

戏曲改良中的“三段论”思维模式

——以余治戏曲理论与批评为标本

●吴新苗

余治(1809—1874),晚清著名京剧作家,一生创作剧本四十种(今存二十八种),是最早致力于京剧创作的文人之一。余治剧本集名曰《庶几堂今乐》,其命名之用意,即如《自序》中所云:“一唱百和,大声疾呼,其于治也,殆庶几乎”,表达出作者希望通过“今乐”(余治所谓“今乐”,广义指所有戏曲艺术,狭义指京剧)教化大众,达到恢复儒家道德体系,以至政治清明、天下大治的目的。他的《尊小学斋集》和《得一录》中也有大量戏曲批评文字,对古代戏曲作品、当今戏曲现状以及如何利用好戏曲的教化功能等各个方面,进行了条分缕析的阐述。他的戏曲理论与批评近乎一个三段论式的体系:首先强调戏曲的社会功能;其次不满于戏曲发展的现状;结论是要进行“变今乐”的戏曲改良(改革)。这种理论建构和思维模式,或隐或显地存在于整个戏曲史,尤其是近百年来的戏曲发展史中。余治的戏曲理论与批评是这种思维模式最集中、最明确、最有代表性的反映和表达,故而也是深入了解这种思维模式的一个上佳标本。

余治的戏曲理论批评,首先是一种从儒家礼乐文化传统的角度来认识“今乐”(戏曲),从而认为戏曲必然与“古乐”一样具备重要教化功能的戏曲观。《〈庶几堂今乐〉自序》中说:

古乐衰而梨园之典兴,原以传忠孝节义之奇,使人观感激发于不自觉,善以劝,恶以惩,殆与《诗》之美刺、《春秋》之笔削无以异,故君子有取焉。贤士大夫主持风教者固宜默握其权,时与厘定,以为警聩觉聋之助,初非徒娱志适心已也。(转引自蔡毅编《中国古代戏曲序跋汇编》,齐鲁书社1989年版,第2257页)

这段话有这样几层意思:其一,戏曲能够与《诗》、《春秋》一样劝善惩恶,有益于风教;其二,贤士大夫应该紧紧控制和利用好戏曲的风教作用,批评了“娱志适心”的创作观念;其三,戏曲风教作用具体表现是“传忠孝节义之奇,使人观感激发于不自觉”,也就是说戏曲能激起观众情感的波澜,让他们不经意间接受忠孝节义的教化;最后,也是以上三条的理论基点,“古乐衰而

梨园之典兴”。余治之所以这样来阐释戏曲的教化功能,是因为他把梨园戏曲当作“古乐”的延续,看成继“古乐”之后的礼乐文化传统的构建者。

余治作为饱读经书的儒家知识分子,对儒家礼乐文化批评以及建立在此基础上的礼乐文化传统自然是耳熟能详。儒家对“乐”的社会功能非常重视,孔子祖述周公礼乐制度,所以儒家对周公“制礼作乐”的精神多有阐发。孔子本人有“兴于诗,立于礼,成于乐”之说(《论语·泰伯》),充分重视“乐”在完善人格上的作用;荀子《乐论》讨论先王制礼乐的本意说:“先王之制礼乐也,非以报口腹耳目之欲也,将以教民平好恶而反人道之正也”,也揭示出“乐”的教化作用。

在秦汉时期儒家著作中,对“乐”做出系统阐述的是《礼记》,其中更为充分地阐述了先王制礼作乐的教化目的以及人们闻“乐”向善的心理因素:

人不耐无乐,乐不耐无形,形而不为道,不耐不乱。先王耻其乱,故制《雅》、《颂》之声以道之;使其声足乐而不流,使其文足论而不息,使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏,足以感动人之善心而已矣。不使放心邪气得接焉,是先王立乐之方也。(《乐记十九》)

从这一段话中可以看出,在儒家看来,“乐”的作用正在于它以美的艺术的形式传达出“礼”的内容,从而到达教育民众的效果。这种美感的、艺术的教育更能深入人心,这正是“乐”具有重要社会功能的原因,所以孟子说“仁言不如仁声之入人深也”。

因此,当余治把戏曲看作古乐的延续,纳入礼乐文化体系时,他首先就表现为以先王制作礼乐的动机来阐释戏曲创作的目的:不是适心娱志,而是完成劝惩的教化作用。其次,他也继承了秦汉儒家对“乐”能作用于人情感的美感本质的认识,故而进一步体认了“移风易俗,莫善于乐”的观点,面对世风日下、道德沦丧的现实时,立志要通过创作“今乐”挽狂澜于即倒,他说:

天下之祸亟矣,师儒之化导既不见为功,乡约之奉行有历久生厌,惟兹新戏,最洽人情,移易风俗,于是乎在,即以是为荡平之左券焉,亦何不可也!(《中国古代戏曲序跋汇编》,第2258页)

总而言之,余治从礼乐文化传统的高度,充分肯定了“今乐”(戏曲)的社会功能和文化价值,甚至把戏曲的教育作用置于“师儒”之上,这在古代以戏曲为雕虫末技的氛围中,是难能可贵的,极大地提高了戏曲的地位。

二

余治的戏曲理论批评,在高度重视“今乐”的社会功能前提下,对“今乐”是否承担起教化功能做出相应的批评和判断。让余治感到遗憾的是,“今乐”不仅没有承担起这个责任,反而是起到了负面效用,因为诲淫诲盗的戏曲成为“今乐”的主要构成部分。余治戏曲批评理论的第二个重要方面,便是对“今乐”的现状——诲淫诲盗的戏曲做出严正批评和打击。

其《教化两大敌论》云:

从来天下之治乱,系乎人心,人心由乎教化。教化一日不行,则人心一日不转。教化者,圣王驭世之微权,实人心风俗转移向背之机,不可一日或废者也……敢与教化为大敌,可为痛哭流涕长太息者,厥有两端:一曰淫书,一曰淫戏。……“风流淫戏做一出,十个寡妇九改节。”又有云:“乡约讲说一百回,不及看淫戏一台”。盖淫戏一演,四方哄动,男女环观,妖态淫声最易煽惑。遂致青年子弟,璇阁姬姜,牵惹情魔,难完白璧。是国家岁旌节孝千百人,不及淫戏数回之观感为尤捷也;是千百正人君子扶之,而不足者一二贱优狎客败之而有余也。

淫戏被他认为是教化的最大敌人,所以他简直充满恐惧地说:“此夏廷之洪水也,此成周之猛兽也,此人心之蛊毒、政治之蠹贼也,此圣道之荆棘、师儒之仇寇也”。

余治一生反对淫戏可谓殚精竭虑。据《余孝惠先生年谱》中记载:“夔前三日,命门人手条呈一册过德清俞荫甫太史,是夕犹以淫词小说根株未绝,留书致应方伯,严示整饬”(吴师澄《余孝惠先生年谱》,光绪癸未孟秋古吴得见斋刊《尊小学斋集》)。余治临去世前仍汲汲于禁毁淫戏,以不能尽去之为憾。余治《得一录》中收录了大量关于禁毁淫戏的文献,有他自己的议论,也有辑录别人的文章,在禁毁淫戏之理论上不外乎指责、批判淫戏对世道人心的败坏。

从这众多的禁毁淫戏的议论中,不仅看到当时正统文人对淫戏的深度恐惧,而且能藉此了解古代社会中在禁毁淫戏方面的一些策略。对诲淫诲盗戏曲的禁毁从各个方面展开,《焚毁淫书十法》(淫书中包括他认为的诲淫戏曲书籍):第一法、第二法是从官方角度进行禁毁,即把禁毁诲淫诲盗之小说戏曲法令化,制度化。第三法、第四法、第五法、第六法动员学士文人、富贵之家、贫寒之家、书商等社会各阶层人士齐心协力抵

制淫秽书籍,比如号召学士文人不读不写淫书,有钱人购买淫秽书籍或雕板焚毁之,贫寒人家抄写禁毁淫书的果报单去散发宣传,书商和书店不刻不印不卖淫秽书籍。第十法,动员文人士大夫堂会演出时“勿点淫戏”。

更为详细的专门针对戏曲演出做出规范,有《翼化堂章程》(余治《得一录》卷十一之二《翼化堂章程》)。章程前三条是一般性劝诫,劝诫乡绅士民在梨园演剧、迎神赛会演剧、城乡庙宇演剧时不要点淫戏,并在第三条中提及具体措施(如立碑刻文禁点淫戏,演淫戏的戏班唱一出罚钱千文等)。以下几条具体分析了些哪些戏是该禁演的,原因何在。首当其冲的是《滚楼》这样的淫戏;同时谈到禁演《西厢记》《玉簪记》《红楼梦》等才子佳人戏,余治认为这些戏虽并非与《滚楼》《卖橄榄》《卖胭脂》一样完全是淫戏,但其以风流韵事为主,多表演眉来眼去的调情,已能使得“少年人荡魂失魄。暗动春心”,而且这些戏打着才子佳人的旗号一般不会受到社会舆论的批评,其演出比真正的淫戏更多,所以余治认为“风流韵事之害人入骨者,当首先示禁矣”。这里可以看到,余治既能注意到古代爱情戏曲与淫戏的区别,但又有从教化的角度对爱情戏曲防范压制的心态。其后分别开列禁演戏曲“水游戏”、“汉唐故事中各有称兵劫君等剧”、“淫盗诸戏”、“盗皇坟乃大逆无道之事”、“打店杀僧”、“打渔杀家”,余治认为这些戏曲过于宣扬暴力、对奸恶之事形容太过,不仅不能引起劝诫,反而给作奸犯科者以教材和榜样。

总之,余治的禁毁诲淫诲盗之戏曲,既有观点又有具体操作方法,这些操作方法既包括官方法律、民间乡规社约的制约,也包括用善恶果报等宗教迷信去恫吓和哄骗,从书籍出版、传播以及戏曲表演各个层面打击摧毁淫戏对人心的蛊惑。

三

余治既然从儒家礼乐文化传统的角度重视“今乐”的社会功能,而“今乐”的现状又如此令人不满意,所以他的戏曲批评理论的第三个重要内容,便是提出“变今乐”的观念,进行戏曲改良。他引用周子《通书》中的话说“不复古礼,不变今乐,而欲至于治者远矣”,他认为复古礼很困难,而变今乐比较容易,另外一个方面,今乐已经非常的堕落,因此“今日今乐之当变更何可缓耶!”(《中国古代戏曲序跋汇编》,第2257页)他的变今乐戏曲改良理论主要有这样两个方面内容。

首先,提倡戏曲应该有强烈的现实针对性,从而能切实地起到教育作用。他认为戏曲的教化主要是针对百姓的,因为上等人能读书明理,遵照先圣先儒的格言教训行事,无需借助戏曲来进行教化;中等人也能理解社会上广泛流行的各种劝善书籍,而普通愚民百姓这些下等人无法读书识字,其接受教化的主要途径是戏

曲,所以戏曲的教化功能、起到真正移风易俗效果的主要反映在平民百姓身上。既然这样,就必须量体裁衣、对症下药,对照百姓的恶劣风俗进行相应教化,唤醒村夫愚妇。《答客问》(《中国古代戏曲序跋汇编》,第2260-2264页)以治病为喻,对自己的观点进行了充分的阐发,云:

譬如医者之用药,须对病立方,乃得见效,即为下等人说法,自须切定下等人用意乃为对病。余之所作,大约按切近日下等人所犯恶习,多作对病,方期以补旧时梨园所未备耳。

其自谓“自怜措大学风狂,敢谓投时对病方”,可见对这种现实针对性非常得意。其针对性,即针对的“时病”,一些恶风恶俗和不良社会现象。同时,他又认为,在批评时病时不宜过于夸张,夸张失实,也不能起到移风易俗的作用,甚至会适得其反。他批评有些戏“未免形容太过,不知写人之恶必写到十二分,非理非情,无不人人发指,窃恐为恶者见之,非特不引以为戒,反引以自宽”,并以《清风亭》、《雷打张继宾》等剧为例,“天下古今有如张继宾其人者乎?……描写逆状,出于情理之外,窃恐抚掌之余,适足为逆子自宽之地,岂非徒徒无益而又害之也(若谓我虽不孝,然较之此人,尚为远甚。设我若中状元,断不至此,小小悖逆又何妨也)”。所以他在创作戏曲时,一方面对症下药,写下诸如“劝孝弟力田”、“表节烈惩奸恶”、“劝全人骨肉”、“惩负义”、“惩诲盗”、“惩诲淫”乃至“惩溺女”、“劝借谷”等劝善杂剧;另一方面又注意把情节设置得更切近平民百姓,正如《例言》所云:“传奇往往凭空结撰,未免‘海市蜃楼’,兹刻所选,均眼前实事,庶可征可信,不落荒唐”,他认为只有这样写百姓熟悉的生活,才会让他们感到亲切有味,从而化导乡愚。

其次,崇尚通俗。文人创作戏曲自觉不自觉地有着趋雅避俗的文人化倾向,特别是明清的传奇,多表现文人的情趣和思想观念。余治虽然也是当时享有盛名的文人,但从教化的角度非常推崇戏曲的通俗性特征。《答客问》中云:

“古人作戏之意,非将欲以忠孝节义故事当场演出,使人观而感乎?”客曰:“是,固然矣。”予曰:“既欲以忠孝节义使人观感,则欲使观而感者以多为贵乎,以少为贵乎?”客曰:“自宜多多益善。”予曰:“吾子既欲使观感者多,则巴人下里属和者数千人,岂不足以哄动?既欲求其多而从事阳春白雪,何异缘木求鱼也!”

在他看来,戏曲要最大发挥它的社会功能,只能走下里巴人的通俗路线。所以他虽然也承认文人传奇有讲忠孝节义,宣扬教化之作,但认为“古人作传奇,命意各有所在”,也就是说文人创作立意过高,缺乏符合百姓审美情趣的通俗作品。例如《长生殿》是讽喻人主之

作,可演于宫廷,为最高统治者作前者之鉴;《精忠记》立意在劝诫人臣,宜演于官场,可为食君禄者当头棒喝;一切战阵胜负设计用谋之戏,应该演于行伍之中,可鼓舞士气激昂斗志。这些传奇如果演于乡曲村坊,不仅愚民百姓不感兴趣,更可能带来坏的影响,比如历史战争剧可能开启乡民好勇斗狠的风气。

在余治生活的道光、同治年间,京剧还在酝酿形成阶段,余治正是从他尚通俗的理论出发,对京剧这种新兴的戏曲艺术形式给予了更热切的关注,并创作了大量的京剧剧本。他认为京剧表达出了普通百姓的情感,在形式上也颇为切合普通百姓的审美。《自序》言“惟兹新戏,最洽人情”,正是洞察了京剧艺术的草根性,所以他一再强调创作必须写百姓生活中经历的事情(均眼前实事,庶可征可信,不落荒唐)、写“俗情”,只有这样百姓才会感到“亲切有味”;题材上如此,在主题表达上也颇能契合百姓的情趣,民间百姓的道德信仰无外乎“因果报应”,京剧能够“彰善瘅恶,历历分明”(《自序》),所以符合百姓的口味。从艺术形式上来说,余治也认为京剧最为切合民间百姓的审美,昆曲是阳春白雪“赏雅不赏俗”,而皮簧俗调“词白粗鄙”,“习之既易,听者亦入耳便明”。

余治的这些观点,虽然有些显得狭隘迂腐,但他从便于教化的角度出发,对受众更广、切合百姓审美情趣的京剧的揄扬,对京剧的发展起到了一定的宣传鼓动作用。而且这些观点中也蕴含着诸如提倡大众化戏曲、提倡戏曲的教育意义建立在“洽人情”的基础上,要求戏曲创作接近平民生活、贴近平民情感的理论观点,特别是为了宣传自己的政治伦理思想来“变今乐”的思路,对晚清时期的戏曲改良起到了重要的启发作用。晚清著名戏曲改良主义者陈去病(字佩忍)在《论戏剧之有益》中即引余治为同调:

当洪杨时,梁溪有奇人余治者,独心知其意,尝谱新剧数十出,皆皮簧俗调,集优伶演之,一时社会颇欢迎焉……吾尝求其书读之,觉其所谱演,揆之今日,虽不甚相决,然其以感发奋起为宗旨,则要足多焉。……吾一读其语,吾未尝不佩其议之坚,识之卓,而惜其不复见于兹日也!(阿英编《晚清文学丛抄·小说戏曲研究卷》,中华书局1960年版,第64页)

陈去病是南社成员,资产阶级革命派的宣传鼓动者,他所赞赏的当然不是余治所要宣传教化的内容,而是欣赏余治以戏曲(京剧)宣传思想、教化民民的见识,易言之,他对余治的追慕乃在于他们有着共同的戏曲改良(改革)的思维模式。

四

余治这种三段论式戏曲理论批评体系,是古已有之、近代更为普遍的戏曲改良思维模式的代表,尽管同

一模式下所蕴含的内容因时代各有差异。比如余治认为当时社会道德沦丧,所以通过戏曲来教化百姓,重建儒家伦理道德;资产阶级革命时期,柳亚子、陈去病等人在救亡图存关头,以戏曲宣传新道德、新思想;延安时期,又号召改革出一种新的大众的民族戏曲来配合当时革命的需要。无不体现出,传统戏曲与意识形态关系的密切。从对余治戏曲批评理论分析中,可以看到这种戏曲改良的思维模式,首先与中国深厚的礼乐文化传统有关。在戏曲形成发展过程中,它一直没有摆脱“乐”的本质属性,因此,也必然在礼乐同构的语境中承担着教化的功能。要知道,“礼”即是一种意识形态的外在规范性,包括某个时代或某个阶层认可的道德、制度与思想意识。

其次,这种思维模式与改良者的精英意识或曰精英立场有着密切的关系。很早的时候,人们在讨论“乐”时,就已经认识到“乐”的两重性,即礼乐传统中的育化属性和纯粹享乐的自娱属性,并从道德上加以评判。《乐记》中说:“乐者,乐也。君子乐得其道,小人乐得其欲。以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐。道,谓仁义也;欲,谓邪淫也。”按此说法则有君子之“乐”与小人之“乐”的不同,而其分野之处就在于是“以道制欲”还是“以欲忘道”。

产生于民间的戏曲艺术,很容易成为一种仅仅满足人们声色之娱的“小人”之乐(“小人”即百姓之谓),民间戏曲过于追求刺激,满足一些低级趣味的情形,也是毋庸讳言的事实。回溯整个中国戏曲史,可以看到,每个时代的“今乐”戏曲都从民间发展而来,故而本身充满小人之乐的特色。因此,改良者往往以精英者的身份,对小人之乐进行规范、改良,而这些往往又和时代思潮、政治需求所交错,形成不同的戏曲改良理论。艺术的思想内容与形式本身就是合二为一的,所以这里分析的改良模式也包括一些表面看仅仅是艺术形式改良的理论与实践。无论是当年以苏联模式进行的改良还是现在以西方戏剧为标准的改革,改良主义者实际上都有一个精英的心态和立场,他们认为自己做的才是君子之乐,是雅的艺术而不是小人之乐的通俗玩意。在充分承认这种改良的确能深化戏曲艺术的主题思想和艺术品味的同时,也应该认识到,戏曲艺术与小人之乐天然的联系不可断绝,而这个群体往往成了失语者,无论如何,他们才是戏曲艺术发展的主要滋养者和推动者。

(作者单位:中国戏曲学院戏文系)

责任编辑:尹雨

一、引言

京剧的形成自徽班进京以来已有两百多年的历史。毋庸置疑,京剧的发展首先是建立在其表演艺术的不断精进之基础上的。由此,许多专家、学者也指出了京剧发展过程中,其忽视文学性和戏剧性的“一大弊病”。甚至某些学者还曾直言:京剧艺术中根本就没有文学性和戏剧性可言,京剧文学史更是无从谈起。真的是这样吗?

乍一听,这些观点是有其一定道理的。

首先,纵观京剧史我们会发现,所谓京剧名家,大多都是表演艺术家,其中既包括演员,也包括了乐师,但唯独少见的就是编剧。虽然有齐如山、罗瘿公等文化人参与,但他们所创作的剧本也大多是移植整理改编,无法与元杂剧、宋元南戏、明清传奇中的戏剧文学相提并论。加之京剧剧目中有大量唱词的确很“水”,甚至存在语法不通顺的问题,无法与昆曲等剧种中那些行云流水的唱词相媲美。如果仅从这两个角度来判断,似乎京剧艺术中,真的没有什么文学性可言。

其次,由于京剧表演艺术的发展所取得的巨大成就,似乎使得我们完全可以抛弃文学性和戏剧性,而简单地去欣赏京剧的表演艺术。京剧表演中强调的是“不瘟不火”,我们管看戏叫“听戏”。京剧某些剧目的确缺乏像地方剧种中那种激烈的戏剧冲突和鲜明的矛盾斗争。某些“骨灰级”戏迷,去听戏时经常迟到、早退。因为他们到剧场只是为了听某折戏中的一两段经典唱段。这种在欣赏过程中完全抛弃故事情节连贯性的做法,很容易让人误认为在京剧欣赏中,戏剧性已经几乎可以被忽略了。

其三,自从王国维先生提出,戏曲“以歌舞演故事”的特性后,很多朋友便误以为,戏曲重要的只是歌舞表演手段,而戏剧性仅仅是一个简单的故事内容。因此,许多朋友在研究京剧的戏剧性时,也往往注重的是叙事性,或者以戏曲的叙事性来代替了戏剧性。

综上所述,我们可以看到,抱有弱化京剧文学性和戏剧性观点的朋友不在少数,也似乎有一定道理。那么京剧到底有没有文学性可言?京剧中是否真的不需要戏剧性?京剧、文学性、戏剧性三者之间的关系到底如何呢?这也许都是我们直至今天,仍然可以探讨和研究的问题!

二、京剧与“文学性”

对于“文学性”一词的定义和概念,无数的专家、学者都有自己的观点和看法,应该说至今为止,仍然很难有一个定义能够完全准确地表述这一概念。但是大家似乎又都有一个简单的共识,即“文学性”首先是文学作品应该具有的本质特性。

而文学是指以语言文字为工具形象化地反映客观现实的艺术。因此既然文学性的传播所依赖的载体首先是文学作品,那么她必然由文字组成,并且能够伴随文字而传播。

显然京剧并不能简单地仅仅依赖于文字来传播。美国戏