

五四精神的共振： 论程砚秋的现代追求

王 桂 妹

(吉林大学 文学院、文化研究所,吉林 长春 130012)

摘 要:1930 年前后,五四新文化运动大力提倡的话剧逐渐取得了实绩并显示出社会效力,而以京剧为代表的“旧剧”在进入高峰态势的同时也显露出了危机。“四大名旦”之一程砚秋基于京剧的现状产生了求变的意识,亲赴欧洲学习,寻求中西方戏剧沟通。从技艺到思想的诉求,从“幕表”到“导演”的提倡,体现出一代旧剧伶人的现代追求,这一追求又与五四以来的思想精神构成了共振。

关键词:五四;程砚秋;京剧;现代追求;幕表制;导演制

中图分类号:J821 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2016)06-0135-07

五四新文化运动以来,白话新诗和小说借文学革命之力脱颖而出,攻城略地,迅速取得了实效,唯独话剧的生存与发展显得步履维艰,作为“舶来品”,一时还得不到观众的普遍认可。此时,以京剧为代表的“旧剧”则正走向以“旦角”为核心的鼎盛态势。五四新文化运动初期,为给新思想及话剧廓清道路,“五四新青年”对旧剧进行了态度决绝的批判,直指其为“粪谱”“野蛮”,钱玄同甚至声称要“尽情推翻,全数扫除”。话虽决绝,但落地无声,新青年阵营的旧剧批判几乎是自说自话,虽然有旧剧维护派张厚载、宋春舫、欧阳予倩等接受邀请参与新旧剧的论争,但显然是人为的造势。说到底,这些酷评既然得不到京剧界的认可,也就不可能对京剧产生影响。京剧在自身积累的发展态势中已渐入佳境,名伶辈出,争奇斗艳,剧目花样翻新,以无可置疑的优势占据着市场。话剧尽管有启蒙者为其开路,但想以“无根”的状态撼动旧剧的“大树”,抢占市场份额,显然力不从心,更毋庸说取而代之。时至 30 年代,新剧家们也不得不承认“旧剧”的牢固地位:“近十年来旧剧尽管受着不断的打击,但毫无影响,虽则写实主义,也曾光顾到我们程式化的剧场,无何,旧剧仍是屹立不动,纵使西方的戏剧,要想和我们苦战,也休想成功的。一个国体的变换,固然容易,但艺术的兴趣是逐渐培养成的,我们建设国剧要在‘写意的’和‘写实的’两峰间,架起一座桥梁。”^[1]五四以来的话剧家纷纷调整自己的观念,改变新、旧剧不相容的观念,转而认同旧剧的存在价值。新、旧剧比值的逆转也正始于此时。一方面随着新文化、新思想的逐步深入人心,话剧已经占据了一席之地,而且显现出巨大的发展潜力和社会效力。郑伯奇说:“这两三年来,尤其是一九二八——二九年度,中国的戏剧运动现出了空前未有之盛况。这不仅是指公演的回数,或者演戏团体的数目而言——就这点讲,当然我们可惭愧的地方很多——我们应该注意的,是社会公众对于这个关心。差不多我们可以说,社会的前进分子对于戏剧运动都抱着特别的兴会。学生大众间更表现出热烈的情趣。”^[2]再看京剧界,随着 1927 年“四大名旦”(梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生)的新鲜出炉和 1930 年梅兰芳的成功

收稿日期:2016-07-01

作者简介:王桂妹,文学博士,吉林大学文学院、文化研究所,教授,博士生导师。

基金项目:国家社会科学基金项目“中国百年‘五四文学’阐释史”(15BZW127),项目负责人:王桂妹;吉林青年
万方数据
学术领袖培育计划“‘五四新文化/文学运动’百年阐释史论”(2015FRLX03),项目负责人:王桂妹。

访美,京剧进入巅峰态势,但繁华中也显露出没落和危机。旧剧观众崇尚“新奇”,伶人为生活计,一味迎合,于是旧剧在求新、求奇、求怪中丧失了严肃的艺术精神。此时,已身为一代名伶的程砚秋于表面的繁盛中止步,面向整个梨园的现状思考京剧的前途,提出了变革的主张,走向了变革的实践。正是在这种变革的追求中,我们看到了旧剧名伶和五四新思想的耦合。

一、从技艺到思想:“纯艺术”的现实责任担当

19世纪末20世纪初,伴随思想启蒙运动而发起的戏曲改良,无不强调戏曲的现实社会责任。陈独秀在其创办《安徽俗话报》时就把戏曲提升到了至高的地位,主张“多唱些暗对时事开通风气的新戏”,让看戏的人受到感化,变成有血性、有知识的好人,方不愧为“世界上第一大教育家哩”^[3]。一些思想先进的戏曲家和伶人紧随改良风潮,也确实创演了一些与时事相关的戏,如《党人碑》《哭祖庙》《黑籍冤魂》《瓜种兰因》《新茶花》等,但随着社会革命风潮的消歇,这些曾风靡一时的改良戏曲也很快销声匿迹。五四新文化运动时期,戏剧的变革与整个文学革命的要求相一致,以“易卜生主义”为标志,要求戏剧以写实主义的精神承担起改良人生、改造社会的启蒙重任。五四新青年对旧戏的批判正集中于其思想的陈旧和低劣:“中国政治,自从秦政到了现在,直可缩短成一天看。人物是独夫,宦官,宫妾,权臣,奸雄,谋士,佞幸;事迹是篡位,争国,割据,吞并,阴谋,宴乐,流离;这就是中国的历史。豪贵鱼肉乡里,盗贼骚扰民间;崇拜的是金钱,势力,官爵,信仰的是妖精,道士,灾祥;这就是中国的社会。这两件不堪的东西写照,就是中国的戏剧。”^[4]五四新青年对旧剧的批评未免有时极端,但无可否认,当时占据市场常态的确实就是一些才子佳人、忠孝节义等承载传统价值观念的“旧戏”。甚至有些旧戏干脆并不承载任何思想内涵,只以伶人的功夫和技艺取胜。从某种意义上说,京剧正是在技艺上而非思想上达到了一种成熟的状态,建立了自身独特的美学体系。1930年前后,处于兴盛期的京剧名伶无一不是在“四功五法”(唱、念、做、打和手、眼、身、步、法)上练就了独门绝活,自成一派。尤其是“四大名旦”之首梅兰芳,更是把“无声不歌,无舞不动”的京剧“功法之美”发挥到了极致,赢得了观众的青睐并获得了世界性声誉。

程砚秋独具眼光,对京剧作为“纯艺术”的观念进行了反思:“大多数的民众对于它,仍是一致地拥护。其拥护的原因,不是认为旧剧本身的组织健全,也不是感觉剧本的故事有趣。他们之所以花钱走进戏馆,大半是为听腔调,看武把子,看做派。说也可笑,从前《盗宗卷》这戏,是不大有人理会的,因为故事既然乏味,而场子又很沉闷,怎样也不能引起观众的兴趣的。但经谭鑫培先生唱了几次以后,居然大邀观众的赞赏,而在各家的戏码上活跃起来,直至今日,还成为内行票友所必学的一出老生戏呢!其他没有意味的戏,而被名角唱红了的,真是不胜枚举。许多人恭维旧剧,说它是‘纯艺术’。在我听来,这话包含了两个意义:一、旧剧的剧本是很少可取的;二、旧剧的唱、做、表情,确已成了专门的技术,而值得人们单独地去欣赏了。它的坏处且不必说,单就技术而言,许多旧剧的老前辈,他们之所以享名,有几个不是在这个上面用了毕生之力,换了来的。”^[5]旧剧在思想上的缺失,疏离现实社会责任,甚至滑向低级趣味,是其日益走向没落的关键。

1931年,程砚秋出国学习考察之前,对自己做了一次全面检阅,反思的重点即戏曲思想问题。他对自己1922年以来所拥有的私人剧本逐一做了评判,对这些戏曲的思想进行了评价:“《梨花记》写骆(惜春)小姐对于张幼谦的爱情极其真挚,不为物质环境所屈服,这样宣告买卖婚姻制度的死刑,是其优点;但结局是不脱‘洞房花烛夜,金榜挂名时’的老套。《红拂传》写张凌华离叛贵族(杨素)而趋就平民(李靖),有革命的倾向,是其优点;但是浮露着英雄思想”;“《花舫缘》和《玉镜台》都是描写士人阶级欺骗妇女的可恶,《风流棒》是对主张多妻的士人加以惩罚(棒打)……但都跳不出才子佳人的窠臼”;“《鸳鸯冢》,向‘不告而娶’的禁例作猛烈的攻击,尽量暴露了父母包办婚姻的弱点,结果就完成一个伟大的性爱的悲剧”^{[6]8-9};“《青霜剑》,是写一个弱者以‘鱼死网破’的精神来反抗土豪劣绅”;“《金锁记》,是以‘人定胜天’的人生哲学来打破宿命论”;《碧玉簪》揭示“贤妻只是一种非人的生活数据,母只是一种不人道的心理”;“《梅妃》楼东一赋,还珠一吟,多妻制度的罪状便全部

宣布了”；“《沈云英》在男性中心的社会里抬起头来，使她上头的君父，对面的敌人，与常常在她手边摆‘男子汉大丈夫’的架子的丈夫，都形成不如她，这是有力地给了女权论一个论据；《文姬归汉》是很显然的一个民族主义剧，文姬哭昭君，尤其对软弱外交的和亲政策痛加抨击”^{[6]9}。由程砚秋的这些自我检视可以看出，这些剧目虽然也有一些不得不迁就迎合观众心理的，但绝大多数剧本都体现了新思想和新精神，诸如爱情至上，反抗买卖婚姻、包办婚姻，抨击多妻主义，提倡女权主义、民主主义等，都与五四以来的新思想形成了共振。

五四新文化运动主要由中国先进知识阶层发动，首先在新知识阶层中产生了巨大影响，但并未能在普通民众中得到迅速而有效的回应。鲁迅在小说中不断呈现的即是启蒙知识分子和普通民众之间的巨大思想差距。程砚秋以及作为其指导者和合作者的罗瘿公、金仲荪等，虽然并不属于五四新青年一派的先锋知识分子，但却是有学识、有修养并有社会责任感的文人学者。罗瘿公与梁启超等同为康有为弟子，在万木草堂同学中以诗闻名，有“诗伯”之号；1911年曾与樊增祥、林纾等人组织诗社；辛亥革命后历任总统府秘书、国务院秘书、参议、顾问、礼制馆编纂等职，“及帝制之议兴，与主立帝制者枘凿不合。1915年，袁世凯称帝，瘿公虽与袁氏有旧，然不受其禄。自此益纵情诗酒，留连戏园”^[7]。如果说罗瘿公更接近有气节的旧式文人，那么金仲荪（名兆棧，号悔庐）则是一位具有革命情怀的现代知识分子，“从学期间即襄助其兄创办新报于金华以鼓吹革命，后又与烈士张同伯、秋瑾密议举义于浙东”^[8]。金仲荪不但亲身参加了辛亥革命，还曾三次入国会参议院，失望之余，退出政潮，寄情于制曲。这些文人学者虽然并没有参加五四新文化运动和文学革命，但对社会的深切责任感以及对戏剧严肃性、高尚性的追求，使得出自他们之手的旧剧剧本往往有着与时俱进的先进思想，与五四以来提倡的新思想、新观念构成了同调。他们的先进思想和戏剧追求，深刻地影响了程砚秋，并通过一代名伶的演艺影响着广大民众。在中国话剧发展进程中，1917年至1924年被视为文明新戏的衰落期，而由五四新文化运动推进的话剧还处于倡导尝试阶段，与民众隔着相当的距离，形成了一个“断层”，这也从一个侧面展现了五四思想与广大民众的隔膜。正是在这一断层中，承载着进步思想价值的京剧充当了桥梁的作用。目前虽无材料证明程砚秋与新文化界的交往，但借助罗瘿公和金仲荪这些有学识、有担当的文人学者，同样也创作演出了既不与环境冲突又能传达高尚思想的戏曲。

如果说在1930年以前，程砚秋是在罗瘿公、金仲荪等文人的引导和启蒙下从对“有趣”的热衷转而认同高尚思想；那么，1930年以后，程砚秋已经形成了自己独立的戏剧思想并走在了时代的前列，他创演了著名的“非战戏曲”《荒山泪》和《春闺梦》，让“旧剧”有力地承担起了现实社会责任。对时代、民族国家乃至世界的责任意识促成了程砚秋思想的急转：“（一）欧洲大战以后，‘非战’声浪一天天高涨；中国自革命以来，经过二十年若断若续的内战，‘和平’调子也一天天唱出。这是战神的狰狞面目暴露以后，人们残余在血泊中的一丝气息嚷出来的声音。戏曲是人生最真确的反映，所以它必然要成为这种声音的传达。（二）在革命高潮之中，在战神淫威之下，人们思想上起了一个急剧的变化；现在的观众已经有了对于戏曲的新要求，他们以前崇拜战胜攻克英雄，于今则变而欢迎慈眉善目的爱神了……我先后受了罗金二先生的思想的熏陶，也就逐渐在增加对于非战的同情。加上近年来我对于国际政情和民族出路比较得到一点认识，颇有把我的整个生命献给和平之神决心。”^{[6]9-10}“我相信将来的舞台，必有非战戏曲的领域，而且现在它已经走到台上去了。我的生命必须整个地献给和平之神，以副观众的期望，以副罗、金二位先生先后给予我的训示。”^{[6]10}可以说，程砚秋的这种戏剧思想已经具备了一种世界性的眼光。

强调戏曲思想的重要性，看重戏曲对现实的责任感，也连带着对“伶人”“戏子身份”的摒弃。中国自古以来以倡优为贱业，时至20世纪初，这一情况已有所改变，尤其是京剧，皇室的认可和文人知识分子的加盟已经极大地改变了其地位和品位。但以京剧为代表的传统戏曲在很大程度上仍是以“娱乐”甚至“游戏”为主，欣赏“名角”唱念做打的“功夫”远胜于对戏曲故事的认知，更不要说新思想了。万方数据“娱乐”与“游戏”恰是与戏曲演出者身为“戏子”的卑微身份定位密切相关。程砚秋

1931年在中华戏曲专科学校的演讲中即对这一旧观念进行了反省：“一直到现在，还有人以为戏剧是把来开心取乐的，以为戏剧是玩意儿。其实不然……每个剧总当有它的意义，算起总账来，就是一切戏剧都要求提高人类生活目标的意义，绝不是把来开心取乐的，绝不是玩意儿。我们演剧的呢？我们为什么要演剧给人家开心取乐呢？为什么要演些玩意儿给人家开心取乐？也许有人说是为吃饭穿衣；难道我们除了演玩意儿给人家开心取乐就没有吃饭穿衣的路走了吗？我们不能这样没志气，我们不能这样贱骨头，我们要和工人一样，要和农民一样，不否认靠职业吃饭穿衣，却也不忘记自己对社会所负的责任。工人农民除靠劳力换取生活维持费之外，还对社会负有生产物品的责任；我们除靠演戏换取生活维持费之外，还对社会负有劝善惩恶的责任。所以我们演一个剧就应当明了演这一个剧的意义；算起总账来，就是演任何剧都要含有要求提高人类生活目标的意义。如果我们演的剧没有这种高尚的意义，就宁可另找吃饭穿衣的路，也绝不靠演玩意儿给大家开心取乐。”^[9]由程砚秋的“戏剧观”确实能看出五四文学观念和现代戏剧观念的折射和反响，尤其是与1921年文学研究会倡导的“为人生”的文学观有着高度的相似性：“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候，现在已经过去了。我们相信文学是一种工作，而且又是于人生很切要的一种工作；治文学的人也当以这事为他终身的事业，正同劳农一样。”^[10]程砚秋决意游学西方的动机也正在于此：“砚秋每想替我们梨园行多尽一些力，多作一些事。第一要紧的事，就是要使社会认识我们这戏剧，不是‘小道’，是‘大道’，不是‘玩意儿’，是‘正经事’。这是梨园行应该奋斗的，应该自重的。”^[11]程砚秋游欧考察回国后提出的19项戏曲改良建议，第十六、十七、十八条主张成立戏剧界的社会组织以切实改善伶人的经济状况和社会地位，第一条“国家应以戏曲音乐为一般教育手段”，就是从根本上对“戏剧”和“伶人”提出了较高要求。

二、从幕表到导演：旧场规矩与新剧制度的对接

京剧与话剧之间的对话和借鉴，始终是一个争论不休的问题。齐如山在梅兰芳30年代初即将定居上海之际，曾郑重叮嘱梅兰芳说：“倘有人怂恿您改良国剧，那您可得慎重，因为大家不懂戏，所以这几年来，凡改良的戏，都是毁坏旧戏，因为他们都不懂国剧的原理，永远用话剧的眼光来改旧戏，那不但不是改良，而且不是改，只是毁而已矣。有两句要紧的话，您要记住，万不可用话剧的眼光衡量国剧，凡话剧中好的地方，在国剧中都要不得，国剧中好的地方，在话剧中都要不得。”^[12]身为一代有影响的戏剧家，齐如山的观念并非个例，尤其是在梅兰芳成功访美并获得世界性声誉之后，这种言论更是掷地有声，但无疑也在京剧和话剧之间划出了一道不可逾越的鸿沟。然而，这并不表明京剧和话剧是井水不犯河水的关系，找到二者之间的通约数、对接点，才是对话和借鉴的关键。

程砚秋游欧考察后从学理角度提出了19项系统化改革建议，主张效法欧洲，向话剧学习先进经验。虽然受制于多方面的因素，这些改革措施当时很难全面付诸实践，但对一个正当红的京剧名伶而言，其眼光和胆识却是值得肯定的。在这些建议中，程砚秋着重提出了“导演”问题，认定“导演者威权要主于一切”^[13]。“导演制”属于西方戏剧系统，一部戏剧从剧本到舞台演出，导演起的是核心和灵魂的作用。中国戏曲（包括京剧和各类地方戏曲）不同于导演制而自成系统，是以“行当”为核心，通过“四功五法”的程式化表演完成剧情演绎和人物塑造。由于“‘四功五法’的基本功在舞台实践中，并不是单独、个别使用的，它们均是在戏剧进程中被有规律地、相互配套而协调地运用的……除了演员单独表演时的表情身段，同样重要的还有舞台调度中的各种套路”^[14]，这就形成了中国戏曲始终不需要“导演”的深层次原因。

京剧和其他地方戏曲一样，演出时采用“幕表制”，话剧进入中国本土后的早期实践形态“文明戏”，也是借鉴中国传统戏曲“幕表制”来演出的。“幕表”即“提纲”，只注明场次、角色、故事轮廓，演员在台上可以即兴发挥。欧阳予倩说：“用幕表演戏是文明戏的特点，但不是文明戏所独有。京戏和地方戏排新编的戏的时候，往往也没有完整的剧本，只靠一张‘提纲’（就是幕表）——老年间有些戏本子是不可泄露的，在排演的时候，只给比较重要的角色每人发一个‘单片’（只属于他个人的剧

词),演完戏就马上收回。提纲也是一样,谁排戏谁就保存那个提纲,不许人抄的。事实上演员不识字的多,给他全本也没什么用,有许多角色得了单片,还要请人帮他念,他只能死死记住。可是在上海排连台的新戏,往往单片也不发,排戏的只谈一个轮廓。旧戏有一定的规矩,有些场子就用旧节目当中的场子去套。”^[15]可见,中国传统地方戏的“卑微出身”以及伶人的普遍文盲状态,决定了“幕表制”乃是中国传统戏曲的一种粗陋但却必要、实用的排演体制,京剧也不例外。

纵观中国戏曲史,固然存在着由文人创作的精美而成熟的剧本,以及依照这些文人案头之作排演的戏曲,但戏曲主流仍是出自民间艺人之作,在戏班中师徒相授,口耳相传。当然,二者并非截然分开,文人创作和艺人创作往往互相借鉴,彼此启迪。京剧虽然出身于“地方乱弹”,但在其发展过程中由于清代王公贵族的青睐和文人学者的介入,已经极大地改变了原有的草根面目,不断走向典雅和精致。在这一过程中,准纲准词的剧本大规模形成,尤其是对一些独立成班的京剧名伶而言,仰仗与文人学者的亲密合作,编创独家剧本,成就自家流派。齐如山、李释戡、樊樊山等文人之于梅兰芳,罗瘿公、金梅庐、翁偶虹之于程砚秋,都是如此,其他名伶的情况也大致相似。只不过这些“剧本”并不是谁都可以排演的公开文学出版物,而是形同于独家秘籍,是专为名伶量身定制的。栖身于私家戏班里的“编剧”和“导演”也并非“现代意义上”的职业,而是专为某名角、老板服务的“私家顾问”。由此可见,中国京剧虽无“导演”之名,却有“导演”之实。1922年,程砚秋独立挑班成立和声社,创演的第一个程派剧目《龙马姻缘》,剧目预告上写的即是王瑶卿导演:“但是瑶卿先生没来上海,排练工作就由艳秋负责。艳秋对一些重点场子,特别是他本身的单场子做了精心的加工。”^[16]罗瘿公作为“编剧”、王瑶卿作为“导演”,实际上并没有明确的分工,程砚秋也并非只是听从导演安排的“演员”,而是他们共同研究完成了内容、情节、人物、角色的安排和板式、唱腔的设计。京剧“以伶为本”而非“以戏为本”的表演模式,注定了京剧表演没有一个统摄一切的“权威导演”,有深厚造诣的伶人可以自导自演剧目。程派经典剧目《碧玉簪》,便是在罗瘿公去世之后由金梅庐编剧、程砚秋自导、自排、自己设计唱腔的。

发展至繁荣鼎盛期的京剧,能够与“导演制”的话剧产生融通,与具有独立美学意义的“私家剧本”的出现有着密切关系。1931年程砚秋欧游之前在《检阅我自己》中列举的19种剧本,几乎囊括了除后期《锁麟囊》之外的所有程派经典剧目,且多为独创性的剧目:“内中或取材于经史传记百家之书,或撷采于野史说部附会之言,又或依据旧有剧本翻新而增损之,创作的部分多,因袭的部分少。从《梨花记》到《金锁记》的作者是罗瘿公先生,从《碧玉簪》到《春闺梦》的作者是金梅庐先生。时代驱策着罗金二位先生,环境要求着罗金二位先生,罗金先生就指示着我,于是有这些剧本出现于艺林,于是有这些戏曲出现于舞台。”^{[6]7-8}程派经典剧目都是由文人、学者、戏剧家为其专门编创的剧本,这些剧本大多故事新颖,内涵深刻,文辞优美,呈现出“文人之作”所特有的深刻、典雅、直面社会现实的特征。例如编演于1933年的《亡蜀鉴》取材于《三国演义》,借以抨击国难当头、卖国求荣的行径。剧中人李氏得知丈夫投降敌人后愤而自刎于江油,她临终面对幼子的大段唱腔是极具现实性的呼声:“儿年幼怎知娘万苦千愁。那魏国强欺弱兴兵入寇,我蜀邦文贪武斗政事不修;贼兵到不投降便要逃走,眼见得好山河付与东流。但愿得儿长大洁身自守,洒热血报国耻一洗父羞,也不负娘今日江油刎首……儿死去倒免做亡国之囚。到此时一身轻无可留守,愿国人齐努力共保神州。”^[17]这一剧目因其鲜明的现实讽刺性,在北京演出两场即被迫停演。从总体上看,程砚秋的剧本与程派唱腔一致,充满了哀婉、苍凉、余味绕梁的诗性品质。

“幕表制”的戏曲表演往往依据一些可灵活套用的“口头程式”,靠演员在表演中临场发挥,即兴表演,具有很强的灵活性和随意性。这种以“口头文学”为基础的“幕表戏”“活词戏”至今还活跃在民间^[18]。而“导演制”下的戏剧,则是与严格的剧本、一丝不苟的舞台排演构成一个有机整体。在这一点上,进入鼎盛期的京剧与话剧殊途同归。就程砚秋而言,每一出戏都经过了长时间严格的排练才拿到舞台上正式演出,严格尊重剧本,绝不随意发挥。据吴富琴回忆,程砚秋在排练《龙马姻缘》时,“~~当时~~提出,特别是荣蝶仙,认为有些场子,例如第三场《巧遇》,可以加一些‘戏料’来吸

引观众。虽然荣蝶仙是艳秋业师，艳秋对他是很尊重的，成立和声社，他提议让荣蝶仙担任老板。但是，艳秋对荣这种哗众取宠的旧戏规，不为所动，坚持罗瘿公、王瑶卿以情带戏的原则，不搞‘戏外戏’。他说：‘我们必须聚精会神地研究剧情、人物、唱腔，演员的唱腔、身段必须符合剧中人物的思想感情，不能只以观众的掌声为艺术标准。’”^[16]刘迎秋在《我的老师程硯秋》中也回忆：“程师从不以功成名就、程腔风靡南北而骄傲自满，放弃他在艺术上、工力上的追求。在他排练《锁麟囊》时，我亲眼看到他光练身段，就花费了一年多的时间，达到一丝不苟，自己满意了，方才公演。”^[19]这种严肃的舞台排练和演出，与幕表戏靠程式化的流水词、赋子以及演员临场的插科打诨来吸引观众，已不可同日而语。

程硯秋游欧，观摩西洋戏剧，对于西方戏剧的“导演制”颇为切心，也正是在其长期的戏曲制作和排导、演出过程中，体会到了京剧与西洋剧导演制的相通。在《程硯秋日记》中可以看到诸多与戏单并置的演出提纲（即“幕表”），如罗瘿公撰写的《赚文娟提纲》《文姬归汉》演出表，金仲荪所书《春闺梦》提纲，罗瘿公编写的《龙马姻缘》提纲和《梨花记》提纲，翁偶虹编写的《锁麟囊》提纲等。显然，程硯秋在演出中仍然延续传统规矩采用了“幕表制”。这些“提纲”或“演出表”清楚细致地注明了全剧的场次（有的还包括场次名称）、各场次的角色等。由此可知，使用“幕表制”演出乃是中国戏曲界的普遍状态。但程硯秋的这些“提纲”和那些由演员自由发挥的“幕表”已不可同日而语，其背后乃是严谨的剧本、严肃的排练和一丝不苟的舞台演出。

程硯秋的戏剧追求、戏剧人生、艺术造诣和由此达成的社会声誉，并不是独一无二的个案。以“四大名旦”为代表，京剧鼎盛期出现的诸多名伶，无疑代表了京剧艺术的高峰，但并不代表着京剧界的普遍状况。一个不可否认的事实是，彼时的旧剧正在走下坡路。其情形如欧阳予倩所说：“二黄戏发展到一定的阶段，它好像是成熟了，它没有更新的东西以应社会发展中人民的要求，便停顿着不再往前走……即以京戏而论，除少数名角能靠高度的技术修养以几出旧戏号召观众外，多数不能不靠新编的戏，而所谓新戏绝大多数是粗制滥造的东西：在解放前的二十余年中各大都市（特别是上海）盛行胡乱拼凑的所谓连台本戏，专以机关布景，离奇变化的情节，武侠神怪的故事，光怪陆离的服装，惊险复杂的武术等为号召。及至变无可变，便只得乞灵于唱流行小曲、玩大蛇、活吃五毒、乱打出手和当场脱光的所谓‘四脱舞’等类低级趣味的甚至于下流的杂耍，索性把戏剧的表演艺术扔个干净……这种风气传到北京，把所谓‘京朝派’的章法也打乱了——老一套不行了，新的出不来，反动统治下的商业剧场为着营利，只管胡闹，一般地趋于堕落，粗滥表演，失了信用，并造成艺人普遍的失业。”^[20]欧阳予倩所言正是程硯秋游欧前夕戏曲界的状况，身为京剧人的程硯秋也正是看到了皮黄界的这种“麻木和落伍”，才有了求变的想法。程硯秋在西方话剧系统严格的导演制参照下，看到了京剧排演的草率与随意：“说到导演问题，更使我们惭愧！我们排一个戏，只在胡乱排一两次，至多三次，大家就说不会砸了，于是乎便上演，也居然就招座。更不堪的是连剧本也不分发给演员，只告诉他们一个分幕或分场大概，就随各人的意思到场上念唱‘流水词’，也竟敢于去欺骗观众——我这话也许会开罪于少数的人，但请原谅我是站在戏曲艺术的立场上说实话！”“欧洲的导演是这样草率的吗？不，他们认为演剧的命运不是决定于演剧，而是决定于导演，可见他们对于导演之认真。莱因特对我说：‘排一个戏至少总得三个星期以上，还要每天不间断地排。排演时有了十二分的成功，上演时才会有十分的成功；排演时若仅有十分成功，还是暂不上演的好。’”^[21]基于这种认识，程硯秋主张皮黄界应急起直追，改变自身麻木落伍的状态。

时至1935年，程硯秋再次谈到《旧剧的导演方法》时，便提到了旧剧界所发生的改变和进步：“本人在十三岁便开始学戏，但那时的导演法很不完善，只是面传口授，并没有戏词的文字给你看，师傅教你怎样唱，你就得怎样唱，教你什么腔就得唱什么腔。当时我虽然依照师傅一样的唱，但所唱的是什么词句，是不知道的；以后自己研究，才明白幼年所唱的是什么。这是中国旧剧导演法很大的毛病，但如今已经改良了，学戏的都是先读唱词，再读剧本，然唱词和剧本成熟以后才能开始排演。排演成熟之后才能化装彩排，化装彩排已经成熟，才能正式出演。那是合理的导演法，戏曲学

院的学生都是这样受教育的……导演法之从面传口授而改良至读唱词,读剧本,和由火把时而为电灯一样是时代上应有的进步。”^[22]应该说,旧剧借鉴新剧的导演方法,和程砚秋归国后的大力提倡有直接的关系。身为中国戏曲音乐院南京戏曲音乐院副院长,程砚秋正是通过实践对戏曲界的这种进步做出了贡献。

三、结 语

五四新文化运动时期的“新青年”对旧剧的批判成了一个标志性事件,并在后来的研究中不断被强化,形成了“新文化”与“旧剧”的对立。如一些戏曲界研究者所说:“既然‘五四’的一些文化人鄙视并抛弃戏曲,戏曲自然也就远离他们。”^[23]而实际上,二者并非如此决绝和绝缘。新文化人和“旧剧”伶人之间并非井水不犯河水,比如,已有学者寻绎出梅兰芳与新文化人的谱系,诸如新文化运动的领军人物胡适、新月社成员黄子美及“国剧运动”倡导者余上沅等,都与梅兰芳有交往,尤其在 20 世纪二三十年代,梅兰芳艺术生涯中最重要的时期,“新文化的影子无所不在”^[24]。随着时间的推移,五四新文化运动的影响逐渐渗透于社会,包括五四提倡的现代话剧及其新思想已成为文化生态的重要组成部分,潜移默化地改变着大众的审美需求,这一切都对旧剧产生了深刻的影响。

参考文献:

[1] 洪深. 导言[G]//中国新文学大系:戏剧集. 上海:良友图书印刷公司,1935:77.

[2] 郑伯奇. 中国戏剧运动的进路[J]. 艺术月刊,1930,1(1):1-16.

[3] 三爱(陈独秀). 论戏曲[J]. 安徽俗话报,1904(11):1-6.

[4] 傅斯年. 再论戏剧改良[J]. 新青年,1918,5(4):349-360.

[5] 程砚秋. 谈非程式化的艺术——话剧观剧述感[M]//程砚秋戏剧文集. 北京:文化艺术出版社,2003:161-162.

[6] 程砚秋. 检阅我自己[M]//程砚秋戏剧文集. 北京:文化艺术出版社,2003.

[7] 朱文湘. 罗瘦公生平[M]//程砚秋日记. 长春:时代文艺出版社,2014:61.

[8] 程永江. 我的父亲程砚秋[M]长春:时代文艺出版社,2014:83.

[9] 程砚秋. 我之戏剧观[M]//程砚秋戏剧文集. 北京:文化艺术出版社,2003:12.

[10] 文学研究会宣言[G]//中国新文学大系·史料·索引. 上海:良友图书印刷公司,1935:71-72.

[11] 程砚秋. 赴欧洲考察戏曲音乐出行前致梨园公益会同人书[M]//程砚秋戏剧文集. 北京:文化艺术出版社,2003:17.

[12] 齐如山. 齐如山谈梅兰芳[M]. 北京:文化艺术出版社,2015:220.

[13] 程砚秋. 关于改良戏剧的十九项建议[M]//程砚秋戏剧文集. 北京:文化艺术出版社,2003:61.

[14] 傅谨. 戏曲表演理论体系刍议[J]. 中国戏剧,2013(8):54-57.

[15] 欧阳予倩. 谈幕表戏[M]//欧阳予倩戏剧论文集. 上海:上海文艺出版社,1984:134.

[16] 程永江. 程砚秋史事长编:上[M]. 北京:北京出版社,2000:95.

[17] 中国戏曲研究院. 程砚秋演出剧本选集[M]. 北京:中国戏剧出版社,1963:395.

[18] 王建浩. 中国戏曲的“幕表戏”传统与“口头程式”特质[J]. 戏剧,2014(6):92-106.

[19] 刘迎秋. 程砚秋日记[M]. 长春:时代文艺出版社,2013:524.

[20] 欧阳予倩. 中国戏曲研究资料初辑序言[M]//欧阳予倩戏剧论文集. 上海:上海文艺出版社,1984:21.

[21] 程砚秋. 程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书[M]//程砚秋戏剧文集. 北京:文化艺术出版社,2003:74-75.

[22] 程砚秋. 程玉霜讲《旧剧的导演方法》[M]//程砚秋戏剧文集. 北京:文化艺术出版社,2003:165.

[23] 安葵. 戏曲变革与“五四”新文化运动[J]. 艺术百家,2004(3):1-6.

[24] 傅谨. 梅兰芳与新文化[J]. 文艺研究,2014(5):88-96.

责任编辑 韩云波
网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>