

## 回望“戏校”的初创期

■赵景勃

**摘要:**“科班”是戏曲教育的传统形式。二十世纪初,伴随新文化运动,京剧界出现新型的“戏校”。这些“戏校”的社会背景不同,办学方式不同,与科班双轨并存,近半个世纪。可敬的办学学者,以新的文化视角,以冲破藩篱的魄力,做出艰难的探索,他们是戏曲现代教育的拓荒者。回望他们的创新之路,关注他们的改革之举,既是对历史的“温故”,又是对今天的“知新”,有益于思考当下的戏曲教育。

**关键词:**初创“戏校” 办学思想 教学措施

所谓“戏校”的初创期,是指20世纪初期至中期(1913—1949),创办的一批戏曲学校。“戏校”的出现,正是传统的“科班”、“大小班”(即团带班)、师徒制等教育模式兴旺而有序的发展。此时期“戏校”与“科班”并立互存,戏校对科班,既因袭又标新,既吸纳又竞争,既享有赞誉也受到疑义。通过艰难的摸索,初步建立戏曲现代的教育的新体制。但是,此时期的“戏校”还处于新旧交替、新旧交融的过渡期,也是探索期,所以称为“戏校”的初创期。初创期的教育家探索了戏曲教育的新模式、新途径,取得了现代戏曲教育新经验,为新中国的现代戏曲教育的成熟和发展铺路奠基。

“回望”不是对戏校初创期的全面评价。是因我长期担任教学管理工作,所以关注“戏校”在什么背景下出现,关注当初“戏校”的办学思想,关注当初“戏校”的办学模式。以从中获得启示,意在以昔鉴今,做好今天的工作。

此文的写作也是对我的关注点和启示点的归纳。

### 关注点之一:“戏校”诞生的社会背景

二十世纪之初,中国社会巨变,文化巨变,作为文化教育的一部分戏曲教育,也发生了新的变革,一批有识之士力求把戏曲教育和普通教育相结合,把戏曲教育与社会同步,因此,创办“戏校”,开拓了戏曲教育的新模式。

天津改良戏曲练习所。1913年3月,由京剧著名老生汪笑侬创办并担任所长,这位被誉为“儒伶”的新汪派创始人,在当时“诗界改良”、“小说界改良”的

文化运动中,积极推行戏曲界改良。在舞台上他自编、自导、自演一大批改良的新剧目;在舞台下他倡导一面办刊物,一面办教育,双管齐下推动改良。他和陈去病等创编,戏曲史上最早的京剧期刊《二十世纪大舞台》。然后又创办改良戏曲练习所,以培养戏曲改良人才为目的,招收学生数十名。课程设有喉音练习、词令、戏曲讲义、演说学、技术、拍歌、说白、剧文、国文、体操等。汪笑侬亲自授课,执笔撰写学戏讲义80篇,连载于天津《教育报》,名为《戏剧教科书》。这是一个最早的以戏曲改良为办学宗旨的教育实体,是开创了有别于科班的新型教育方式。

“南通伶工学社”(1919年—1926年)。

“五四”新文化思潮激荡中国的教育改革,同样也影响戏曲教育,催生新型戏校。

南通伶工学社由著名的实业家张謇创办。这位实业家国学深厚,书画诗词兼长,而且志向高远,励志于教育兴国。他曾开办通州师范,女红传习学校等学校。在创办伶工学社时,他已是67岁的老人了,为什么还要创办投资不获利的戏校?我们可以从他1918年给梅兰芳先生的信中,看出他办学的初衷:“至于改良社会,文字不及戏曲之捷,提倡美术工艺不及戏曲之便。”(摘自杨谷中《张謇与戏剧改革》155页)他认为:“事业可振兴经济,教育可启发民智,而戏剧不仅繁荣实业,抑且补助教育之不足。”(张謇语)。他要用戏曲开启民智,用戏曲移风易俗。因此,张謇先生选择办学人明确提出“必须明了教育”,他指的是现代教育。同时他又提出:对“京剧、昆曲、话剧都有根柢者方可胜任。”

作者简介:赵景勃,中国戏曲学院教授,京剧研究所所长;主要研究方向:京剧艺术、京剧艺术教育。

为此，他心目中瞄准“北梅南欧”之称的梅兰芳和欧阳予倩先生，梅先生舞台艺术如日中天，难以专心教育。他就选择了欧阳予倩先生，欧阳予倩是中国话剧奠基人之一，又从事京剧演出，和周信芳先生同台演出《武松与潘金莲》。张謇先生在南通建造“梅欧阁”，他亲自题联“南派北派会通处，宛陵庐陵今古人”，借用了梅圣俞（号宛陵），和欧阳修（号庐陵）暗切“北梅南欧”。可以看出张謇倡导京剧南派、北派的会通，也在追求戏曲与话剧、西学与中学的会通。以这种“会通”的观念，设计一个很典型的校徽：五线谱上加毛笔和钢笔各一支。象征融贯中西、革新戏曲之内涵。

欧阳予倩先生上任后公示他的办学信条：一、“伶工学社是社会效力之艺术团体，不是私家歌僮养习所”；二、“伶工学社是要造就改革戏剧的演员，不是科班”。（徐海萍《南通伶工学社简史》，《京剧改革的先驱》第65页、110页）。它开宗明义提出有别于私家班，有别于科班。最为醒目的是提出该社的培养人才规格，是“造就改革戏剧的演员”。是培养“改革者”，不是通常的“继承者”。这种提法反应戏曲改良的大背景，也看出欧阳予倩先生，对推动京剧发展的积极态度。这个学校的专业课程结构是以昆曲为基础、京剧为主体，兼学舞蹈、话剧，显然是要扩充戏曲演员的技能结构，以达到改良京剧、推进京剧发展的办学目的。

这个学校的文化课结构和普通学校很接近，但对国文更加侧重，其中包括：“文字源流”、“古文观止”、“左传选编”、“虞初新志”、“儒林外史”、唐诗宋词等。（摘自杨谷中《张謇与戏剧改革》155页）。张謇先生发挥自己的特长，亲自开设“修身课”讲诗词、练书法，为学生批阅作业。从这个侧重国文、历史、修身的课程结构，可以看出办学者的民族文化情结，这种侧重对戏曲演员来说是更为需要，对我们今天的办学者也是启发，戏曲演员的文化结构既要和普通教育接轨，又要有所侧重，这是专业特殊的需求。

该校重视学生演出实践，特地建造一个现代化新剧场，欧阳予倩东渡日本先期考察了东京帝国剧场，力求建造富有前瞻意识的实习场地，并取名“更俗剧场”，彰显移风易俗、“改良社会”的办学宗旨，所以张謇、欧阳予倩先生完全是现代意识，创建新型的学校。学校第一批招收70人，后来辍学、淘汰一批，又补招一批。培养了著名小生葛次江，长期活跃在南方舞台，林秋雯、墨玉茹成为王瑶卿的爱徒而长期立足北京，李雯叔从师梅兰芳，后因倒嗓而改任梅的秘书，在文字工作方面作出了贡献。

这个学校一直得到梅兰芳先生的支持和参与，他先后三次视察学校，并带领学生演出。他在《舞台艺术生活四十年》高度评价这个学校是“开风气之先”，是“唯一的一个训练戏剧人才的学校。他的制度、教材方面都采取了新的方法，不但是注重戏剧，就是一般学校的国文、算数，也都照样地悉心教授。所以毕业的学生，在文学上的水准并不算低。”（转引赵鹏《忘年交契金石心》45页）。当红的艺术家杨小楼、余叔岩、王凤卿、郝寿辰、罗小宝、王惠芳、程砚秋、王长林、盖叫天、芙蓉草、苗胜春等名角都曾来该校演出，以示支持。

#### 上海榛苓小学（20年代）

由上海伶界联合会集资创办，主要负责人潘月樵、夏月珊、夏月润等，他们是直接参加过辛亥革命的进步艺术家，首任校长是主办《梨园公报》的新闻界名人孙玉声。这个学校以“使萎靡之社会日就进化”为办学宗旨。伶界联合会要“励志社会和建立华伶足球队作为在上海戏曲界提倡德育、智育、体育的开端”。学校规定伶人子弟可以免费入学，外界子弟则是要缴纳学费。也可以说这是一所伶界子弟学校，有行业救助的精神。其办学方式是：文化课专业课各占其半，文化课的教学内容和普通小学相同，专业分低、中、高练功学戏，低年级以练功为主，中、高年级分行当学习剧目，边学习边演出。在该校工作和读书学艺的有李瑞来、李桐森、李秋森、林鹏程、李如春、吕君樵、童芷苓等著名演员。（见《中国京剧史》上卷297页）这个学校反映出京剧界现代意识的觉醒，要提高艺人文化，提高自身地位，是当时戏曲界呼声。所以，这个学校很受业内的关注和支持，办学的资金开始由潘月樵、夏月珊、夏月润等私人筹集，后来由京剧界义演为重要来源，京剧界周信芳、盖叫天、冯子和等著名演员都热衷为该校义演捐资，外地来沪演出的艺术家梅兰芳、王凤卿、金少山等名角也都积极捐资助学，所以这些艺术家离沪时，这个学校的师生都是到车站或码头列队相送。从而使我们看到当时京剧界敬业精神和公益意识。

#### “春航义务学校”（20年代）

由“南派名旦”冯子和任校长，又兼出资人在上海开办。他办学目的极为明确，就是要提高艺人的文化水平，提升戏曲人的素质，学校规定“凡伶界同行中文盲、半文盲者，不分男女老少均可免费入学，并赠以笔墨纸砚及月白色竹布长衫（旗袍）一件作为校服。学校规定白天学戏，夜间读书学文化”。（摘自《中国京剧史》上卷298页）就读学生六七十人之多，学生中有“赵桐珊、黄玉麟（绿牡丹）、云燕铭、吴继兰、周五宝、苗胜春等”。这个具有成人教育性质的学校，是由个人出资办学，无疑是一个义

举。虽然开办时间不长,当时反映戏曲界提高文化、奋发图强的迫切愿望。

通过榛苓小学、改良戏曲练习所、南通伶工学社、春航义务学校几个不同形式的戏校,使我们看到现代戏曲教育的初始状态,“戏校”诞生于二十世纪之初,这是中国新旧更替的时代,“五四”文化巨变震古烁今,既有激进主义,强调传统的断裂;又有保守主义,强调全盘继承。但是,新“戏校”的创建者,他们摒弃左右两极,在继承中强调“改良”,稳中求变,使新型的戏曲教育的探索得以正确的途径;值得我们注意的是:他们以现代教育意识,创建开放性的课程结构,专业课突出戏曲又扩充话剧、舞蹈;文化课突出国学又和国际接轨,这在戏曲教育史上尚属首创;值得我们注意的是:这些“戏校”均属民办私立,主办者、出资人,明知投资不见利,出自强烈的社会责任感,富有勇气的开创新路,造就新型戏曲人才,推进社会的进化。这批办学者大多数没有经过共产主义的教育,但是,确是一批具有传统文化人格的精英,他们引领历史潮流,创造戏曲现代教育的开端。

#### 关注点之二:三十年代后“戏校”的发展态势

在30至40年代,“戏校”开办越来越多,出才率和影响力也越来越大,在不同的社会背景,不同的地域也出现不同办学方式,呈现不同的办学特色。以影响较大的学校为例:

男女同校的“中华戏剧专科学校”(1930—1940)

该校隶属中华戏曲音乐学院的南京分院(实际上设在北京),这是利用“庚子赔款”所办的学校,是一所国立的学校。院长为程砚秋先生,副院长为金仲荪先生。校长是焦菊隐先生,后由金仲荪先生兼任。由于官方资金的介入,这个学校的办学条件优于其他学校和科班,该校委员会有国家政要、金融名流,梨园名宿等社会高层。学校办公室、教室“房屋高大,院落宽敞”,并设有图书馆,医药室,沐浴室,储藏室(备有木柜,每生一格),接待室等,学生宿舍上下两层铁床卧具,“被褥整洁,日间覆以白色线毯”,“中外人士赴该校参观者,皆称道不置云”。优越的条件和科班相比别于天壤。

学校公开张示办学思路:“中华戏曲专科学校的教育方策,一方面采用科班精神,一方采取欧美音乐戏剧学校制度,沟通融会,形成学校教育化之科班……”(张敬明《记中华戏曲专科学校》,《剧学月刊》民国二十一年十月第一卷第十期)。其中两个要点:专业教学是“科班精神”,办学体制是“取欧美音乐戏剧学校制度”,因此其课程设置有很多创新之处,其专业教学计划:

(1)昆曲“本课教授北曲,首教各种曲牌,

次教开场戏,次教各种名剧,注意学生之发音字韵。……本课为全体学生所必修,以立学习皮黄之基础。”(2)皮黄“本课教授流行及失传之各种皮黄剧,文武兼习,学生视其天才及嗓音扮相,分为文武生旦净末丑等行,注意学生之发音字韵及口眼身步。”(同上)

这个课程设计有三点值得注意:1. 每个学生都以昆曲为基础;2. 京剧教学剧目有“流行与失传”两类型,具有挖掘濒危剧目的动机;3. 学生“文武兼习”全面打基础。对待尖子生更是如此,王金璐先生,既拜老生名家马连良先生,又向丁永利先生学习杨派武生。

该校文化课教学计划突出国学,如:

(4)国文,本课注意学生之文理;及对于文学艺术之认识,按期年级程度分组教授之:第一学年及第一组 千字课。第二学年及第二组 选文—白话。第三学年及第三组 论语。第四学年及第四组 古文(左传、史记、汉书、三国志、晋书、诸子等)

在国文课中突出民族传统文化教育,同时又增设英文、法文,教学内容符合时代要求。

进入第五年教学时增加“公民”课,并注明“本课仅授二年,使学生注意身心之修养。后一年兼授民权初步及建国大纲”;第五至七年级又有“党义:三民主义及实业计划”充分体现出国家办学,实施公民教育和政治教育。

学校时间安排极为紧张:6点起床练早功,9—12点左右分行当学戏,下午到剧场演出,演出回来吃晚饭,上文化课。

该校大胆的开创“男女同校”的先河,男女同校本身是教育近代化的一个标志,作为京剧界更是创举。女演员的出现始于清末,但是男女分班,不得同台。1912民国伊始一度出现男女同台,但1913年又重禁男女同台。在这个背景之下,中华戏专很有胆识地公开招收女学生,采取男演男、女演女,以性别划分行当,培养了一批女性旦角,为京剧现代发展提供人才支持。但是对体力强度大的武旦和大嗓发声的老旦,依然是由男生学习,所以才培养出宋德珠、李金鸿等男性武旦,李金泉、王玉敏等男性老旦。男女同校顺应时代,促进京剧的发展,后来的上海戏剧学校、四维剧校也都是男女同校。

该校的教学经验值得研究,教学效果也很显著,享名于世的武生有王金璐、傅德威,老生有李和曾、王和霖,旦角有宋德珠、李金鸿、李玉茹、侯玉兰、白玉薇、赵金蓉,老旦有李金泉、王玉敏等。这些学生不仅技艺扎实,而且思想趋新,富有创新精神和创新成果。

中华戏校开办十年突然停办,对此说法不一,李玉茹老师记录这段事实:1940年11月该校在广和楼演出《得意缘》,演出后突然宣布学校即日解散,这是个令人震惊的决定,隐藏着特殊政治背景。原来是敌伪当局了解中华戏校经济困难,想趁机收编,把戏校变成敌伪电台的附属剧团,计划内定,只待拨款后收编。“这一消息很快被程砚秋先生知道了,经与金仲荪校长研究为了二百名学生的自由和安全着想,决定解散戏校。”(《李玉茹谈戏说艺》303页,上海文艺出版社2008年5月版)

试行大、中专教育的“山东省立剧院”(1934—1945)

这是一个由山东省政府支持的戏校,1934年招收一个高级班,次年招收一个低级班,日寇进攻山东,师生不愿解散,于是撤到重庆,1945年被国立剧专接受。院长王泊生毕业于北平国立艺术专科学校戏剧系,演话剧又演京剧,被周信芳赞为“戏剧革新家”,他以“整旧创新,创造新中国戏剧”为宗旨,创办新型综合性学校。该校设有话剧、戏曲、音乐专业。面向全国招生,在北京设有招生点,因条件优厚,吸引众多生源,就连四代翰林之家的赵荣琛先生也投考该校,赵先生离京赴鲁之时,已是年满十八的高二学生了。该校规定:高级部招收初中以上文凭或具有同等学力,初步学过戏曲,具有演员条件,经考试合格者,方能入学;低级部学员多为小学毕业或肄业生。两个年龄段的学生采取不同的教育层次。这种新招生办法,打破科班招小孩,练幼功的常规。招收的学生年纪大,腰腿硬,功夫差,但是也有优长,“年龄大,文化水平高,接受能力快”(赵荣琛语)。学院启发自觉,提倡吃苦,废除打骂,学生进步很快。学校肯于延请名师,如晚清名旦孙怡云、郭际湘以及李兰亭等,昆曲韩世昌等。所以学习路数正宗,规范严谨。该校注重学生演出实践,院内有容数百人的剧场,每周三、六、日有实习演出,公开售票。学生舞台实践很多。配合抗日战争,排演新戏《岳飞》“场面浩伟,兼用中西乐伴奏的”。该校重视文化课和戏剧理论课学习。理论课教师有马彦祥、刘念渠、卢淦、吴瑞燕等,所以,该校的学生文化水平较高。如富有学者之风的程派名家赵荣琛,演员兼编剧,担任中国京剧院、中国戏曲学院领导的任桂林,为关肃霜导演《黛诺》等剧目的张宝彝,上海戏曲学校副校长郭建英,以及魏静生、范朝俊、李麟童都是出自这个学校。初级班的高玉倩、徐荣奎后来又参加中华戏曲专科学校和荣春社科班。赵荣琛先生在他著作中赞誉这所学校“可称为中国第一所新型的综合戏剧、戏曲、音乐以及新歌剧等为一体的大专级院校。”该校首创招收中学

毕业生,并能够培养出大角,取得成功的经验。

寓教于教的“夏声剧校”(1938—1949)

抗战时期流亡人士汇集西安,刘仲秋、郭建英、任桂林、封至模先生等进步的戏曲家,目睹流亡儿童失养失学,倡议在夏声剧社下成立夏声剧校,收容难童,传艺授道,寓教于教。这个自发创办的戏校,承载着教育、慈善、宣传的多重职能。校名本身体现的强劲的民族精神“华夏之声”。他们在“特刊前言”中宣布:“‘夏声’是神圣的民族解放斗争中的产儿,它是戏剧革命战线上战斗员的‘制造厂’,也是各地流亡到西安的难胞们一个‘难童收容所’!”以剧社演出收入和入股投资为办学经费。后来因日寇轰炸,剧社演员四散,师生们只能乞求借贷,同时以学生演出的微薄收入糊口度日。经常居无定所,流动于陕西、四川各地,1946年沿长江经武汉、到南京。1947年梅兰芳先生目睹京剧界科班、戏校纷纷解体的危局,对刘仲秋、郭建英说:“你们……要是再垮了,往后京剧怎么办?你们把夏声拉到上海来,咱们大家抬着她!”(摘自马科主编《华夏之声七十年》3页,上海锦绣文章出版社2007年出版),梅先生亲自义演为夏声筹备校舍,经多方面的帮助,1947年夏声终于定址于上海。

1949年解放军百万雄师过长江,国民党准备把夏声剧校带到台湾,因为夏声曾三次为蒋介石和国民党重要会议演出,夏声面临是随国军南逃,还是留守等待解放的抉择,在决定命运的十字路口,刘仲秋积极和演剧九队吕复(地下党员)等联系,亲自召开校务会和全校教职工会,认清形势、统一思想,等待上海解放。由刘仲秋、郭建英率领集体参加革命,与解放军第三野战军“娃娃剧团”合并,融入新中国文艺队伍。

这个流浪式的学校,有着特殊的治学方略,采取“集体化、家庭化”严格管理,规定学生“在任何时候,学生不能随意离校,学生不准有社交活动”。原计划男女同校,因“怕惹事”只招男生,后来有固定的校址才招收一名女旁听生,那就是著名坤生王则昭。艰苦的办学条件也造就可贵的精神,1946年著名作家谢冰莹撰文称赞:“他们是一群最能吃苦最能奋斗的一群斗士……学生下装后,不是看书,便是看报,每天除了排戏外,最要紧的是上课。……孩子们在武汉是躺在文化会堂后面的地上,仅有一床破席子铺底上,他们一面受潮,一面受热。试问哪有不病的道理?”因为诞生在抗战救亡之际,夏声的培养目标定为:“造成有觉悟有热血有警觉性的青年革命剧人。”这作为学校“培养目标”和人才规格,具有强烈的时代感和使命感。

教育蕴含救亡,用戏曲拯救民族。所以他们教学

实践的剧目,多为借古寓今,作用于时局。该校把传统剧目《潞安州》、《八大锤》连缀成《陆文龙》,在两折之间,增加了乳娘抚养、启发陆文龙的成长。岳飞迎接陆文龙回归时,后幕出现“还我山河”四个正楷大字,观众共同高喊“收复失地,还我河山”,演出结束,演员合唱《满江红》,成为轰动陪都重庆的抗战名剧。刘仲秋重新改编《花木兰》、《梁红玉》,郭建英创作《巾帼英雄》都赋予抗击外侵的内涵。根据丑角戏《打城隍》改编成农民躲到庙里躲避“抓壮丁”,到自愿参军投入抗战,用《新打城隍》为抗战作宣传鼓动。几位校领导是戏曲的革新家、教育家,又是慈善家,肩负安全生存第一要务,要筹资流动,又要教学育人,还要创作演出,不离不散坚持办学。梅兰芳大师曾赞赏刘仲秋、郭建英“你们拉扯夏声快十年了、真不容易呀”,梅先生的“拉扯”二字,富有苦涩的内涵,道出办学者的艰难悲壮的历程。正是在苦难里“拉扯”出来的孩子们,锻炼出较高的综合素质,他们有专业、有文化、有苦斗精神,从学员成就可以印证,如上海京剧院总导演,《曹操与杨修》的导演马科,上海京剧院副院长兼演员齐英才,《智取威虎山》导演兼演杨子荣的贺梦梨,麒派传人张信忠,演员兼编剧罗通明,著名武生、教授梁斌等上海京剧院艺术骨干,上海戏曲学校名师古峰,上昆著名作曲家辛清华,天津戏曲学校校长孙经田,江苏省京剧院导演翁舜和,名丑朱锦华等,均为京剧事业做出显著的成绩。

#### 高效育才的“上海戏剧学校”(1939—1945)

所以说是高效育才,因为这学校开办不到六年,只招收“正”字辈一百多名学生(毕业时只有四十多名领取证书),却成才率极高,拔尖出众者甚多,人才分布地区广泛,支撑年代持久,如:在北京的:张正芳(花旦,中国戏曲学院教授)、侯正仁(武丑,中国戏曲学院教授)、钱正纶(钱浩梁,《红灯记》李玉和扮演者);在天津的程正泰(杨派老生,著名老生张克之师);在武汉的:关正明(著名老生,关栋天之父)、杨正义(武丑)、武正豪(著名琴师)、李正瑞;在江苏省的:王正堃(著名武生)、陈正薇(著名梅派旦角)、周正雯(淮阴京剧团主演)、万正楼、董正豹、穆正根、朱正海;在吉林省的陈正岩(著名老生);在台湾的:顾正秋(台湾梅兰芳之称)、周正荣(台湾四大老生之一)以及在四川、福建、江西等地也都是主演、团长、艺术骨干。当然在上海本地更为群星闪烁,汪正寰(汪正华,著名杨派老生,李军之师)、张正娟(张美娟,武旦,后任戏校校长)、王正屏(著名裘派花脸)、孙正阳(著名丑角)、施正泉(花脸,《智取威虎山》扮演李勇奇)、陈正柱(著名武丑,严庆谷之师)、孙正琦(著名花脸)、薛正康(著名小生)、黄正勤(著名小生)、郑正学(上海黄浦京剧团团长、主演)、李正恒等。他们非领

衔即骨干,发挥了持久的作用。

这个戏校的创办者是上海工商界领袖许晓初先生,校长是律师陈承荫。许晓初毕业于复旦大学,“五四”时期积极参加反帝反封建运动,开办戏校时已经是一个拥有几十家企业实业家,倡导教育救国。但他认为戏曲的人才多出于北方的科班,上海的“儿童面目清秀,口齿伶俐,头脑聪慧,不在北方之下。”就地办学校“定可人才辈出”(朱庭筠文《许晓初与上海戏剧学校》,载《大成》233期第54页)。这是他创办戏校公开的理由,得到社会的支持。几十年后他在接受采访是又道出深层的原因“在沦陷区里,如果想办正式的学校,教育青年,一定会受到种种限制。如果办戏剧学校,敌人便不太注意……”。培养唱戏的,可以减少当局敏感度,以减少监控和麻烦。他又说:“而我们的戏剧都是讲的忠孝节义,忠君即是爱国,都借此给孩子们灌输些国家民族思想,岂不是一举两得。”(刘枋著《台湾“梅兰芳”顾正秋》36页,人民音乐出版社2002年10月出版)。用戏曲传承民族精神,也是民族企业家在沦陷区寓教于教的举措。这个学校起于爱国,止于爱国。当学校成绩斐然,赴天津演出获得轰动效应时,接到满洲国的邀请,这位具有政治敏感的企业家坚持不为敌伪服务,他说“我觉得事情越来越来不对劲,除了接二连三地以电报把他们催回上海,当时就有不可再办的打算。”他不仅致电力阻,汇资返程,严嘱即回而结业,就这样学校是停办了。

这个学校的办学思路是,专业教学借鉴科班制,沿袭“打戏”制度,文化课借鉴普通教育。学制7年,公开招收10—14岁的男女儿童,学生家长要和校方签订合同(相当于科班的关书),校舍无宿舍,学生走读。入校先练功,学昆曲和曲牌,如《天官赐福》、《富贵长春》等,后根据学生资质分行当学京剧剧目。学校有很多强化规定,入校门说北京话,违者挨打。入校门男生穿靴,女生绑跷,不出校门不许卸跷脱靴,违者要“打通堂”。非常注重社会公演,建校九个月举办首次演出,三天打炮戏轰动上海,此后便经常在黄金、天蟾、更新、皇后大剧场演出,学生得练,校誉日隆,办学五年多仅在上海演出就有1000多场,这个数目字可以反映出重实践的教学理念。可想而知这个学校练功求狠,早上台,多演出,是成才率高的原因之一。专业人士关鸿基为教务长,组织强力的教师队伍如宫廷供奉的名角瑞德宝、昆曲传字辈名角郑传鉴、富连成出身的梁连柱、关盛明、陈富瑞、斌庆社出身陈斌雨、江南名武净王益芳以及名师陈秀华、吴富琴等。来沪演出的北方名角尚和玉、萧长华、马连良、张君秋、丁永利、赵桐珊、茹富兰、宋德珠、傅德威、王金璐、何金海等

均到该校授课。明显看出这个学校的教师多来自北方,授课剧目也是依照富连成科班的路数。这个办学短、成才多的办学经验尚待总结。

#### 转辗南北的“四维剧校”(1942—1949)

这是一个经历抗日战争和解放战争,巡回于新疆与关外,具有传奇性的戏校。进步艺人冯玉昆收容“旧剧从业员的子弟”和“来自沦陷区孤苦无依的难童”在广西成立“四维剧社儿童训练班”。由于日军的侵入,边逃难、边教学、边以演出维持生计,由广西到贵州,再转至云南,为了解决吃饭之难,经田汉先生努力,划归国民党青年军207师政治部,定名为“四维儿童戏剧学校”。抗战胜利后随军到上海,后又转辗到东北,分别在抚顺、沈阳成立一、二分校,在北京西苑三分校、长辛店四分校,总校设在保定。学生们一面慰军演出,一面为生计演出。随解放战争的推进,四维剧校也开始解体,一、四分校及总校随解放军南下又回到广西,后为新中国广西京剧团;二分校由解放军四野政治部接管,人员分别到哈尔滨人民剧院和东北文协平(京)剧工作团;三分校在北京面临是跟国民党南逃台湾,还是留在北京的两种选择。在命运的关键时刻,田汉先生在解放区,委托马彦祥向三分校师生转达:“戏校师生切勿随国民党军队南撤,留守北平等候解放,共产党领导新中国要办戏曲教育事业,你们定会有光明的前途。”正如田汉先生所言,四维剧校被接管后,在此基础上建立新中国第一所国家级的中国戏曲学校,四维的师生中名家竞出,中国戏曲学校成果辉煌,不正是验证田汉所指引的“光明的前途”么。

该校名誉校长兼艺术顾问田汉先生,校长为冯玉昆,艺术指导安娥(田汉夫人)。一批进步的戏曲工作者李紫贵、曹慕髡、金素秋、张宝彝等在该校任编导和教师。校名反映办学追求,何为“四维”?礼、义、廉、耻也。取古语“礼义廉耻,国之四维。四维不张,国乃灭亡。”不仅强调礼法道德,还把这种文化精神,提到“国乃灭亡”的高度,因为,“礼义治人,廉耻立人,之大节”。从而使我们看出,在日寇入侵,国难当头之际,办学者具有以德救国的办学理念,这和今天“以德治国”是同一个思路。四维剧校的学生每天早上要喊四句口号:

“创造剧界新的生命”——注:造就新文艺工作者。

“铲除剧界一切恶习”——注:树立戏曲界的新风气。

“提高剧员文化水平”——注:提高演员的文化水平。

“砥砺剧员人格道德”——注:提高演员人格、品格。

四句口号,反应出学校的办学精神。该校规定:不供奉祖师爷,张挂孙中山像,学习文化,破除迷信、禁止赌博,不陪酒,不待唱,提倡人格一律平等……。这一系列的规定,体现出对戏班陈规陋习的反叛,体现出对新型京剧演员的重塑。

四维剧校学老戏,排新戏,配合抗战宣传,先后排《梁红玉》、《新雁门关》、《葛嫩娘》、《新儿女英雄传》等。1944年西南第一届戏剧展览会,该校演出由田汉编剧,李紫贵导演的抗击外侵的《江汉渔歌》,这是小孩唱大戏,担任主演的谢锐青(现为中国戏曲学院著名教授)年仅12岁。该剧演出说明书的“前言”,介绍了这个训练班,“一方面他们学习着戏剧艺术的课程……另一方面更重要的,他们没有放弃作为一个现代人,一个新时代戏剧工作者应具备的多方面的知识的追求。”(转引《戏曲艺术》2003年3期顾乐真文)。《江汉渔歌》演出成功,成为该校的保留名剧,从南到北一路演来,一直演到中国戏曲学校成立之后,1957年我院第二届学生萧润增、俞大陆、曲素英等仍复排演出。田汉先生一直把这批学员视为戏曲改革的“火炬”、“新鲜的血液”。新中国成立之初,该校的学生正值青少,发挥“新鲜血液”的朝气和活力,呈现出欣欣向荣的面貌,如刘秀荣、张春孝、谢锐青、袁国林、李鸣岩、钮骠、朱秉谦、关雅浓、王诗英、孔祥昌、郭锦华、侯正仁、柏之毅、梁九荣等,成为新中国的戏曲舞台的新人,戏曲学校的骨干。

#### 关注点之三:“戏校”办学者的理想和追求

综观这时期的戏校,我们发现,凡是能开办的戏校,离不开三类主干人员。一是投资者或是集资者,他们是戏校的发起人,也决定这个学校的办学方向,所以,可称为主导者;二是校长,他们因和办学主导者志同道合而被选用,负责学校的教学设计和领导管理,可称为主持者;三是教师,是被主持者聘用,执行主持者的办学意图和要求,可称之为主教者。当然还有庞大的辅教机构,暂不做议论。主导者、主持者、主教者,三类主干人员相互依存,结构成学校基本构架,创办有别于科班的新型学校。

主导者的宏观掌控。主导者要做三件大事:一是筹备资金和办学设施;二是任命校长或主任;三是把握办学方向。无论是董事会制还是校委员会制,都是戏校的宏观掌控者。从中华戏专和上海戏剧学校来看,主导者决定戏校的创办和停办。创办是为了传承戏曲,停办也是因为时局变化。中华戏校是因为敌伪要接管该校,程砚秋、金仲荪突然决定解散学校。上海戏剧学校也是因为不愿为敌伪服务等原因,许晓初先生决定停办。所以,创办与停办始终与社会、与政治直接关联,并不是单纯戏

曲艺术问题。这些主导者富有民族气节的作为,对学生们有着深层的影响,从著名学生李玉茹、顾正秋、张正芳等的回忆录中都撰文,称颂他们的“校董们”的民族气节和文化情结。

至于夏声剧校主持者刘仲秋、郭建英,四维剧校主持者田汉,他们始终把握学校的方向,使学校具备:传承戏曲、救助难童、宣传救亡等多项职能。在解放战争的决胜时刻,这两个戏校都有随国民党逃往台湾的趋势和条件,但是田汉、刘仲秋两位主导者,把握戏校命运的方向盘,坚持留守,迎接光明,融入新中国的文艺队伍。

这几位起决策作用主导者,他们精通文化和戏曲,又具备高尚的文化人格,所谓文化人格,是以爱艺术、爱民族、爱国家的高度统一为标志。所以在事关国前途的十字路口,能做出超凡脱俗的选择。在此,以刘仲秋先生为例,他是夏声剧校的发起者、主导者和主持者,新中国时期担任中国戏曲学校的副校长。他学艺时曾为梅兰芳、余叔岩开办的国戏传习所的学生,拜师李洪春先生。创办夏声前他已经挑梁唱戏,常以唱功戏《失空斩》、靠把戏《定军山》、唱作并重的《打棍出箱》做打炮戏。而且收入不菲。俗话说“家有二斗粮,不做孩子王”,他放弃挑班当角儿,却当了“难童王”,为办夏声个人收入由千元降为几十元。带领学生乞讨求助,流浪十年。还要教学演出,宣传抗战,何异于西天取经之难。从个人利益计算,绝对是得不偿失,但是从独特的价值观来看,是做了件利国利民的义举善事。他始终是个无党派人士,文革期间下放农场,我和刘校长同住大通铺,比邻三年。在那“莫谈往事”的年代,他偶然叙怀,给我悄声讲述他唱戏的辉煌,办学的苦难,曾说过“梅兰芳看我们太困难了,给我们很多帮助,离别时把他的图章给了我,并说‘如有需要用它(梅兰芳)名义办事,可以用这枚图章。’”。我深有感触地说“他对您真够信任的”,刘校长说“他(梅兰芳)看我老实”。刘校长确实是个老实人,中国戏曲学校的师生有口皆碑。他做官低调,治学高求,平素寡言,但言必有物。就是这样一个老实人,在民族危亡关头做出慷慨之举,这样一个老实人,具有一副担当国难的铁肩,充分显示出民族文化的人格光辉。

主持者的教学设计。教学主持者即校长,有的称为主任,他们的职责是负责教学设计和教学运行。这时期的主持者出现了显著变化,即由传统的“伶人办班”转变为“学人治校”。如欧阳予倩、焦菊隐、金仲仁、王泊生、刘仲秋、郭剑英、陈承荫(本人为律师)、田汉等先生,均不是坐科出身的艺人,而是文化人或新文艺工作者,他们是新型戏校的设计者、领导者。他们把戏校分为“学科”和“术科”,选择一位行里出身

的专业人士,为“术科”的负责人,专门组织练功、学戏、演出等专业教学,如上海戏专的教务长关鸿宾、中华戏专实习部主任沈三玉,四维剧校的梁连柱等先生,学人与艺人相结合,搭成一个教学指挥的中枢,构成“学人办校”的教学机构。

“学人办校”是这时期的突出特征,看似“外行领导内行”,有悖于传统,焦菊隐的上任有人讥讽“用洋学生管戏班”。但是,实践证明这是历史的选择。要开办新型戏曲教育,必须实现戏曲的自身突破,需要懂得现代教育的人来创建新的模式、新的体系。他们借鉴科班,学习科班,又有别于科班,向着学校化、近代化做出可贵的探索,他们是新型戏校的开拓者。尤其是欧阳予倩、焦菊隐、王泊生、田汉诸先生,都是学贯东西,精通话剧、戏曲双栖的戏剧家。他们对戏曲教育的介入,为戏曲开阔视野、广采博纳,推动戏曲的与时俱进。这几位主持者经历这一段戏曲教育实践,对他们的后来的艺术实践也有着重要的影响:欧阳予倩先生在新中国任中央戏剧学院院长,提倡话剧学习戏曲,尤其是创建台词课,研究戏曲念白规律和方法,所以中央戏剧学院五十年代的教材,常有戏曲念白的案例。焦菊隐先生后来的博士论文即是《今日之中国戏剧》(注:“戏剧”即指“戏曲”)。新中国后他担任北京人民艺术剧院总导演,倡导话剧民族化,借鉴戏曲美学精神,创作《蔡文姬》等写意风格的名作。指导于是之、童超等老一辈艺术家,一面观察生活,一面学习戏曲,创建“北京人艺”表演学派。田汉先生更是写话剧、写戏曲,成为艺术界的旗帜。所以,我认为几位大师的戏曲实践,形成他们独特的艺术结构,他们把话剧和戏曲,既区别个性,又融通共性;既界定本体,又相互吸纳,戏曲成为大师们艺术成就的有机营养,做出了卓著创建和经典示范。

主教者“替祖师传道”。主持者聘用专业老师,依然采取科班的录用标准,明师与名师兼而聘用。明师是指,深明真谛的老师,用这些老师守正路、严规格,给学生打好功底。用名师则是引领提升,画龙点睛,以求提高品质。这些老师有传统的道德规范,替祖师爷传道,不能误人子弟。所以,在这几所学校中学生质量都是值得称道的。

这些经历科班、戏班的有特长的教师,在执教过程中必然带有旧有意识和习惯,和新的教育思想有差异,甚至有冲突。主持者和主教者也存在某些既对立,又统一的关系。仅不许打罚这一项,就使很多老师失去传统的教育手段。“不打不成才”是剧界顽固的意识,“不打不出功”是戏曲传统的教育手段。废除打骂使很多老师“束手”,不善于启发使教师感到“无策”。所以,执行新规定是很困难的。

还有很多学校规定教师上课“不许抽烟”、“不许嬉笑、聊天”,焦菊隐校长就曾当众掀折一位颇有威望老师的旱烟袋,老师甩手不教了。焦校长又几次登门赔礼延请。戏校规定上课不许嬉笑聊天,一次“教戏的老师和女同学说了句笑话,被焦校长听见了,于是学生通堂罚跪,一直罚到下课,使这位老师十分难堪。”(《李玉茹谈戏说艺》264页)可见新秩序、新教风建设之艰难。

为此,夏声剧校提出“聘请教师应尽量选择积习不深,成见尚浅的人,用其长、置其短”(《对于实验戏剧教育的意见》1946年刘仲秋文)。对任课老师只希望他们传授技艺,不强迫他们改变积习。刘仲秋校长还有一个生动的比喻:“借手旧式产婆,接生出新的生命。”

创办新型戏校,必须建设新型师资队伍。夏声剧校明确提出“未来师资造就,正是我们今日的责任”(《对于实验戏剧教育的意见》1946年刘仲秋文)。事实正是如此,这几个戏校不仅培养演员,也着重培养师资,为新中国成立后的戏曲学校输送大批的教师和领导干部,积蓄了戏曲教育的有生力量。

#### 关注点之四:“戏校”与科班的异同

##### 一、立体制——与普通教育接轨

戏校的创建后,学校机构与科班有明显的区别,戏校的教育机构以普通学校为参照,同时又根据戏曲教育的特点,创造性设置学校机构,这种既承旧,又纳新的教育体制,可以反映当时的办学理念。以中华戏曲专科学校机构为例:

我们注意到该校设立“两会”即“训育委员会”和“戏曲改良委员会”。“训育委员会”是负责学生的思想教育和学生管理,设立训育员,这是和普通学校相一致;“戏曲改良委员会”则是戏校独有的机构,是负责剧目教材的审定和新剧目的创作,相当于今天的“创研室”。“改良”二字,标志着要对传统艺术的审视和扬弃,是边改良边教学,改良和教学有机的联系。该校这个组织聘请社会很多专家,主持工作是常务委员团,主任委员是翁偶虹先生。在翁老的主持下,对传统戏中迷信、淫秽、欠通的台词和剧情做了修改,然后教给学生。先改良后教学,以免良莠不分,以讹传讹。这种对传统剧目的科学审慎的精神,至今也是应该提倡和发扬。

##### 二、树形象——增强学生的时代感

戏校的创立之初,十分注意学生的形象和学校形象,力求学生化,力戒学徒化,形象的更新,展示着一种内涵,就是戏曲演员的时代感,标志着新一代京剧演员与时代同步。

直观的学生形象是戴校徽、穿校服、唱校歌。

戴校徽——中华戏专校徽是一只“铎”(是古代的一种乐器),象征戏校对传统文化的传承和弘扬;上海戏校“佩带三角校徽,上铸金鸡”,象征着戏曲要为时代引颈高歌;四维剧校的校徽是白底、蓝边,中间有“四维”二字;夏声剧校的校徽是倒三角形,三层沟边,中心的梅花图案上写着“夏声剧校”四字,富有战斗和艺术的双重意蕴。总之,学生统一佩戴校徽,是对学校形象的树立,更是办学精神的张示。

穿校服——中华戏专,面临声望极高的富连成科班,双方学员都统一着装,中华戏专的学生带沿帽,穿黑呢校服,冬天还发一件黑呢斗篷,洋味十足。女生夏天黑裙子,白上衣,也很时尚。而富连成学员剃光头、穿大褂,保持中式传统派头。两相对照,形态分明。富连成学员上戏园子是排队步行;中华戏专学生则是坐汽车。当时北京能有几个学校能有汽车,有时路遇“富连成”学生排队步行,淘气的戏校学生向车下喊“上来呀,上来呀!”,孩子们的气人之余,也充满国立戏校的自豪。

唱校歌——办学精心创编校歌,用校歌宣扬办学理想,昭示教育目标,既是对社会的誓言,又是学校号角,成为新戏校的标志。

##### 中华戏专校歌:

戏曲设校始自今,九月一日观阙成。

“相公误德”古有微,移风易俗用乃神。

莘莘诸生齐致力,其道为何自强不息。

艺术为吾之稻粮,大地为吾之广场。

勿以小道而自荒,勿封固步而速亡

莘莘学子“竭力志”,艺近乎道“欽自惠始”。

校歌高呼“戏曲设校”,以新生命、新姿态呼啸而来,“新”的核心是“移风易俗”,不仅要戏曲界内部移风,还要向社会易俗。为此,反复呼吁莘莘学子励志、自强。歌词中充满与旧俗决裂信念,体现一种对峙、抗争的精神。

##### 夏声剧校的校歌:

我们是年轻的演剧队员,我们用戏曲从事宣传。

舞台是我们的堡垒,街头是我们的营盘。

台上台下哎嘿,演员和观众一起来抗战!

打倒日本强盗,收复大好河山。

前进!努力!年轻的演剧队员。

校歌折射出民族危难,抗战烽火。因此,校歌是在呐喊、在呼唤,体现了夏声剧校传承戏曲、慈善救助、宣传抗战的办学宗旨。

##### 四维剧校校歌:



我们是烈火里锻炼的钢条,我们是风雨中生长的新苗。

我们踏遍了千万重山海,我们忍受了七八载的辛劳。

我们要为新时代歌唱,我们要替老百姓呼号!

同学们,这是艰难的工作,但也是伟大的创造。

进步的必须学习,腐败的必须去掉。

我们要锈铁磨成针,我们要逆水里撑篙。

同学们,我们虽然幼小,将使人民夸耀。

坚持改革的旗帜,走向光明的大道。

校歌是田汉先生所作,歌词不仅鼓舞师生,忍受辛劳,逆水撑篙,又鲜明的提出戏曲人“要为新时代歌唱,我们要替老百姓呼号”。宣扬新的戏剧观,倡导戏曲结合民众,体现出新的育人理念。

穿着校服、戴着校徽、唱着校歌,戏子转变为学生,和普通学校一样参加中学生运动会、作文比赛、歌咏比赛。更新社会形象,确立社会身份,是这一代戏曲教育家的追求。焦菊隐校长常告诫学生“你们是学生,不是戏子。”曾有这样一件事,可以看出办学者的思想追求:

1936年《立言报》公开投票,从在读学生中选举“童伶主席”和各行当的冠军,共推选18名优秀学员,其中中华戏专进入9名。这是非常值得炫耀的办学成果,可是在隆重的庆祝大会,该校却不让学生去领奖,金仲荪校长说“你们的身份是学生,不是什么伶人。”此事看出校长们,注重学生身份,甚至视身份而高于荣誉,说明今日的演员,已不是旧日的伶人、戏子。

### 三、重人文——提升思想教育内涵

无论科班还是私人徒弟,都属职业教育性质,科班的理念是“为一般子弟求的一艺之长,能保身养家”,新戏校仍属于职业教育,但教育内涵也发生一些变化,那就是在文化和理论教育中渗透思想引导,注重人格塑造。夏声剧校实施“人生观”教育,刘仲秋提出“人的因素不健全,影响事业无进步,渐趋没落,亦为一大原因。”(《略述戏剧之体用及办学经过》1945年文),他们对人生观教育解释为:“一方面不妨矫枉过正,防患于未然,施以净教徒似的严格教育;另一方面启示一种正确的人生观,实施崇高人格教育,俾在学生纯洁的血液,注射强度的防疫针,他们年轻的心灵,扫除一切可能的魔掌和污染。”(刘仲秋《对于实验戏剧教育的意见》,转引《华夏之声七十年》41页)

在中华戏专实施“戏剧观”教育,这种教育无疑提升思想教育的目标,培养戏曲新人的新思想、新

的精神。1931年程砚秋先生对中华戏专学生讲演《我之戏剧观》,解释为什么演戏?“不否认靠职业吃饭穿衣,却也不忘记自己对社会的责任”,“对社会负有劝善惩恶的责任”,我们不是“开心取乐”的玩意儿,是要“提高人类生活目标的意义”,为此,要区别哪些戏从意义上“可演可不演”,哪些戏从感情上“宜演不宜演”。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”。

强调人生观、戏剧观教育,是新型戏校教育内涵的深刻变革,认识到人生观、戏剧观对一个艺术家的导向作用,这种教育与传统的仅为学一艺之长,“能保身养家”,显然提升了教育境界。

### 四、更习俗——与旧陈规对垒

戏校以新的姿态立足于世,就必然要对科班的规矩和习俗做一番扬弃,力求变科班化为学校化。

废除“拜祖师爷”。当年后台都设有祖师爷的牌位,演出前演职员要敬拜,如同各行各业敬拜“行业神”。中华戏专率先废除此规,在当时也颇有微词,被人讥讽该校学生是“给孙中山鞠躬的”。有个学生在演出时偷偷跪拜,被焦菊隐校长发现,当即打碎牌位,停止这个学生的演出,罚跪到演出完毕。此行动使我们感受到破除旧有习俗的决心和力度。

再如:废除“唱堂会”,这是中华戏专及后来的夏声剧校,都做明令禁止。“唱堂会”是到名门高第做助兴演出,规模虽小,报酬颇丰。作为无经济来源的夏声剧校,居然拒绝这样本小利丰的演出。刘仲秋提出“学校绝不站在生意经的立场上,专想营利,也不是为了某个阔佬供给娱乐”。反应出办学者的艺术观念,戏曲要高台教化,服务于社会。废除唱堂会的原因,也是为维护艺人尊严,提升艺人社会地位。

### 五、保技能——沿用科班有效教育手段

戏校对科班的制度有破除,也有延续:

一延用学生按字排名制度,为什么沿用科班的按字排名?“学生统一排字,才能显示出学校的气魄和阵容。”(张正芳教授语),这时期按字排名不仅辙口明亮,而且富有新意,具有时代感和积极的精神。四维剧校以“维”字排名;上海戏校以“正”字排名,中华戏专以“德、和、金、玉、永……”排名;夏声剧校排字为:“蔚起人文丕振夏声”,彰显剧校的办学精神。“蔚”字的主要含义是形容草木茂盛,寓意学生在茁壮成长,夏声剧校排字更为细致,不仅要分出班级,还要分出行当,如第一届学生首位字定为“蔚”,然后按个人所学的行当排第二个字。老生用草字头的字;武生、小生用王字旁的字;旦角用雨字头的字;花脸用木字旁的字,丑角用三点水的字。例第一班的老生岳民叫周蔚藻,武生辛清华叫辛蔚

璞,小生齐英才叫齐蔚瑞,旦角孙经田叫孙蔚霞,花脸楚希洛叫楚蔚材;丑行张友方叫张蔚涌。这种既能分出级别,又能分出行当的排名方式,对后人也是有趣的记忆。

二延用“打戏”制度。打戏是戏曲教育的传统手段,我国私塾教育就有打罚,家族教育也讲究“棍棒出孝子”。戏曲练硬功,有“不打不出功”的理念。焦菊隐先生接受的民主教育,办学之初废除打戏。后来他发现本校学生的基本功弱于“富连成”科班的学员,他找人研究这个问题,专业老师提出“不打不出功”,从此中华戏专又恢复了打戏,但是规定不许伤头脸,不许伤内脏。打罚制度,在实行过程也有调整。有一次在英语课女老师和学生发生冲突,校长“下令打通堂,‘德’字的十板、‘和’字的八板、‘金’字的六板、‘玉’字的四板,打完‘通堂’之后,课没有人上了,学生们都呆在宿舍里‘养伤’。焦校长从此宣布废除打‘通堂’,谁有错就打谁,不搞株连。”(见宋丹菊、刘松岩、肖潇《珠光菊影》21页,中国戏剧出版社2000年版)。这种微调在其他学校也发生过,例如上海戏曲学校也实行打罚制度,学生经常要趴在板凳上被打屁股,对女生也不例外。该校的兼课教师赵桐珊先生(芙蓉草)给学校建议,对女生不要趴在板凳,从此对女生改为打手板。彻底废除打戏,是在新中国之后,规定:不打人、不骂人、不损人,更加人性化的教育制度。

#### 关注点之五:“戏校”的教育思想

##### 一、注重量才造就,各有所专。

新戏校继承科班有效的办学经验,采取因材施教,各有所专。尤其狠抓尖子学生,培养“科里红”。所谓“科里红”,就是让尖子生在科班就有名气、有叫座力。因为科班要以演养学。所以,拔尖子就成为教学和宣传的重点。上海戏校的顾正秋、张正芳成为有名的校花,中华戏专的侯玉兰、李玉茹、白玉薇、李玉芝被称为“四块玉”,王金璐、宋德珠受到校领导的呵护,被报界称为“太子殿下”和“小千岁”。对待这些尖子生采取全方位的施教,从所见资料上看,有几种做法:一是对尖子生注重全面发展,如宋德珠专业冒尖,文化偏低,副校长亲自讲授诗词,指导书法;二是对尖子生延请名师,继续拔高,拜社会名家为师,王金璐、王和霖拜马连良先生、李和曾向高庆奎学戏,傅德威学尚和玉,又拜杨小楼;三是对尖子生全面关怀,王金璐先生小时候身体弱,曾享受过牛奶、鱼肝油待遇。焦菊隐每天要约三个学生到他家吃饭,“学校有个布告牌,上面写着三个人的名字,一个好角儿,一个中间状态的,一个学得差的。”(白玉薇《我在中华戏校的前前后后》,《京剧谈

往录三编》70页,北京出版社1990年9月出版)这一项饱含温情的措施,可以理解为一举几得,既是奖先,又励后,抓两头促中间。

在因材施教方面,中华戏专公布这样的规定:“(丑)学生无歌唱天才者(注:不能做演员者),均编入音乐组。学习文武场面……(寅)凡於戏曲音乐不能造就者,令其学习化妆、服装、检场,等科。”(《剧学月刊》民国二十一年十月第一卷第十期)可见在当时已经建立学生分流机制。白玉薇撰文赞扬焦菊隐:“他常对我们说‘我让每个学生都有出路,每个学生都有事业。将来行的到台上演,不行的改场面,再不行的学化妆,看戏箱、看行头’”。(白玉薇《我在中华戏校的前前后后》,《京剧谈往录三编》70页,北京出版社1990年9月出版)其他戏校也采取同样的分流方式。可见当时的办学者有明确的职业教育观念,使学生各有所专,为立足社会铺平道路。

##### 二、注重改良,“订旧”“启新”。

当时戏校的办学思想是继承和改良并举。张謇十分清晰提出,戏曲之发展“‘订旧’与‘启新’二者不可缺一”。并具体的解释,“订旧从改正脚本始”,即是对所教的剧本要整理;“启新从养成艺员始”,就是要培养创新意识的新人。

“启新”容易理解,办戏校就是要造就新生代。“订旧”就会有分歧,学校主要任务是原汁原味的传承,是否还要担负整理传统的任务?从资料上看,此时的戏校都做了不同程度的“订旧”工作,其中中华戏剧专科学校更突出,采取有组织、有纲领、有规划,开展实在的工作。

有组织:成立院一级的研究机构,“南京戏曲音乐院北平分院研究所”,并在《剧学月刊》上公布戏曲部分的“研究大纲”。在中华戏专设立“戏曲改良委员会”,该组织的重要任务“(一)新的编制,(二)旧的整理。”担负创作新剧目和整理传统剧目的双重任务。

有纲领:该组织公布“旧剧本整理概要”。“概要”中对剧目整理做了缜密的分析,采取审慎的步骤。规定“整理之层序(注:原文为‘层序’不是程序),规定先选择,后改善:(一)选择”。该所的选择标准,是既重思想性,又重艺术性。明文规定:“选择的标准以有意义有艺术者为甲等”,“以有技术而无意义者为乙等”。

“整理之层序:(二)‘改善’。在‘改善’条款中提出五种做法,此做法反应当时的思考,也有助于现在,为此,摘录如下:

改善之标准,有五去:

(甲)去神。神怪迷信,最为时代所不许,

已选出之剧本如有犯此病者,必去删改。

(乙)去古。除真正合于古人古事,或以特种原因必须借古人古事以掩盖本剧真正的意义者外,其无端牵涉古人者,宜尽力避免。

(丙)去秽。以秽事秽词为谐趣,为中国积久相沿之一种错误。污秽与滑稽截然两事,而关于肉体性欲一类之描写或诱惑或刺激之字句,旧剧本尤触目皆是。此与真美固嫌抵触,与现代之提高戏剧价值尤不合宜……

(丁)去冗。旧剧本虽比较现演之本为完整周详,但词句太多,或场子太繁者,乃不合于艺术上经济的原则。观众既不免有苦闷之感。此等冗慢之病,宜从删减,仍一面顾全整体的意义及组织。

(戊)去滞。中剧本以特别的经济的表现为要素,但有时亦趋向于无味之写实。(如国房乐之扮旗装,费时甚久,又无充实冷场之善法,)其他之类似写实或文明戏之干念,实演者,均宜减抹以合于中剧之表现法代之。(载于《剧学月刊》民国21年四月首卷)

“五去”之法,是对老戏医治之法,对传统剧目去芜杂,而不伤精华。“五去”之法,也是众多有识之士的整理传统的经验的归纳,至今还有很多改革者仍在坚持实行,只有经过世代的努力,使精品不断精炼、提纯,才能打造传世珍品。更为难得的作为一个以传承为主的学校,竟然把剧目整理提升如此高的位置,成为重要的办学思想,是颇有远见。“订旧”和“启新”的统一,在教授经过整理剧目的同时,也给学生渗透对待传统的科学态度,这就是启新从造就“新艺员”为开始。

这些教育观念在学生身上取得什么效果?现已九十高龄的王金璐老师评价这种教学:“我们这些同学由于受戏曲改良委员会的影响,也爱琢磨一些戏中是否合理的问题。而我正式从艺后,在演出过程中觉得比较水的词我就爱动一动。我和老伴李墨璠还承继着翁老师的艺术创作思想。”(王金璐《耄耋之年忆翁剧》,《中国京剧》2008期33页)王老师接受继承、整理、创作三种培训,所以在他的艺术思想中既有忠实传统,又有审视传统两种观念。他在校时就参加整理剧目如《青梅煮酒论英雄》、《宏碧缘》、《新蝴蝶梦》等老戏。也参加创作新剧目如《鸳鸯泪》等,在新戏《平阳公主》中和宋德珠先生创作如意双钩。旦角从来没有舞过双钩,是程砚秋先生特请来教授他武术的高紫云先生教他们舞双钩。“根据莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》创作的《铸情记》‘情敌决斗’一场,取消了锣鼓,演员边击剑边念白。由李金鸿饰演贵族少年,我饰演罗平。演出

中我们使用真剑,决斗中双剑‘啪啪’响。他一个抢背,我随身就刺,如此火爆,很受观众欢迎。”(王金璐《耄耋之年忆翁剧》,摘自《中国京剧》2008期33页)从而不仅使我们看到当年办学思路之开阔,剧目创作之活跃,而且取得很好的社会效益,中华戏专创作新戏《三妇艳》、《美人鱼》上座极佳,被笑称为“《三妇艳》—红红一片,《美人鱼》—演来一堆”。

在我接触到的该校学生,都是翘指称赞这种创新教育,李玉茹老师写到:“没有排那么多新戏,也不会发现王金璐这位好演员还有导演才能,以及李金泉有编唱腔的才能,后来李金泉为样板戏《红灯记》编的唱腔……”(《李玉茹谈戏说艺》301页)何止这二位艺术家,连同李玉茹老师本人创作《梅妃》、《审椅子》兼而著书立说;高玉倩创作《红灯记》中李奶奶、《平原作战》张大娘形象,都展现他们继承的功力和创作的才华。

三、既继承又发展,“尊古”“趋时”。

在传统教学中也采取开放式教学,例如,该校高材生宋德珠武旦形成“宋派”,实际上在学校就有了雏形,宋先生学武旦,也向荀慧生先生学习,在副校长李伯言指导下,宋先生吸取荀派的身法韵律,凸显女性的体形美,运用到武旦身段中,创出别具风格的“宋派”武旦,荀慧生先生格外青睐,他曾借古诗笑称“生子当如宋德珠”。此后该校又把目光转移到低班的武旦李金鸿,训育员带着学花旦学生看荀慧生演戏时,总带着李金鸿,让武旦学生看花旦戏,校方意图很明确,因为“宋师兄即将毕业了,学校希望李金鸿能按着宋师兄这条路走下去。”(《李玉茹谈戏说艺》286页)这一个案例能否告诉我们在传承教学中具有开放性,在学生实现亦步亦趋之后,指导学生广采博纳,允许学生有所创新,甚至自成一格。

学校履行“先继承,后创新”的教育程序,无疑是正确的。只是所谓的“先”和“后”的划分尚需探讨,以中华戏专为代表戏校,早期进行创新教育,没有影响扎实的继承,没有影响基础功力。整理、创作能开发智能,智能开发又会促进继承,今天我们研究继承、整理、创作三种教育的关系,只要有科学的比例,严谨的顺序,才能够培养出能继承、善创作的新型艺术人才。

回望戏校的初创期,由衷的崇敬戏曲教育的先贤,他们破冰之举,为我们留下成功的经验,丰富的精神财富,为我们开创戏曲教育的现代化提供坚实的精神支持。

(责任编辑 陈友峰)