧本的文学性、提高音乐的价值、建立导演制度等等都系由此而生。

这种重视不是没有道理的。因为对当时的旧歌剧——京剧来说,不仅是内容和形式、思想和技术整个落后于时代的问题,而且它自身内部就存在着严重的不协调、不平衡、不健全的现象,即形式技术片面、畸形、高度发展,但思想内容极其贫弱、陈旧、落后,京剧舞台上丑恶的习惯势力十分强大,观众和演员中都存在着严重的“重人不重戏”的倾向,即看重个别演员的“色艺”,而不看重“戏的本身”。这是只有在专制、僵化、封闭、不健康的社会里才会产生的一种极端扭曲的病态心理。对此,田汉批评道:“只有内容而没有技巧的作品不成东西,只有技巧而没有内容的作品,则是死板没有生命的东西。所以内容与形式是有同等重要的。大凡一种新的艺术产生,其初期内容丰富,而技巧幼稚;中期内容与形式就统一起来,成平行的发展;到了末期则只剩技巧了。在戏剧史上也是同样的现象。例如目前的旧剧,就是只剩下技巧了,因而象征了它的死亡。”^{[2](p.260)}他的想法是,先改革内容,再根据内容的需要,改革形式,进而达到两者的统一。“我

们以为内容的改革始终应该放在主位,这是我们追求的最高目的。但其准备工作,是把新的内容注入旧的形式里,使它变质,使它增加新的活力。”改革形式,往往还意味着借鉴和吸收其他形式。“新的思想内容真能与旧有的形式糅和混合,是会使那形式起质的变化的。再若把新的形式适当地渗透到旧形式里面,更可以使旧剧的艺术形式丰富广阔成为新内容的优秀的容器。”^{[4](p.55)}新的内容和新的形式双管齐下,共同改造旧形式。这样的结果会不会破坏原有形式的风格、特色呢?这恐怕是不可避免的。从田汉对新型歌剧的最高理想来看,这也是不必过于惋惜的。但在现阶段,田汉还是希望京剧与地方戏或其他姊妹艺术在相互学习、借鉴中要保持剧种风格,避免出现“地方戏之平剧化,平剧之话剧化,话剧之电影化”的现象^{[4](p.55)}。

这种努力在抗日战争中也没有放松。恰恰相反,田汉把抗战当作一个极好的全面改造、提高戏剧的内容和形式的契机。从内容来看,抗战意味着民族精神的高扬;从形式来看,抗战意味着适应大众,适应广场式的演出环境。田汉强调:“我们在为抗战服务的过程中,应该注重对新艺术新形式的追求。因为只有艺术高度完整的戏剧,才能更有效地推动抗战。”^{[2](p.387)}这和延安模式^①无疑是大异其趣的。延安是典型的“利用旧形式”,抗战来了,阶级斗争形势严峻了,需要进行政治宣传,就把京剧等旧形式拿来用用,也不管会用不会用,当然更不会珍惜旧形式的完整性,其最高目的是政治宣传。田汉则是早在1927年就在尝试歌剧改革,目的是为了促进中国文化的现代化。在抗战的政治宣传与戏剧的文化创新之间,他是在利用“抗战”进行文化创新。他也破坏了旧形式,但他是为了构建一个更好的新形式,而不是止于政治宣传。他曾反复表达这样的意思:“神圣的对日抗战,不仅成为文化全般的推动力,尤其是改革戏剧的千载良机。”^{[2](p.384)}。田汉常常说,搞戏剧就要搞戏剧运动。运动是要有主题、有方向的。应该说,这个主题和方向就是中国文化、中国戏剧的现代化。在田汉那里,文化创新是第一位的,改革京剧是第二位的,服务政治是第三位的。因此,田汉服务的政治也必然是民族解放、民众福利、人民民主等大政治(下文将详论之)。就是这一点,把延安模式与田汉模式区别开来了。

总之,“为什么要改革歌剧?于政治方面言,是要争取广大旧剧工作者和其观众,使其从封建毒素之传播与接受脱离开来。文化方面是它的原始性和音乐等的贫乏,缺乏热情的形式主义,已不多适合现代需要。”^{[2](p.573)}当然,文化方面的原因是主要的和根本的,进步的政治也是富于文化建设意义的。如何改革并创造新的歌剧?第一,在现阶段,要以京剧为基础进行新型京剧的建设;第二,针对旧京剧的痼疾,要贯彻思想内容与技术形式齐头并进的方针。这便是田汉作为一个戏剧运动领袖的大体思路。

二

表现在艺术中的以现代意识的启蒙为核心的现代文化创新和政治有脱不开的关系。政治有两种,一种是进步的、开放的、民主的、朝气蓬勃的政治;一种是落后的、封闭的、专制的、黑暗腐朽的政治。通常在一个社会里,这两种政治往往混杂在一起,呈现出复杂的状态。但在一个狂飙突进的时代里,这两者则大致清楚。艺术和政治的关系很复杂。一般来说,前一种政治会为艺术的发展提供一个宽松的环境,整体上会保证并促进艺术的发展,但由于两者之间缺乏必要的张力,往往会导致艺术作品缺乏应有的深度;后一种政治客观上会扼制、阻碍艺术的发展,但有骨气的艺术家往往不会屈服于政治的压力,这种政治反而会激发他们的灵感、深化他们的思考,从而为文化发展贡献出更多的有思想深度的成果。总之,无论在何种政治环境下,艺术都有必要与政治保持一种距离,保持一定的张力,用俯视的、批判的、分析的、前瞻的眼光审视它、表现它。

田汉是从人类文明进化的高度审视艺术及艺术与政治的关系的,这决定了他不会把艺术看

① 关于京剧改革的“延安模式”,笔者拟另文论述。

作政治的简单的工具和附庸。“人类的精神(human spirit)是进化的,而社会上的进化太慢了。艺术只是向前进,是由这个阶段跳至别个阶段的。所以艺术常常是推进社会的原动力。社会尚未进化到某一阶段时,艺术便早告诉什么是 should be 的了,它是暗示着将来的社会的。”^{[2](p.19)}在他眼里,艺术不只是和政治有平等的地位,更是比政治高尚、高明和优越的。“政治为保守的,保持现状的,很迟疑的。而艺术乃同情民众,为民众,代表民众的,为多数谋幸福的。”“艺术家是反抗现成社会的。”“艺术是灵魂的飞跃, jump of soul, 是偏于理想的;政治却主张维持现状。艺术家不能等待,性急,要与既成道德反抗。”“艺术的指示,比政治快,艺术是政治的先驱。”^{[3](p.336)}这分明是有着极强的针对性的。这是启蒙时代里一个具有高度主体性的艺术家对当时开始走向停滞和反动的政党政治的批评。即使是通观历史来看,田汉也认为艺术与政治的关系只能是一种张力结构的存在:“艺术同政治有时是朋友,有时是敌人。贤明的政治势力能助它滋长,像 Perikles 时代的希腊艺术之隆盛。但政治时常是维持现状的,而艺术时常是对于将要停滞、将要固定的现状之冲破力。”^{[4](p.43)}这是田汉在转向之前的思考,它完全体现了一个现代知识分子应有的姿态。即使在此后的“向左转”之后,这种思想也在其为政治服务的剧作里打上了一层深深的底色,并且一有机会就完全游离于政治之外进行较为唯美的艺术创造。

作为一个优秀的剧作家,田汉写了不少与政治有关的京剧。如抗日战争时期的《土桥之战》、《新雁门关》、《江汉渔歌》、《旅伴》、《新儿女英雄传》、《岳飞》、《双忠记》等,解放战争时期的《琵琶行》,建国以后的《谢瑶环》等。如果按照西方马克思主义者的观点,真正的艺术都是革命性的,它通过自身的审美形式重塑人们的观念世界,从而改变整个现实世界。从这个意义上看,田汉的那些以“爱与美”为主题的剧作没有一个不是与政治有关的。这样的剧作在他的京剧创作里也是有的,如《武松》、《武则天》、《情探》、《白蛇传》等。所以,同样是关乎政治,但可以说,前述《江汉渔歌》等剧是直接的,而《武则天》等剧则是间接的;前者为狭义的政治,后者为广义的政治;前者近似于政治宣传,后者实则是文化建设;前者见效快而不彻底,可以在全民文化素质偏低的基础上进行;后者见效慢而彻底,只有在全民文化素质较高的基础上才能进行。两者有联系,但又有质的区别,在不同的历史条件下各有不同的作用。

抗战爆发之前,田汉沿着“新国剧运动”的路线,创作了《林冲》(1929)、《雪与血》(1929)、《明末遗恨》(1937)、《杀宫》(1937)等京剧剧本,尽管前两种基本上为试笔之作,还颇为幼稚粗糙,后两种还存在着反历史主义的倾向,但都力图表现出“新的意味”。如《明末遗恨》以全新的现代观念解释历史,认为“明末之最大遗恨”在于当时盘根错节的政治腐败,导致人民起义,外敌乘机入侵,致使“汉民族重复沦于异族统治之下垂三百年”^{[5](p.314)}。《杀宫》则把崇祯皇帝写成一个富有人道主义思想和民主精神的、能够反省封建制度罪恶的现代人形象。抗战前期田汉京剧创作的主题适应形势的需要,归于大众化,思想性略显单薄。《土桥之战》(1937)、《新雁门关》(1937)、《江汉渔歌》(1937)、《新儿女英雄传》(1939)、《岳飞》(1939)、《双忠记》(1942)等基本上表现的是团结抗日、忠勇报国、争取民族独立的主题。但和延安“为政治服务”不同的是,田汉基本上没有作以阶级斗争为主题的宣传和对于巴巴的政治教条的图解,反而把单纯的主题和富于传奇色彩的历史故事结合起来,在情趣盎然、跌宕起伏、摇曳多姿、引人入胜的情节中达到宣传抗日的目的,并通过塑造一些富有传统美德的人物形象挖掘和弘扬民族精神中有价值的部分,给政治宣传涂上了一层浓浓的人文色彩。这样发展的结果便是,到了抗战后期,一旦有了相对稳定的创作环境,他就写出了《武松》、《武则天》、《情探》等鼓吹妇女解放、探索人性奥秘、颂扬真情至上与人格独立的作品;“这四个戏艺术上比较严格整饬,内容上着力塑造人物性格,追求深刻的思想意蕴”,是“对‘新国剧运动’创造高水平的新戏曲作品初衷的复归”^{[6](p.142)},在思想性与文学性的追求上都跨上了一个新的台阶。承此后劲,田汉在抗战结束后又写出了长篇巨制《琵琶行》(1947),内争民权,外刺友邦,抨击国民党的腐败统治和盟军的横行不法。建国以后,田汉积“十

年磨一剑”之功,以“化腐朽为神奇”之力,完成了讴歌爱情、反叛礼教的传世之作《白蛇传》(1955);又不惜直言犯上,为民请命,写下了长歌当哭、浩气长存的《谢瑶环》(1961)。可见,田汉是以其赤子之心、生命之诚进行创作的。他所要服务的是一种大政治——为民众谋福利、为民族求解放、为国家图发展的政治,而不是为一己谋私利、为党派争得失的小政治。他的作品都是其生命体验的结晶,表现出剧作家独特的个性和强烈的主体性。正如他在转向之前所说的那样:“文学上最重要的是真实性(Sincerity),只有真正感到某种社会的痛苦和要求的,并且是自己有体验的,那才有产生社会的文学的可能……我们能从自己的体验得到一种真理而写成的无产阶级文学,才是有真实性的社会文学。”^{[7](p.246)} 这一点既把他和延安式的政治宣传区别开来,也把他和齐如山、翁偶虹等守旧派的京剧创作区别开来了。如果把田汉的戏曲(主要是京剧)创作分为直接为政治的与间接为政治的两类,那么在田汉的观念里,前者是权宜之计,后者是终极目的;在他的剧作里,前者是突显的前景,后者是隐在的底色。但两者的精神是完全一致的,尤其是在最高的境界上,如《白蛇传》和《谢瑶环》,两者是并无轩輊的。

三

真正的艺术应该是思想内容与形式技术高度统一、完美结合的整体。在为传统戏剧注入“新的意味”的同时,田汉力图征服它的形式。“改革旧剧,第一当然是改革它的内容,但得通过它特有的形式,不能把形式和内容分开。”^{[2](p.572)} 思想内容是从他的血液里自然流淌出来的东西,形式技术则需要一个逐渐摸索、熟悉乃至运用自如的阶段。这是一个充满艰辛的过程。

因为田汉的理想是建设新型的歌剧,所以,他虽以当时的旧歌剧——京剧为基础,但并不受京剧固有形式的约束,而是放眼众多的姊妹艺术,如昆剧、西洋歌剧与话剧等,以我为主,多方取法。“中国旧戏剧艺术的最好的传统有许多不能求之于流行的京剧,反只能于昆剧中见之。它的有些部分如很深的台词,封建的意识等虽渐次失去了时代的意义,而在表演艺术上,剧本的结构上,其优美与谨严仍使人不能不为之低首……我们必须取旧有艺术之足以代表其最高阶段者观摩之,学习之。”^{[5](p.40)} 此外,田汉也曾主张“从苏联的进步的戏剧学习,给中国旧剧以一个决定的改革”^{[5](p.39)},并认为“中国歌剧的路将是新歌剧的介绍、消化、创造,与旧歌剧的改造、提高两线并行,而互相观摩影响”^{[2](p.573)}。但毕竟京剧是当时中国本土最有影响力的剧种,是田汉在建设新歌剧的第一阶段所依托的基础,所以这种新歌剧的建设客观上主要是借鉴昆剧、话剧的长处并参照西洋歌剧的特点对京剧进行改革。

田汉对京剧结构形式的探索革新经历了一个从表层到深层、从繁复到洗练的合一反一合的曲折过程。传统京剧是不重视剧本建设的,它也有一些全本戏,如《宋士杰》(又名《四进士》)、《赛尔墩》(又名《连环套》)之类,但这类戏采取的多是冰糖葫芦式的结构,既一线到底,又多枝多蔓,各个片段往往可以独立出来形成精彩的折子戏。这当然也是一种民族特色,但在缺少知识分子参与、主要以赢利为目的的京剧创作演出中,这种特色反而导致了京剧“重人不重戏”、“名角中心制”的弊端。京剧折子戏的盛行,是京剧重技艺重表演、轻思想轻文学的集中体现,这样的京剧更注重以演员的“色艺”取胜。尽管它们也讲人物塑造,但凭它片段的表演、个人的技艺也只能塑造出一些单一的、平面的、类型化的人物形象,而无法贡献出丰富的、立体的、典型化的人物形象。在一种畸形的社会里,京剧必然会被赶到一个只重演员“色艺”的死胡同里,成为一种畸形的“玩意儿”。传统京剧在20世纪初的发展说明了这一点。要改变这种状况,新思想的介入当然重要,但负载新思想的载体同样重要,所以还得先从京剧的结构形式改起。在这一点上,田汉的探索经历了三个阶段。一是“新国剧运动”时期的向话剧学习的阶段,如《林冲》、《雪与血》等的“采京剧之形式而加以现代剧之分幕”;二是抗战时期到建国前向昆剧学习的阶段,表现在剧本上是“分场”,表现在情节上是“传奇式”的“多条线索齐头并进又相互勾连”、“气势宏大而又整齐统

一”^{[6](p.141)}，如《江汉渔歌》、《新儿女英雄传》、《琵琶行》等；三是建国后采话剧与昆剧之长入京剧又传京剧固有之神韵(短小精干、引人入胜)的阶段，如《白蛇传》和《谢瑶环》等，融“一线到底”与“动作整一律”于一体、“兼具旧本的曲折、迂徐之致又具写单一冲突的浑然整一之美”^{[6](p.200)}，将表层的戏剧结构内化为一种深层的戏剧节奏，创造了民族化与现代化高度结合的范例，是田汉对京剧结构改革的最后完成。只有在这样“有一定长度的”、有机整一的情节结构里，才能充分地塑造出丰满的富有感染力的人物形象，如美丽多情、光彩照人的白娘子，从犹疑到坚定的许仙，阴鸷、狠毒而又脆弱的武则天等，从而真正地做到“重人又重戏”，达到表演性与文学性的统一。

田汉在京剧的语言形式上的探索也取得了巨大的成就，达到了古人所要求的“文而不文、俗而不俗”、“在浅深、浓淡、雅俗之间”、“可演可传”的境界，放之于历史上著名戏曲作家如关汉卿、王实甫、汤显祖之间，亦毫不逊色。这方面他的扛鼎之作当推《白蛇传》，其中唱词如“苏堤上杨柳丝把船儿轻挽，颤风中桃李花似怯春寒”、“风吹柳叶丝丝起，雨打桃花片片飞”等写得情景交融，诗意盎然。又如端午惊变后，尽管白娘子盗来灵芝草，救了许仙一命，但两人还是不能和好如初；当白娘子以“男勤女俭，苍龙出现，乃兴旺之兆”的说法让许仙释疑后，两人方尽弃前嫌，饮酒对唱：“(白)半月来泪湿鸳鸯枕，(许)从今后云破月儿明。(白)再不可轻把浮言信，(许)上有牵牛织女星！”写得继续情深，入情入理，既明白如话，又意味深长。当白娘子水斗法海，败逃西湖时，触景生情，唱道：“西湖依旧是当时一样，看断桥桥未断却寸断了柔肠，鱼水情山海誓全然不想，不由得咬银牙埋怨许郎。”活用比兴，妙化俗语，写透了白娘子对许仙既爱又怨的心理。这些唱词文学性和音乐性兼具，既清新洗练、雅俗共赏又朗朗上口、合辙押韵，因此一改京剧因水词太多而屡遭诟病的状况，大大提高了京剧的文学与文化品味。这得之于田汉作为一个诗人的才情与良好的古文修养以及长期与群众打成一片的积累。田汉的探索还表现在他为了内容大胆地突破一些僵化的格律。如其经典唱段：“你忍心将我伤，/端阳佳节劝雄黄，//你忍心将我诳，/才对双星盟誓愿，/又随法海入禅堂，//你忍心叫我断肠，/平日恩情且不讲，/怎不念我腹中怀有小儿郎？//你忍心见我败亡，/可怜我与神将刀对枪，/只杀得我精疲力尽头晕目眩痛不可当，/你袖手旁观在山岗。//手摸胸膛你想一想，/有何面目来见妻房？”表面上大部分唱词不符合京剧的“二二三”或“三三四”的格律，但深层里却有一种情感的节奏，仍然是非常适于演唱的。经王瑶卿先生谱曲后，这段唱词已经成为脍炙人口的名曲。田汉的贡献还表现在他创作了充分戏剧化的京剧语言。唱词除了和谐悦耳、适于演唱外，还充分叙事、抒情、表现人物性格，发挥了不可替代的戏剧功能。此外，念白和舞台指示也处理得极为精到^{[8](pp.225-243)}。

田汉还十分重视京剧的物质形式——表演技术的学习、继承，并利用来为表现新的内容服务。他希望“让这些技术更能与新内容相配合，而为人服务，这样旧技术会有更大的光辉”^{[5](p.89)}。他尊重并依靠艺人的创造，与广大艺人广交朋友。抗战时期，有相当长一段时间，田汉和戏曲团体吃住在一起、工作在一起，使他有机会认真地研究、体认戏曲形式的规律。他和王瑶卿先生的感情深厚，王先生曾亲自为他的唱词谱曲。周信芳、高百岁等都是他长期合作的好朋友。这些使田汉受益匪浅。建国以后，作为中国戏曲学校的校长，他延聘众多名家为学校教授，而他走遍北京城访得落魄的著名艺人刘喜奎的事迹更是在文艺界传为佳话。周恩来说过，田汉同志在社会上是“三教九流，五湖四海，无所不交往。他关心老艺人，善于团结老艺人，使他们接近党，为党工作，这是他的一个长处”^[9]。在和艺人们的交往中，他虚心地学习传统戏剧的表演技巧和艺术规律，并在剧本创作中适当地嵌入、化入传统折子戏，如《江汉渔歌》对《打渔杀家》的化用，《白蛇传》对传统折子戏的嵌入，常常是不露痕迹、恰到好处，取得了翻旧出新的效果。这正如他所说的：“恢复旧剧技术的最好的法子不是消极地当作古董保存，而是积极地把它吸收在新的东西里面去作为它重要的成分而流传下去，发展下去。”^{[5](p.526)}

对京剧结构形式和语言形式的改革极大地提高了京剧的文学性,对物质技术形式的继承、改造与利用又增强了京剧的表演性。因此,我们可以说,在田汉那里,新的思想内容和京剧这种旧的技术形式得到了完美的结合。但同时我们不难发现一个显而易见的现象,那就是,田汉现存的28个戏曲剧本(其中明确是京剧的有22个)中,除了一个在江青授意下写的《红色娘子军》之外,都是以古代生活为题材的。那么,这里是否隐含着这样一个命题,即田汉可能认为京剧只能表现古代生活,换言之,京剧表现现代思想的最佳结合点就是后来所谓的“新编‘历史剧’”?

董健先生在谈到田汉抗战时期的戏曲创作时已经注意到这一现象:“他抓旧剧改革,总是将新的思想内容寓于对古人古事的阐释之中,在适当革新的传统形式中表现出来。是谓‘间接法’。”他分析道:“用戏曲形式直接表现现实,会带来旧形式和新故事的不和谐,为他所不取。”^{[3](p.561)}认为“旧形式”选择“旧故事”表现“新的思想内容”有其必然性(“和谐”的需要)和可行性(“间接法”)。笔者以为,对京剧这种已经相当成熟的艺术的改革,最好不要破坏它业已形成的形式美——包括外在的技艺和内在的艺术精神。用京剧形式写现代题材,表现现代人物,首先会破坏京剧的外在形式,并波及其内在的艺术精神。田汉应该是深谙此理的,所以他不越雷池半步。因此,“新编‘历史剧’”正是新的思想内容与旧的形式技术的最佳契合点,也是京剧改革的田汉模式的最后归结点。

余论及结语

田汉对京剧改革的贡献是巨大的,正如董健先生所总结的,他“力图沟通中西戏剧美学,把西方最新的方法嫁接到中国传统戏曲最古老的艺术上,创造出一种新的‘美’、新的‘韵致’……以崭新的现代戏剧观念指导传统戏曲的改革——如加强戏曲的文学性、分幕的结构法(按:这一点戏曲来说并不一定是完全适当的,对于田汉的京剧结构改革来说,也只是探索期的做法,并非完成形态——引者)、注重人物形象的塑造、克服‘角儿制’的片面性、将形式主义的‘游戏性’纳入现代性深刻主题的表现等等”^{[10](p.28)}。“剧本的完整性、文学性大大加强了……他第一个赋予了近二百年来在文学性上逐渐贫困化的京剧以新的文学生命;他初步扭转了‘重人不重戏’的旧习,做到‘重戏又重人’,开辟了注重人物描写的新路子;他结束了京剧只有演员没有作家的历史。一句话,他使畸形、瘸腿的旧京剧(只重唱腔、表演而无文学,只重技艺而无意识)开始向健康的戏剧转化。”^{[3](p.568)}

但问题和偏差也不是没有。正如本文已经指出的那样,田汉是从“建设中国的新歌剧”的思路,把京剧当作旧歌剧来进行改革的,未来的新歌剧里必定会有京剧的因子,但至于还有没有完形的京剧,是不在田汉的考虑之内的。因此,从京剧本位来看,这样改革的结果岂不是有可能取消京剧?

从京剧本位来看,要改革京剧,必须全面地认识京剧。京剧从演出形态上看是唱念做打融为一体,讲究“有声必歌、无动不舞”的歌舞剧。因此,把京剧仅仅当歌剧看,必然会片面地夸大京剧的唱念,而压抑和遮蔽京剧的做打。这样的结果,可能会既创造不了新的歌剧,也把京剧改得不像京剧了。针对这一问题,焦菊隐曾著专文指出“旧剧不是歌剧”。因为歌剧必须“以音乐为戏剧构成的主体,用声音而不用文字来写剧情、写剧中人物个性、写戏剧环境的发展”,但中国“旧戏的构造,主体不是音乐,而是模拟动作和说白”,所以,新歌剧的创造根本不能以旧剧(京剧)为基础,而应该“一是根本把西洋歌剧攫取过来,一是去创造新中国音乐”^{[11](p.11,17,19)}。虽然焦菊隐的说法也有以偏纠偏之嫌,但大体还是正确的。而田汉的认识,是早年在“西方文化优越论”思潮影响下,以西方戏剧范畴来界定中国戏剧的结果。好在田汉在戏曲改革中较多地倚重艺人,这种片面的认识并没有对他的京剧改革产生更多的负面影响,但仍是我们应该提起注意的。后来,随着他对京剧的更多的接触,也由于欧阳予倩、焦菊隐的影响,他开始比较多地使用“民族歌舞剧”一

词,表明了他对京剧已经开始有了较为全面的认识,从而取得了更大的成绩。

纠正了这一偏差之后,我们可以说,京剧改革的田汉模式——“建设中国新的歌(舞)剧”——的主要内容是:它的总的原则是,把握时代文化创新的主旋律,强调艺术的整体性原则,尊重、学习传统京剧艺术精神与表演技巧,致力于京剧思想性和文学性的强化,改变京剧“重人不重戏”的传统,使京剧的表演性与文学性、内容与形式达到新的统一。

具体做法是,以剧作家强烈的现代意识为主导,尊重、团结并引导表演艺术家,利用各种有利的环境,以新编历史剧为契合点与突破口,改革京剧的结构形式与语言形式,适当地嵌入传统折子戏精华,改造并化用传统京剧的表演技巧等。

总之,田汉以强烈的现代意识从创造新的文化的高度进行京剧改革,赋予京剧形式以极大的文学性,使他既和亦步亦趋地适应政治需要的延安模式区别开来,也和虽有文学性但观念依然守旧的齐如山、翁偶虹等剧作家划清了界线。尽管以京剧本位来看田汉的京剧改革,还有需要完善之处,但不可否认,田汉代表了新文化人要求文化革新的愿望,形成了京剧改革的独特模式。

参考文献:

- [1] 余上沅. 余上沅研究专集[M]. 上海:上海交通大学出版社,1992.
- [2] 田汉. 田汉全集:15[M]. 石家庄:花山文艺出版社,2000.
- [3] 董健. 田汉传[M]. 北京:十月文艺出版社,2000.
- [4] 田汉. 田汉全集:16[M]. 石家庄:花山文艺出版社,2000.
- [6] 田汉. 田汉全集:17[M]. 石家庄:花山文艺出版社,2000.
- [7] 陆炜. 田汉剧作论[M]. 南京:南京大学出版社,1995.
- [8] 田汉. 田汉全集:14[M]. 石家庄:花山文艺出版社,2000.
- [9] 段益民,田灿. 戏曲语言的艺术瑰宝[A]. 田汉研究会. 田汉研究:一[C]. 北京:中国戏剧出版社,1994.
- [10] 阳翰笙. 悼念田汉同志[N]. 人民日报,1979-04-26.
- [11] 董健. 田汉论[J]. 南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学),1998,(1).
- [14] 焦菊隐. 焦菊隐文集:二[M]. 北京:文化艺术出版社,1988.

Constructing the New Opera-Pantomime of China

——On Tian Han's Mode of Beijing Opera Reforms

LI Wei

(Theater Arts Press, Shanghai Theater Academy, Shanghai 200040, China)

Abstract: Modern intellectuals, represented by Tian Han, reformed Beijing Opera effectively in the 20th-century theater. They insisted on reforming the content of Beijing Opera by drawing upon a perspective of modern culture, and taking advantage of traditional acting skills to create a new culture. This paper calls the innovating way as "Tian Han's Mode" as it was closely related to the evolution of Tian Han's idea and writing.

Key words: Beijing Opera reforms; Tian Han's mode; New Opera-Pantomime; modern culture

(责任编辑 苗怀明)