

再论京剧改革的田汉模式

李伟

(上海戏剧学院,上海 200040)

关键词: 京剧改革;田汉模式;周信芳道路

摘要: 本文作者曾经提出20世纪中国京剧改革的三大模式(即梅兰芳模式、田汉模式、延安模式)的理论。这篇文章进一步强调了田汉模式与另外两大模式的区别(为文化还是为政治?古典的还是现代的?),并结合新时期以来的戏曲实践,强调了田汉模式所具有的现代精神对当前京剧现状的重要意义,强烈呼吁现代京剧的新生。

中图分类号: J82

文献标识码: A

文章编号: 1009-3060(2005)06-0095-05

导言

笔者曾经撰文^①认为,在20世纪上半叶,京剧改革已经大体形成了三种路径、三种模式。一是以梅兰芳为代表的京剧艺人的改革探索,他们强调表演技术的锤炼与守成,同时在此前提下进行必要的内容革新,是为“梅兰芳模式”,且称之为“技术守成型”;二是以田汉、欧阳予倩、焦菊隐等为代表的新文化人的改革尝试,他们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,是为“田汉模式”,且称之为“文化创新型”;此二者主要活动在国统区,基本上处于一种自发的民间的状态,改革者对于政治、经济有相当的独立性,比较重视艺术上的锤炼;他们在改革的做法上有相合的地方,但侧重点则体现出新与旧、古典与现代的分别。三是在解放区,在以毛泽东为代表的中国共产党人的文艺思想的指导下,以周扬、张庚、马少波等为代表的文艺工作者对民间艺术的挖掘、利用与改造,是为“延安模式”,且称之为“政治实用型”;这一种改革是由地方政权自觉发动的,为了达到一定的政治、军事目的而进行的宣传活动,因此,它基本上采取了主题先行、观念大于形式的做法。这种做法和田汉等人的做法有相似的地方,但两者也显示出“为革命为政治”和“为艺术为文化”的区别。

京剧改革的这三大模式之间是既有区别又有联系的,这种区别与联系在笔者的笔下也是明晰的。但在实践的层面上,人们往往由于各种原因,只注意到了它们同为京剧的表面相似性和表层的联系,而忽视了他们之间的深层的带有根本性的区别,从而导致了对田汉模式的核心精神的忽视乃至漠视,也使得田汉模式在当前的文化语境下逐渐被边缘化,这对京剧现状与未来的影响无疑是深远的。因此,笔者还是要再著专文,强调一下三大模式之间的区别以及田汉模式在今天的意义。

(一)

先看田汉模式与延安模式的区别。

收稿日期: 2005-05-20

作者简介: 李伟(1975-),男,湖北天门人,上海戏剧学院副教授、文学博士

^① 详见拙文《“‘移步’而不‘换形’”——论京剧改革的梅兰芳模式》、《“建设中国新的歌(舞)剧”——论京剧改革的田汉模式》、《“使它适合于政治的需要”——论京剧改革的延安模式》,分别刊载于《北京社会科学》2003年第4期、《南京大学学报》2004年第1期、《戏剧艺术》2004年第1期。

必须承认的是,田汉模式与延安模式之间有着极大的相似性。如,他们都要通过改造旧的民族形式创建新的民族形式,他们的目的都是为了表达新的世界观人生观,重塑中国人的精神面貌。然而正因为这种相似性一直以来让我们把两者混为一谈,看不到他们之间的根本区别:为文化还是为政治。

首先,同样是表达新的思想内容,田汉模式所要表达的是经过自己的理性过滤的现代文化,而延安模式则是要宣传一种以国家政策、政党要求面貌出现的权力意志。在抗日战争时期,田汉所创作的一系列京剧作品,如《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)等基本上表现的都是团结抗日,忠勇报国,争取民族独立的主题。不仅如此,田汉还在对历史的发现与对人性的挖掘方面,有许多独立的探索。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”^①。《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。尽管这种做法有反历史主义倾向,并不十分可取,但其中却渗透了田汉本人作为现代知识分子的独立思考。而延安的代表作《逼上梁山》、《三打祝家庄》等不仅大多与民族解放无关,反而大讲阶级斗争的主题。其中的人物形象,不管是林冲还是宋江,都不是有血有肉的个性化的人物形象,而是某个阶级的情绪、某个集团的利益的象征。另外,田汉还写过许多表现“爱与美”的主题的京剧剧本,如《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。这样的作品在延安出现简直是不可想象的。所以,解放以后,田汉可以推出像《谢瑶环》和《白蛇传》这样的或气壮山河或缠绵悱恻的力作,而延安模式则只能产生“样板戏”这样精神枷锁。

其次,同样认为形式应该为内容服务,同样是在表达新的内容的过程中改造旧形式,但田汉模式的目的是为了形式的“重建”,而延安模式的目的是为了“利用旧形式”。目的的不同基于出发点的不同。田汉是把京剧的形式当作一种文化遗产来珍视的,而延安则是因为京剧的形式为大众所喜闻乐见而正好作为政治宣传的工具而使用的。从文化的立场看问题,自然寄希望于旧形式的新生的;而从工具的立场看问题,则自然是视其功能的有无而取舍了。抗战伊始,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 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”^③。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。

这和延安模式无疑是大异其趣的。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,用过之后旧形式会怎样那是不在考虑之列的。因为他的最高目的是政治宣传。延安的口号很明确,“改革平剧,使它能够适应于政治的需要”^④。所有顾全、保护京剧艺术形式的观点都要为政治宣传让路。在 1943 年的 4~5 月间,延安的《解放日报》展开了一场“关于平剧工作方向问题的讨论”,集中批评了阿甲的并不显豁也并不算过分的“保留‘平剧艺术的完

^① 田汉:《〈明末遗恨〉前记》,《田汉全集》(17),广州:花山文艺出版社,2000 年版,第 314 页。

^② 、^③ 田汉:《关于抗战戏剧改进的报告》,《田汉全集》(15),广州:花山文艺出版社,2000 年版,第 387 页、384 页。

^④ 《中央文委确定剧运方针为战争生产教育服务成立戏剧工作委员会并筹开戏剧工作会议》,见《戏剧工作资料汇编》(中国艺术研究院内部资料),1984 年 4 月编。

整性”的观点。阿甲认为，平剧艺术的改革问题，或者说“推陈出新”问题，主要是要解决“服务政治”与“接受遗产”的矛盾的问题，即“旧的艺术形式和政治现实的不统一”问题。要解决这一矛盾，必须很好地认识旧形式，“研究平剧，研究它的完整性”，因为“不能够钻进去认识哪些是‘陈’，便没法去‘推’，‘新’就无从可‘出’”。尽管阿甲反复强调要“把接受遗产与服务政治连结起来”，强调“接受遗产，是为了服务政治，因为服务政治，才接受遗产”。但在当时延安的形势下，这种观点却是得不到认可和尊重的，很快阿甲便受到围攻。从此，便不再有人提“艺术的完整性”问题了。

(二)

再看田汉模式与梅兰芳模式的区别。

田汉模式和梅兰芳模式之间一个强调形式的价值，以表演取胜，一个强调内容的价值，以思想性见长；一个以演员为中心，一个以作家为主导；一个意义在于文化的守成，一个意义在于文化的创新。新与旧，古典与现代之间，似乎泾渭分明，判然有别，还需要再费口舌吗？

诚然，他们之间的区别是明显的，对于京剧的传承，他们各有其重要的使命。但长期以来，由于我们（包括笔者自己在内）过于重视梅兰芳模式的价值，以为梅兰芳模式便是中国京剧的全部和正宗，以致忽视了田汉模式的重要意义。笔者在2003年第三届中国京剧艺术节上，看到24台剧目，只有2台是传统剧目，便深为京剧改革的梅兰芳模式担忧，于是便作出了在“田汉模式和梅兰芳模式之间”倾向于以后者为发展道路的选择^①。今天若从更为宽广的文化背景来看，提倡田汉模式更显当务之急。这不仅仅是因为田汉模式从一定程度上、从某种意义上可以涵盖梅兰芳模式，而且是因为我们的时代需要田汉模式，而田汉模式正在离我们远去。

说白了就是，一种现代精神在离我们远去，而一种古典主义在我们周围弥漫。这种现代精神在京剧领域的体现就是田汉模式里的以现代启蒙意识为核心的文化创新观念，即，强调戏剧在内容上要以理性精神直面人生、探索真理、批判社会、回应时代；强调戏剧的形式要为内容服务，同时追求一种内容和形式平衡协调发展的、编导舞美有机统一的艺术形态。而古典主义在京剧领域的体现就是梅兰芳模式里的“秩序、比例、均匀、和谐”，这是“一种用来控制和压抑人的活生生本能的精神概念”，“决不会表现任何自由决定后的欢愉，只代表一种强加于人的理想”，所以，“古典主义是政治专制的精神同伙”。^②就当前刚刚走出中世纪而向现代化迈进的中国社会而言，封建主义阴魂不散，还不时地笼罩着我们民族的精神生活，而现代主义的精灵则是时隐时现，尚未在中华大地牢牢生根。所以，我们有理由大力为田汉模式“招魂”。

田汉模式在京剧演艺界的代表人物无疑是周信芳。我们从刘厚生先生对周信芳先生艺术成就的精到的总结中可以清楚地看到这一点。

“周信芳根据自己的条件和审美理想，在充分掌握各种传统程式规范和方法的基础上，并横向借鉴多种艺术样式，以生活真实为依据，突出地细致刻划人物心理过程，按照唱词和道白的内容运腔使调，特别强调其内在的感情力量。他寻找和创造为各个角色所特有的形体动作和唱腔唱法，给观众以鲜活的、令人难忘的印象。”

“周信芳的代表性剧目，其思想内容基本上都是表现正义与邪恶的斗争，特别是以忠臣义士、善良百姓面对昏君权奸、贪官恶人的斗争为多。为了表现这样的富于人民性的人物，他就以很大力量长时间对传统剧本进行文学上的整理加工并创编新的剧本。……这就为京剧文学宝库增添了许多相当完整的精品。同时周信芳还积极关注现实生活，每每在国家民族遭遇重大危机时编演宣扬爱国主义精神、表达人民感情的剧目。……这些戏大都在当时取得了巨大的激励社会的成就，也是发扬了南方京剧关心国事

^① 李伟：《戏曲改革：在田汉模式与梅兰芳模式之间》，《艺术学》丛刊，上海：上海学林出版社，2004年5月。

^② [英]赫伯特·里德：《古典主义与压抑》，转自马尔库塞：《审美之维》，李小江译，南宁：广西师范大学出版社，2001年版，第151页。

的优良传统。”

“周信芳的艺术成就还表现在舞台艺术二度创作中达到的高度完整性。在他个人表演上做到了唱做念打四功的完整结合;在一台演员的合作中强调交流反应,做到了一台无二戏;在各种艺术因素的综合创造中,做到了编导舞音美的全面和谐。他长期兼任导演,对京剧导演艺术有着卓越的贡献。”^①

“……(麒派艺术)这种豪迈、苍劲、浑厚的壮美风格正是由周信芳在他所塑造的人物的性格化、京剧文学的提高和舞台美术的完整性等多种因素综合融汇而成。这种壮美风格也更是周信芳深受 20 世纪上半叶中国人民前仆后继为祖国争独立为人民求解放的豪迈刚强、悲壮沉雄的时代精神的熏陶和推动,并与之呼应的结果。……(麒派艺术)突出地发挥了京剧在观赏娱乐中所蕴涵的战斗精神和批判作用,大大提高了京剧在整个社会文化中的品位、层次。”^②

周信芳的艺术创造与京剧改革的田汉模式在精神上是相通的,在实践上是呼应的。我们强调田汉模式的价值,也就是要重新评价并认识周信芳的历史地位。关于周信芳的历史地位,姜椿芳先生曾经有一个评价说:“中国戏曲史上存在着一个突破形式主义束缚而与现实生活相结合的‘周信芳阶段’。”^③说周信芳的价值是“突破形式主义束缚而与现实生活相结合”实在精辟,但仅仅把这当作戏曲史的一个“阶段”还是很不够的。周信芳代表了京剧的现代化发展方向,代表了京剧的未来。

(三)

我们再看看田汉模式在当前的命运。

表现在田汉和周信芳等进步艺术家身上和作品中的那种伸张正义、仗义执言、舍生取义的传统美德,那种争取自由独立、追求美好人性、探索社会真相的现代精神是京剧改革的田汉模式的灵魂。《白蛇传》(1955)和《谢瑶环》(1961)的出现而标志着田汉模式的成熟,但在反右运动和文革中,它遭遇了重大的挫折,现代精神也备受摧残。新时期以来的 1980 年代,是田汉模式恢复精血并逐步发展的黄金时期,《曹操与杨修》的出现标志它达到了新的高峰。但 1990 年代以来,随着文化的转向与经济的转轨,整个社会的艺术创造特别是包括京剧在内的戏剧创造全面滑坡,田汉模式再度受挫,《贞观盛事》正是其表现。

这里主要说说文化的转向对田汉模式的影响。如果说 1980 年代的文化价值取向是走向世界,那么 1990 年代则是回归传统。1980 年代被思想界认为是中国 20 世纪继五四以来的第二个启蒙时期。在改革开放政策的指引下,中国人再次如饥似渴地放眼世界,各种西方思潮接踵而至、此伏彼起,文化热、美学热,一浪高过一浪。在相对贫乏的物质生活条件下,人们却能尽可能地融会所有的知识,来反思中国的文化,探索中国的未来。正是在这种背景下,诞生了对中国文化进行了深刻反思的力作《曹操与杨修》。《曹操与杨修》探讨了几千年来中国历史文化语境中普遍存在的权势者与知识分子之间的关系问题,并对其中的深层的文化人格根源进行了挖掘,表现出作者对历史与现实的深刻反思与理性批判。所以它不仅引起了当时从“文革”中过来的知识分子的深切共鸣,而且在今天乃至今后强调“人才战略”的中国都有广泛的现实针对性。该剧上演后,被誉为“近十年来京剧艺术探索的重大收获”、“京剷新剧目创作新时期的开始”的里程碑式的作品。这当然是该剧剧组努力的结果,是话剧与京剧优势杂交的产物,但更是整个 1980 年代思想解放运动的产物。正如导演马科所说,《曹操与杨修》的成功,“实际上是周信芳道路的胜利”,当然,也就是田汉模式的胜利。

1990 年代以来,由于人所共知的原因,整个社会的文化走向发生逆转。知识分子或者是回到书斋,埋首故纸堆;或者是下海经商,追逐黄金梦。社会上重又弥漫“读书无用论”。人们也不再热血沸腾地关心政治、关注现实。斯文扫地,物欲横流,文过饰非,乡愿盛行,知识界出现了所谓“思想淡出,学术淡入”

^① 刘厚生:《中国京剧大百科全书·周信芳》,《麒艺丛编》(三),上海:学林出版社,2002 年 1 月版,第 7-8 页。

^② 《北京日报》,1985 年 4 月 3 日。

的局面。人文精神不复存在，狭隘民族主义甚嚣尘上。在这种背景下，于是就有了隔靴搔痒、“小骂大帮忙”的《贞观盛事》。它告诉我们：所谓的“盛世”也充满许多隐患，但只要有明君、清官、净吏、良民，实行德政，我们这个社会就没有什么问题不可以解决了。显然，这是一个为王权文化贴金的戏，它有着深厚的现实土壤，却没有深刻的现实针对性。历史的经验已经反复告诉我们，人治社会有诸多弊端，解决这些弊端只能依靠健全而有效的制度，因此我们正努力建设一个法治社会。但在这样一个现实语境之下，我们的剧作家没有把他们的笔触伸向对人治社会弊端的揭示，反而转向对它的温情脉脉地讴歌，这岂不是“逆(世界)潮流而动”么？这个戏表面上看也是走着周信芳道路的，也是属于田汉模式的——导演、编剧一应俱全，灯光舞美一个不少，话剧京剧一为我用——但恰恰缺失了周信芳道路、田汉模式的“主心骨”和“灵魂”——敏锐地感应时代脉搏、准确地诊断时代病症、深刻地挖掘文化病根的现代精神。所以，它是一个伪田汉模式真延安模式的作品。说它属于延安模式还有点不准确。因为延安模式是有明确的政治宣传目的的，是“听将令”的结果。但《贞观盛事》则是“揣度圣意”的结果。但无论如何，有一点是可以肯定的，它恰好是符合“以德治国”的政治宣传需要的，所以它本质上还是属于延安模式的。《贞观盛事》的出现，说明我们对田汉模式(周信芳道路)的继承是流于皮相的，对其中的现代精神还处于一种不自觉状态。

值得玩味的是，《曹操与杨修》和《贞观盛事》出自同一个剧院、甚至是同一个演出团体，只是编剧和导演易人，只是时代不同了。可见，田汉模式的成败，关键在于把握戏剧精神内涵的编剧和导演，关键在于具有现代精神的艺术家来创作，关键在于我们时代的氛围是否能够允许这种现代精神存在。

结语

我们说京剧改革的田汉模式(周信芳道路)代表着京剧的现代化发展方向，那么我们必须为“现代京剧”正名。

实际上，“现代京剧”非指题材意义上的以表现现代生活为内容的京剧，而是指精神内核上具有现代意蕴的一切京剧剧目。长期以来，我们只是把写“现代题材”的京剧称为“现代京剧”，而往往忽视了“现代京剧”更为根本的价值在于它的“现代意蕴”。从这个意义上讲，传统戏、新编历史戏、现代戏三并举的提法，在逻辑上是有问题的，它们实际上还是传统戏和现代戏的“两并举”。新编历史剧只要具有了现代精神就是“现代戏”，表现现代生活的京剧，如果没有现代精神，也只能算作“传统戏”。这其实也是田汉先生的思想，但是长期以来没有引起我们足够的重视。

今天，中国文化面临着巨大的危机，这个危机就是“走向世界”还是“回归传统”的文化价值选择的危机。京剧也面临着巨大的危机，这个危机主要是我们对田汉模式所具有的“现代精神”的不自觉的危机。为此，我们期待着真正具有“现代意蕴”的现代京剧的新生。

Discouring upon Tian-Han Pattern of Beijing Opera Again

LI Wei

(Shanghai Theatre Academy, Shanghai 200040, China)

Key Words: Beijing Opera reformation; Tian-Han pattern; Zhou-Xinfang way

Abstract: The author has ever argued that there were three patterns of Chinese Beijing Opera reformation in the 20th century, Mei-Lanfang pattern, Tian-Han pattern and Yan'an pattern. This dissertation emphasizes the difference between Tian-Han pattern and the other two patterns, discusses the value of modern spirit embodied in Tian-Han pattern on the basis of current Beijing Opera since 1980s, looks forward to new modern Beijing Opera.

(责任编辑：陈晓东)