

百年话剧对京剧的影响

安葵

一百年前,已是七八百岁高龄的中国戏曲突然得了一个小弟弟——中国话剧。开始,姐弟俩也相安无事,小弟弟说话、走路有时还模仿姐姐;但不久以后,他的“监护人”们就向老姐姐发起了猛烈的攻击。甚至想把她置之死地而后快。钱玄同的一段话说得最为明确:“如其要中国有真戏,这真戏自然是西洋派的戏,绝不是那脸谱派的戏。要不把那扮不像人的人,说不像话的话全数扫除,尽情推翻,真戏怎么能推行呢?”^①

虽然姐弟之间有过激烈的矛盾和争执,但在成长中,二者是相互受益的。回顾近一百年中国戏剧史,就艺术的自身发展来说,其主要内容是戏曲与话剧互相碰撞互相吸收的历史。尽管有人一提起“话剧民族化”就要火冒三丈,但话剧民族化取得的成绩是客观事实。话剧在民族化的努力中很重要的一点是向戏曲学习借鉴;而戏曲也在现代化的过程中努力向话剧借鉴学习。今天我主要讲后一个方面。在话剧诞生的时候,京剧已取代昆曲的地位成为全国性的大剧种,被称为“国剧”。而五四时期的一些文化人着力攻击的“旧剧”也主要指京剧。因此本文主要讲讲话剧在京剧发展中所起的作用。

一、理论家借鉴话剧更深刻地认识了戏曲(京剧)的特点

清代地方戏兴起之后,舞台面貌起了很大变化。但理论发展相对滞后。1931年以梅兰芳为会长,以余叔岩、齐如山为副会长的北平国剧学会成立。他们把推动京剧的理论研究作为学会的一项重要任务。以梅兰芳、余叔岩名义发表的《国剧学会缘起》说:“今人治戏曲者,虽已较前有显著之进步,然其目光仍注意于腔调之变化,场子之改良,所研究论列者,不过技巧的方面而已。”就是说此前的京剧研究大多还是旧的研究方法。这种研究方法是不能深刻认识和充分论述戏曲艺术和京剧的特点和优势的。所以在此之前,在五四时期戏曲(京剧)受到四面围攻时,只有张骥子等少数人单薄的应战。而之后,是一些学习了西方戏剧理论的戏剧家对照话剧,深刻论述了戏曲的特点和长处。是余上沅、赵太侗等论述了戏曲的综合性、程式性、写意性等特点。理论家张庚、导演焦菊隐,开始都是搞话剧的,但他们在戏剧运动的实践中和对比研究中认识到戏曲(京剧)的美学价值,都对戏曲理论做出了巨大贡献。再如黄佐临的“三种戏剧观”的论述,从戏剧观的角度

论述了“梅兰芳戏剧观”的地位和影响。

中国戏曲在封建社会是长期被视为“小道”而受到贬抑的。清朝末年梁启超等人对比西方戏剧小说,强调了戏曲在启发民智方面的作用。而后五四时期,胡适等人又比照西方的话剧把戏曲说得一无是处。再后,一些戏剧家又对比话剧论述了戏曲的民族特点和在美学上的独特价值。这在今天也基本上成为共识。所以近代以来戏曲的地位与话剧息息相关,从总体上说是得益于话剧的。

二、话剧对戏曲艺术的影响和京剧艺术家得到话剧家的有力帮助

因为五四时期激进的文化人看不起戏曲,甚至想消灭戏曲,所以他们的理论并没有对戏曲产生直接的影响。但是话剧在其成长中所呈现的新的面貌,却不能不引起戏曲界的注意。有些剧种受话剧的影响较大。比如越剧,越剧革新的领军人物袁雪芬就多次说,越剧有两个奶娘,一个是昆曲,一个是话剧。^②粤剧在发展中也重视“参照电影表情,渗入话剧气氛”,以期达到“适应潮流,切合时代”^③的目的。在人们的印象中,京剧受话剧的影响似乎不大,但是只要看一下几位有代表性的艺术家的成长过程就可以证明,话剧对京剧的影响是深刻的和重要的。

周信芳与话剧艺术家关系密切这是大家比较熟悉的。他较早就参加了新舞台戏曲改良的活动,而在五四运动爆发不久,他就与之相呼应,演出了《学拳打金刚》。再后他与欧阳予倩合作演出《红楼》戏,吸收了话剧的分幕的方法。他还很早就把话剧的导演制度引入到京剧中。1927年他参加了田汉领导的南国社,在京剧的创作演出中广泛吸收新文艺思想。他与欧阳予倩合演《潘金莲》被认为是开沟通旧剧、话剧之先河。更为重要的是,他向话剧学习了体验人物思想感情,塑造典型的艺术方法,“这种从内到外,内外和谐,浑然一体的表演方法,是过去京剧舞台上所没有或极少有的。”^④熟悉周信芳的理论家认为骐派风格的形成是与他以上的经历和追求分不开的。茅盾由周信芳的艺术道路而作出了更有概括性的论述:

艺术家之独创的风格之所以能形成,是一个艺术锻炼的问题,然而不光是一个艺术锻炼的问题,这在很大程度上和艺术家的文化修养、艺术修养,乃至世界观都有关系。同时个人风格也不是向壁虚构出来的,而是艺术家在广博地观摩、钻研许多前辈和同辈艺术家的卓越成就之后,再融会贯通而创造性发展之结果。

周信芳的麒派艺术就是依据上述的艺术规律而创始,而形成,而确立的。⑤

梅兰芳在艺术上的发展进步实际上也与他得到话剧艺术家的帮助分不开。

刘厚生先生早已指出了这一点:

早在五四运动那一年(1919年),梅兰芳同欧阳予倩就在南通“梅欧阁”见面订交。之后约从二十年代末、三十年代初起,梅兰芳的友好中又增添了更多话剧、电影界的人物。例如1930年参加梅在美演出活动、1935年又一次担任梅的顾问参加访苏的张彭春,1935年陪他访苏的余上沅,为他拍摄电影的费穆,文艺评论家曹聚仁等。田汉、洪深、熊佛西等也是这一时期建立了友谊的。⑥

在这之前,梅得力最多的齐如山对他的指点,比如最早写信给他,指出演《汾河湾》,薛仁贵唱时,柳迎春应如何表情等等,也都是从话剧取得的借鉴。而后1930年访美能够取得成功,也与张彭春的帮助分不开。出国前,张帮他进行了许多改革,如当时报纸所说:“此次登台,剧目均由张彭春先生排定,张君对于剧学确有深切研究,尤能了解观众心理。”“所演各剧,均注重表情,经张先生导演多次”。⑦梅兰芳在艺术上不断精进,甚至可以说臻于完美,显然是他能虚心接受朋友们的帮助,借鉴话剧艺术磨砺京剧的结果。

程砚秋同样是重视向话剧学习从而提高了自己的艺术修养的。他于1931年自费赴欧洲考察音乐戏剧一年多,回国后写出了长篇考察报告,详细论述了东西方戏剧的不同,和欧洲戏剧的长处。他既坚定地坚持中国戏曲的美学原则,又重视向外国戏剧的优点学习。回国后他也认真观摩中国的话剧演出。并且发表了《话剧导演管窥》,《谈非程式的艺术—话剧观剧述感》等长篇文章。在后一篇文章里,他说:

我们从事旧的乐剧的人们,对于新兴的话剧形态,应当要竭诚地表示欢迎,并根据自身过去的经验,尽忠实之贡献,帮助其发展。此两种形态之同时并存,不仅观众的多种欲望因以满足,而且其自身,亦由于彼此对照,彼此建议,彼此完成,而达到戏剧教育化的最高峰,最理想的效果。…若一味固守着旧剧的壁垒,对于新兴的话剧,尽其严峻拒绝之能事,实较旧时从事话剧诸公,以为有了话剧,便恨不得将旧剧宣布死刑,其度量还要狭小,其行为还要愚蠢得可笑!个人既以热心的观客自居,所以兴趣不拘一面,所以随着近数年来,话剧运动之风起云涌,各个话剧场、电影院中,也到处布满了我的足迹。⑧

从以上叙述中可以看到,这些京剧艺术家尽管关注政治的程度不同,艺术改

革的幅度不同,但都从不同的角度重视向话剧学习借鉴,并且在这种学习和借鉴中获得了益处。

近年有学者批评这些艺术家的改革倾向,说麒派是走入“歧途”;说梅兰芳是“迎合西方”。但我想,如果把梅、周、程等都否定了,那么又有谁可以代表京剧的正确方向呢?

当然学习借鉴的目的是进一步发挥自己的长处,学习和借鉴来的东西也要“戏曲化”和“京剧化”,而不能生吞活剥和代替自己的创造。这属于另外的题目,这里就不多说了。

三、话剧民族化和旧剧现代化

前面讲到,中国近百年的戏剧史是戏曲与话剧相互碰撞和相互影响的历史。话剧民族化和戏曲现代化构成这部波澜壮阔的历史的主要内容。前述京剧艺术家向话剧学习和借鉴正是他们为实现戏曲现代化所做的努力的一部分。同样的,话剧要为中国老百姓所乐于接受,则必须民族化。所以张庚先生 1939 年在总结前一段实践经验的基础上提出了话剧民族化和旧剧(戏曲)现代化的口号。这一提法具有重要的理论价值和实践意义。

近年董健先生多次批评话剧民族化的提法,他认为话剧早就不存在民族化的问题了,因此提话剧民族化是马后炮,是伪命题;他还认为提话剧民族化就是要农民化,是把五四的精神拉向倒退。⑨这是完全不符合事实的。

在抗战之后,话剧之不能深入群众,这是戏剧工作者共同感觉到的大问题。焦菊隐先生的话是很有代表性的。他说自己“始终是一个话剧工作者和忠实的拥护者”,但是“自从倭寇的炮火把这些同志赶到思想作战的阵地上来,这才明白自己的武器依然还是象牙塔内的花样,这才觉悟到以前的错误是在一直漠视下层观众。”⑩因而重视了话剧的民族化问题,并认真研究戏曲,后来他在话剧的艺术实践和戏曲、话剧的理论研究方面都做出了巨大贡献。程砚秋在前引那篇文章中在谈京剧要向话剧学习借鉴的同时,也指出:“话剧之在我国,尚未建立一个稳固的根基,这事实是无庸讳言的。”“假使不设法打入民间,使话剧变成大多数民众所拥护的一种艺术,则话剧的根基能有稳固的希望吗?”⑪

正是针对这样的实际问题,戏剧理论界展开了讨论。开始关注的是“旧形式的利用”,“旧瓶装新酒”等形式问题和大众化问题,随着讨论的深入,旧形式的问题转向了民族形式的问题,大众化显示出民族化的内涵。张庚正是在这样的背

景下发表了《话剧民族化和旧剧现代化》^[12]的文章。

张庚的文章可以看成是这场讨论在戏剧方面的理论总结。第一,他对话剧和戏曲两个方面的论述都比较准确和深刻;第二,他把这两方面的工作联系了起来,作为一件事情的两个方面。

首先,张庚充分肯定话剧的价值和作用,他说:“从它开始出现的一天起,一直就是站在进步的、反帝反封建立场上的,它已经锻炼成为一个暴露与反映现实的利器了。”“有人说话剧是舶来品,假使是说它是从西洋来的,自然是事实,但说它不能成为中国的东西,不能为中国民众所接受,那却是完全不对的。”同时张庚指出话剧的问题和方向,“话剧的问题主要的是不能深入民众,那么它目前最主要的工作方向就是大众化。大众化这口号在现阶段具体化起来就是民族化。”

张庚还说:“有人以为民族化是不通的,因为话剧是世界性的东西,其次话剧既然在中国生长了二十多年,中国人演了给中国人看,那么还有什么不民族化之处,需要来提倡?”“这主要的是他不懂得二十多年来,中国话剧的基本路线是什么,尤其不知道它的基本的理论领导是什么,在今天应有一个怎样的转变。话剧大众化在今天必须是民族化,……话剧必须向一切民族传统的形式学习”。张庚的这些话是针对当时的实际情况说的,但今天读来,也像是他对六七十年后的董健先生言论的预作答复。

关于戏曲,张庚除指出它存在的问题强调它必需现代化之外,还特别批评了“抗战胜利,旧剧消灭”论。他说:“这种观点不但是抹杀历史和完全不了解它的民族遗产的价值,退一步说,即使在抗战中利用旧剧,存了这种观念也是有害的。”“只要我们去做好这寻找规律性的工作,我们也就是在发展着、整理着旧剧,也就是在批判着、改造着它了,运用之中就发展了它,渐渐展开了它远大的前途。光是利用,而不发展,事实上是不可能的,因为利用和发展是统一的,是一件事。”

张庚的基本思想是要求话剧和戏曲互相学习,互相借鉴,共同建设民族的新戏剧。几十年的历史证明这一思想是正确的,今天也仍有它的现实意义。当然今天的情况与那时起了很大的变化,我们应该根据新的实际,在理论上有新的发展创造;但对历史的经验教训还应认真思考。

今年是话剧百年,对于戏曲和京剧来说,也是它有了比照,因而也更努力地实现现代化的一百年。今天话剧的发展自然不只是民族化的问题,但我认为,民族化仍是一个重要方面。对于戏曲来说,近百年来发展道路是曲折的,如何对待话

剧的影响也始终是一个重要问题。我认为正确的态度是,在对比中清楚地认识自己的长处,更自觉地“扬长”,同时也应清楚地看到自己的不足,向话剧和其他姊妹艺术学习以补短,当然,还必须注意到,不能失去自我而变成别人。

注释:

- (1)钱玄同《随感录(十八)》,《新青年》5卷1期。
- (2)参看高义龙论文《重新走向辉煌》,《重新走向辉煌》文集中国戏剧出版社1994年版148页。
- (3)麦啸霞《广东戏剧史略》,广东省戏剧研究室编《粤剧研究资料选》4页。
- (4)陶雄《评周信芳的艺术道路》,《周信芳艺术评论集》中国戏剧出版社1982年版73页。
- (5)茅盾《周信芳演剧生活六十周年纪念祝辞》,《周信芳文集》中国戏剧出版社1982年版。
- (6)刘厚生《梅兰芳同知识分子的结合》,《梅兰芳艺术评论集》中国戏剧出版社1990年版65~66页。
- (7)《申报》1930年9月29日报道。
- (8)程砚秋《谈非程式的艺术—话剧观剧述感》《程砚秋戏剧文集》文化艺术出版社2003年版160~161页。
- (9)董健《20世纪中国戏剧:脸谱的消解与重建》,《戏剧艺术》1999年第6期,《中国戏剧:从传统到现代》
- (10)焦菊隐《旧剧构成论》,《焦菊隐文集》文化艺术出版社1986年版264~266页。
- (11)同(8)161页。
- (12)《张庚文录》第1卷,湖南文艺出版社2003年版。