

“民族化”与“现代化”的淬炼

——以1949年前张庚先生为考察对象

张之薇

内容摘要: 张庚是中国20世纪重要的戏剧理论家、戏剧教育家,也是中国戏曲学学科的重要奠基人。本文以张庚1949年之前的戏剧活动和文字为考察对象,以武汉、上海、延安和东北“鲁艺”为坐标,论述他在不同阶段的戏剧观念,以及对戏曲的认识演变。而张庚于1939年提出的“话剧民族化与旧剧现代化”的重要观点更是标志着他对中国戏剧民族化和现代化的理论思考。

关键词: 张庚 话剧 旧剧 民族化 现代化

DOI:10.19324/j.cnki.zgwypl.2020.10.007

如果探讨20世纪中国戏剧的发展,“民族化”与“现代化”一定是两个绕不开的词汇;而如果对这百年戏剧民族化与现代化的历程进行理论爬梳,就会发现有一个名字一定是绕不开的,那就是张庚。这个在中国当代戏剧史上已然被铭记的名字,实际上却并非他的本名,而是他在自己的笔名“长庚”这一名称前面又加满了一张弓。在那个充满变局的年代,青年们似乎更加热血澎湃,而汲取湘楚文化之精气的青年们更是以群像的形式出现,张庚就是其中之一,那张自己拉起的满弓支撑着他的一生,直到92岁灯熄。而他在探索如何让作为舶来品的话剧更加贴近群众,如何让中国的戏曲能表现新社会、新时代的问题上却始终孜孜不倦,不曾停歇。对于后辈来说,述说张庚无疑是有价值的,因为在这近百年的中国戏剧道

路上,他的身影始终在那里,而且伴随着不同历史阶段外界对他的毁或誉,映照出的是一部中国现代戏剧曲折动荡的发展史。

一、武汉:“文艺大众化”

张庚(1911—2003),原名姚禹玄,16岁从湖南楚怡中学毕业,就迫不及待地投入到变革年代的大洪流中。1927年他加入黄埔军校武汉分校,当过护兵,也上过战场,这不到一年的经历为张庚种下了革命的种子;很快他又奔赴上海考入上海劳动大学社会系,就是在这里他第一次接触到了南国社田汉的戏剧,这些在当时被称为“新剧”的作品让他大开眼界;与此同时,他也阅读了大量“五四”之后被介绍进入中国的克鲁泡特金、普列汉诺夫、马克思等人的书籍。充斥各家理论的20世纪

初,既开阔了张庚的视野,刺激了他的思考,也让他胸中的“革命”和“文艺”的两颗种子交合在一起,开始生长、发芽。当然,这所有的一切一定离不开五四运动所缔造的“现代中国思想的革命”^[1]大潮流。

“革命”是那个年代所有理想青年们的向往,也是他们自觉的使命,正如新文化运动领袖陈独秀在《文学革命论》中所言:“今日庄严灿烂之欧洲,何自而来乎?曰,革命之赐也。欧语所谓革命者,为革故更新之义,与中土所谓朝代鼎革,绝不相类;故自文艺复兴以来,政治界有革命,宗教界亦有革命,伦理道德亦有革命,文学艺术,亦莫不有革命,莫不因革命而新兴而进化。”^[2]要“革故更新”,而非“朝代鼎革”,彻底从根上打碎一切旧事物,推动社会的进化,是当时有志青年眼中认定的“革命”,而达尔文的“进化论”就是支撑方方面面革命的理论后盾。20世纪二三十年代之交的张庚,自然深受大时代革命思潮的影响,于是大学毕业后,张庚再赴武汉成为了新组建的中国左翼戏剧家联盟^[3]武汉分盟的一分子,在那里正式开始了他戏剧运动的生涯。

“中国左翼戏剧家联盟”的前身是1930年

3月19日,由上海艺术剧社和摩登社发起,联合南国社、辛酉剧社、戏剧协社、复旦剧社、大夏剧社等戏剧团体成立的“上海戏剧运动联合会”。该组织在3月15日上海《民国日报》上发表《宣言草案》:“中国的戏剧运动已经到了一个新的开展的时期了。在这时期,我们知道它必然地要渐渐跳出唯美的圈子,同时,起而代之以,更无庸怀疑的是要有它的时代的使命,有它的社会的责任。”^[4]这一组织不久后改组为“中国左翼戏剧家联盟”,而张庚所在的汉口“鸽的剧社”和刊物《煤坑》就是其中的一个分支。张庚一生都不曾改变的“艺术要与社会结合、艺术要反映时代的观念”也在此时奠定。

可以看到,在1932年的《煤坑》上,张庚以禹玄、狐涉、哲夫、长庚等为笔名发表了大量的文章,如《五四运动与新文艺之开展》^[5]《文学与个性——给一个门外汉的公开信》^[6]等,其中《五卅所给予文艺的路线》^[7]是一篇充满激情的直抒胸臆的文章,他的文艺立场,或者说阶级立场在此初现端倪。张庚说:“文学只能靠深入工农群众,才能建立起社会的根基。只能靠作为无产阶级底武器,才能有它

[1] 参见周策纵:《五四运动:现代中国的思想革命》,周子平等译,南京:江苏人民出版社,2005年,“译者后记”,第522页。译者认为,“五四运动”本质上是一场广义的思想革命。

[2] 陈独秀:《文学革命论》,《新青年》1917年2月1日,第二卷第六号。

[3] 1930年,中国左翼戏剧家联盟在上海成立,建立了领导全国左翼剧运的体制,以上海总盟为基点,先后在北平、汉口、广州、南京、南通等十多个地方成立设立分盟或小组,成立五十多个左翼剧团。

[4] 上海戏剧运动联合会《宣言草案》:《民国日报》(上海)副刊《戏剧周刊》第38期,1930年3月15日。

[5] 狐涉:《五四运动与新文艺之开展》,《煤坑》第十九期,1932年5月。

[6] 哲夫:《文学与个性——给一个门外汉的公开信》,《煤坑》第十七期,1932年4月。

[7] 禹玄:《五卅所给予文艺的路线》,《煤坑》第二十一期,1932年5月。

底前途。”^[1]他以五卅运动为对象进行考察,认识到了无产者的力量,认识到只有拥有广大的民众基础才是文学革命的关键,所以,在文中他喊出了“文艺大众化”的口号,明确了文艺应该与民众结合,尤其应该与无产的工人和农民结合的方向。

但是,以文艺作为革命的武器之余,20岁左右的张庚作为一名文艺青年的底色似乎也不容忽视,他大量的诗歌、小说、散文、译文见诸《煤坑》。他那些极具锋芒的杂文的另一面,是他时而充满感伤、时而充满哀叹的声音,比如散文《向着空虚的宣言》^[2]《失去的温暖》^[3],比如诗歌《NOCTURNE》^[4]《星空》^[5],都显现出他丰富的感性思维。而他的小说又颇有些鲁迅小说的味道,《白色的饥饿》^[6]描述了饥饿的“我”在街道上的所见所闻,以及和“我”一样忍受饥饿煎熬的革命者面对革命前景的无助、彷徨。而小说《歌》^[7]则以一位吴姓教员的视角描述了他去参加迎接铁军凯旋前前后后的情形。小说末那段吴教员与蚊子的“战斗”读来令人莞尔。而《青年孟饶夫的第一次长途旅行》^[8]无疑是张庚对自己第一次离

家的生动写照,一个初出茅庐的理想青年,第一次面对外面的世界,有好奇,也有对前方道路的未知,同时也有对自己脆弱的反思。这些小说非常短小,但是张庚对人物形象的白描笔法,以及对人所处环境的主观描写却异常生动,更重要的是,在小说中,我们看到了初涉革命时代洪流中的张庚心底那一丝罕见的忧郁与哀愁。

锋芒、锐气、形象思维、感性思维,这些都预示了青年张庚的艺术才华,但是如果仅仅如此,或许不足以撑起后来的戏剧理论家张庚。从1932年张庚发表的译文来看,那时的他不仅大量阅读西文著作,还对自己感兴趣的西语著作章节进行翻译。他翻译了格罗遂的《艺术学的方法》^[9]、Friche的《作为艺术社会学学者的霍善斯坦因——霍善斯坦因〈造型艺术社会学草案〉俄译本序》^[10]、并译介了藏原惟人的《艺术社会学底方法论——读弗里采底〈艺术社会学〉》^[11]《Plekhanov底艺术理论——介绍〈社会学观的18世纪法兰西戏剧文学与绘画〉》^[12]等,这不仅为他的理论视阈打下坚实基础,也为他的艺术观打下根基。

1933年末,张庚辗转福州再赴上海,正式投入到左翼戏剧运动的主战场中。

[1] 张庚:《五卅所给予文艺的路线》,《张庚文录:补遗卷》,长沙:湖南文艺出版社,2014年,第3页。原载《煤坑》第二十一期,1932年5月30日,笔名禹玄。

[2] 长庚:《向着空虚的宣言》,《煤坑》第十一期,1932年2月。

[3] 长庚:《失去的温暖》,《煤坑》第十五期,1932年3月。

[4] 长庚:《NOCTURNE》,《煤坑》第九期,1932年1月。标题NOCTURNE意为小夜曲。

[5] 长庚:《星空》,《煤坑》第十二期,1932年2月。

[6] 狐涉:《白色的饥饿》,《煤坑》第十三期,1932年3月。

[7] 狐涉:《歌》,《煤坑》第十五期,1932年3月。

[8] 狐涉:《青年孟饶夫的第一次长途旅行》,《煤坑》第十四期,1932年3月。

[9] 禹玄译:《艺术学的方法》,《煤坑》第七、八期,1932年1月。即为格罗塞《艺术的起源》之第二章《艺术学的方法》。

[10] 禹玄译:《作为艺术社会学学者的霍善斯坦因——霍善斯坦因〈造型艺术社会学草案〉俄译本序》,《煤坑》第十八期,1932年4月。

[11] 禹玄译:《煤坑》第二十期,1932年5月20日。

[12] 禹玄译:《煤坑》第二十一期,1932年5月30日。

二、上海：“从旧戏学习技术”

20世纪30年代的上海,或许是近现代中国历史上最为瑰丽多面的城市,它既萎靡也革命,既市井也洋派,它不仅是中国早期话剧运动的发祥地,也是中国戏曲名家大角的戏码头。1934年至1937年的张庚就在这样的环境中继续成长,与一帮志同道合者一起办剧社、写剧本、排戏、组织演出和宣传,上海业余剧人协会和蚁社都有张庚的活动轨迹。

由非职业化向职业化转变是20世纪30年代剧社的一个趋势,而那时更多的剧运青年仅仅空怀着时代的使命感,企图用戏剧唤起民众,但是张庚敏锐地认识到光有一腔革命热忱是不行的,非职业化剧人的创作瓶颈必须被正视,不跨越表演的技术门槛,不重视导演的创造力,没有上乘的剧本,话剧是不可能真正走进民众内心的。在张庚眼中,受众的接受度是必须要重视的。他专门撰文探讨业余剧人的技术问题,以早期南国社为例,他指出:“那时的戏剧,我们几乎可以说,是一种野生艺术,用不着特殊训练和教养,只要有情感就可以在舞台上获得相当的成功。……那时候,他们不知道什么叫导演,什么叫角色的创造,什么叫演技的基本练习,然而他们成功了。”^[1]但是,随着“感情黄金时代”的褪去,他认为这种仅凭激情的演剧方式不仅绝不会走

远,而且还会“妨碍了剧运的生长”。^[2]如何解决这个问题呢?他一针见血地抓住了问题的本质:“没有任何文化可以不接受遗产而能发荣滋长成为一种高级结晶,戏剧也不例外。”^[3]他明确认为前期剧运“没有注目到遗产的接受问题”是有后果的。所谓接受遗产,张庚所指的当然是中国土生土长的“旧剧”^[4](戏曲)。那个时代刚经历过新文化运动思想革命大潮的洗礼,人们对旧文化和“旧剧”更倾向于洗心革面、统统抛弃而后快,然而1935年的张庚却细数接受遗产的重要性,透露出张庚的思维从来就不是封闭的。

如果说1935年张庚对于接受遗产仅仅处于想法状态的话,那么1936年到1937年间,他通过关注“旧剧”和民间地方戏,开始理性思考中国的遗产。他的长文《旧剧艺术的研究——它给话剧留下了什么》从艺术的层面细谈“旧剧”的特点,并认为“旧剧对于人类动作的特性的研究和分析功夫,我们倒是应当去学习……旧戏的分析和创造,是达到类型就中止了,我们应当更进一步去作更其细密的个性化的工作”。^[5]显然,张庚此时对旧剧的认识还

[1] 张庚:《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术的批判》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第35页。原载《文学》五卷6号,1935年12月。

[2] 张庚:《目前剧运的几个当面问题》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第199页。原载《光明》二卷12号,1937年5月。

[3] 张庚:《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术的批判》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第35页。原载《文学》五卷6号,1935年12月。

[4] “旧剧”是20世纪“五四”以降新文化运动后人们对中国本土戏曲的统称,是与当时被称为“新剧”的外来话剧相对而称的。下文中“旧剧”皆指中国传统戏曲。

[5] 张庚:《旧剧艺术的研究——它给话剧留下了什么》,《张庚文录:补遗卷》,长沙:湖南文艺出版社,2014年,第31页。原载《认识月刊》1936年5月。

是肤浅的,他没有看透在戏曲的行当之下也是存在着人物个性塑造的,但是他看到了价值,否则不会面对着话剧业余剧人的技术缺憾,首先想到的弥补方法是让新剧工作者把目光投向旧剧舞台,即“从旧戏学习技术”^[1],而不是学习当时流行的外国导演戈登·克雷、斯坦尼斯拉夫斯基等,因为张庚认识到对于话剧人来说,“学习控制肢体的法子,和各种旧戏中的身体训练”^[2]是有必要的,这也说明张庚绝不是那种空谈理论、无视实践的理论家。

作为一名在戏剧运动中成长起来的戏剧人,张庚显然是具有超越性的。因为他总能在时代的热潮中保持对艺术的清醒思考,而不是盲目跟风,当我们历史地回看他的观点,会发现在今天依旧可以发光。他看到了当时话剧演员对外国电影的表演,以及对斯坦尼斯拉夫斯基理论的机械模仿,却不能沉静下来充分研究属于我们自己的“旧剧”身段训练方法,而这种极具表现力的方法其实早已被别人注意到,并为其所用。^[3]

曾经有位当下的戏剧理论家对张庚戏剧美学理论作出了“难以走出的西方戏剧美学强

势话语语境”^[4]的判语。笔者认为,以二元对立的方法将东西方戏剧完全对立起来探讨问题是浅薄的,只要对张庚稍加了解就会发现,他不仅没有沉溺于西方戏剧美学的话语体系,而且对西方的戏剧理论始终保持着独立的分析判断,这种一分为二地看待事物的思维方法决定了旧剧在他的眼中绝非一无是处,而是应该批判地接受。不过这一阶段的张庚对戏曲的认知还是有限的,这可以从他对梅兰芳的批评,以及对蹦蹦戏艺人白玉霜、鼓书艺人刘宝全、京剧艺人周信芳的肯定中得以窥出。

身处20世纪30年代东西交汇的上海,张庚可以看到各路戏曲名家的表演,他没有排斥,而是保持关注。在《谈“蹦蹦戏”》一文中他说:“梅兰芳的舞台生活总有好几十年了吧,从他的技术根底上,也可以看出熟和巧来,可是无论他的技术怎样洗练,但在舞台效果上却还不及白玉霜。原因在什么地方呢?绝不是白玉霜的造诣比梅兰芳的高,倒相反,低得多。然而白玉霜的方法,比梅兰芳的要现代得多了。她不在什么成规中打圈子,也不去演那毫无戏剧性、毫无活力的《天女散花》之类。她处处用平凡人的情感来打动观众,用日常的表情、身段和语气来表现她演做过程中的一瞬的情感。没有别的,她在接

[1] 张庚:《目前剧运的几个当面问题》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第204页。原载《光明》二卷12号,1937年5月。

[2] 张庚:《旧剧艺术的研究——它给话剧留下了什么》,《张庚文录:补遗卷》,长沙:湖南文艺出版社,2014年,第31页。原载《认识月刊》1936年5月。

[3] 同上。文章提到,梅耶荷德在训练演员的时候,也是做控制身体的基本练习。筋斗、胡旋、劈叉种种,这些在旧戏中用来扩张肉体表现力的训练,对于话剧的演员也是必要的。

[4] 邹元江:《难以走出的西方戏剧美学强势话语语境——对张庚戏剧美学思想的反思之一》,《戏剧》2006年第2期,第5-14页。文中认为张庚始终难以走出西方戏剧美学强势话语语境的观点,笔者以为是对张庚的误判。

近现实生活一点上胜过梅兰芳。”^[1]面对蹦蹦戏(评剧)这种民间戏曲,话剧出身的张庚认为,它的活气比拥有熟巧技术的京戏更有价值。而在《谈“大鼓书”》一文中,他最欣赏鼓书艺人刘宝全的地方是,让民众看懂,“每一句唱词,每一个动作,观众都了解那意义”。^[2]可见,不让艺术成为狭小沙龙、成为创作者孤芳自赏的载体,这样的艺术观张庚此时就树立了。而与对梅兰芳的鄙薄不同,张庚对沪上海派名家周信芳无疑是赞赏的。在《旧戏中的海派》一文中专论麒麟童(周信芳),他夸赞:“海派对于戏剧艺术虽然没有成就,但它最伟大的功绩却在解放了伶人的戏剧观念,而且也解放了他们封建的世界观。京派中间不会产生《明末遗恨》和《韩信》这样的脚本,而海派中可以产生,这正是海派可以自豪的地方。”^[3]但是,在认可周信芳的先进观念和“周先生的新技巧”之余,他却认为周信芳的表演因为京戏的技巧和僵死形式而把心理打断是可惜的。

可见,现实、观众、进步的观念是张庚当时衡量戏剧的三个标准。当然,话剧在张庚心中当之无愧占有着“世界观”的制高点,因

此彼时的张庚是站在现代话剧观众的立场上去反观旧剧的,他把其看作可以为我所用的一种“供新时代做创造新艺术的材料”^[4],然而仅仅是“材料”而已。在这个立场下,梅兰芳的作品在内容上求雅,在形式上求美,张庚自然是不以为然的,他认为梅兰芳代表了旧剧僵死的技术系统,代表了无所谓内容、只讲究形式的士大夫审美旨趣,这种求雅的旧戏改良思路,在张庚看来“只有活活等死的一条路”^[5]。反之,他对从泥土中生长出来的艺术形态、原始的审美、接近现实生活的情感则是无比欣赏的,因为张庚从中看到了潜藏着的现代性。

裹挟着“五四”的启蒙精神,张庚对旧式的一切企图打破,这种观念我们无须怀疑;戏剧运动的思维让他对戏剧宣传和教育的社会功能格外重视,反而将纯粹的审美功能放在了艺术的反面。所以,在技术与先进的“世界观”面前,他宁愿选择后者;在精致审美和原始的大众审美面前,他继续选择后者;而在所谓京戏僵死的形式和“接近现实生活”的情感面前,他依然会选择后者。这大抵是20世纪30年代中期的张庚对戏曲的基本判断标准。无疑,张庚的这种对戏曲的理解是带有强烈时代感的。以戏剧当武器,让其更接近大众,并让戏剧具有社会使命感,而不是持唯艺术

[1] 张庚:《谈“蹦蹦戏”》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第59-60页。原载《生活知识》二卷1-10期,1936年5月-10月。

[2] 张庚:《谈“大鼓书”》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第64页。原载《生活知识》二卷1-10期,1936年5月-10月。

[3] 张庚:《旧戏中的海派》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第68页。原载《生活知识》二卷1-10期,1936年5月-10月。

[4] 张庚:《梅兰芳论》,《新学识》第一卷第二期,1937年2月5日。此文在《张庚文录》中未收录。

[5] 张庚:《谈“蹦蹦戏”》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第61页。原载《生活知识》二卷1-10期,1936年5月-10月。

至上论,这就是20世纪30年代的张庚所崇尚的“世界观”。

三、“鲁艺”：“话剧民族化与旧剧现代化”

从1938年到1949年,鲁迅艺术学院(简称“鲁艺”)这个具有红色记忆的学校名称联结起了张庚11年的戏剧生涯,“鲁艺”让张庚真正成长为一名党的革命文艺战士,也为他1949年后组建中央戏剧学院、中国戏曲研究院打下了很好的基础。而“鲁艺”作为中国共产党在边区建立的学校,与中共地下党领导的“左联”性质显然不同。延安“鲁艺”的创立缘起,是由于“艺术——戏剧、音乐、美术、文学是宣传鼓动与组织群众最有力的武器。艺术工作者——这是对于目前抗战不可缺少的力量。因之培养抗战的艺术工作干部,在目前也是不容稍缓的工作”。^[1]为抗战培养文艺工作者的初衷,决定了无论是延安的“鲁艺”,还是后来东北解放区的“鲁艺”,都是为了战斗而建立的学校,其活动和创作都是与特定时代以及特定政策紧密联系在一起。这种“鲁艺”的指导思想也正是1938年之后到1949年之前张庚戏剧思想的底色,而延安和“鲁艺精神”也注定成为张庚一生挥之不去的注脚。

1938年,由于组建延安“鲁艺”的需要,张庚被周扬召唤到了这里,那时,延安思想空

间中“在革命的框架下存在着一种多样性,出现了一种生动活泼的气氛,主题就是革命、抗战和共产主义。人们在这儿学习,学习理论,期待着未来,期待着一个新的理想社会”。^[2]张庚就是在这样的思想空气下在“鲁艺”担任起戏剧系的系主任的,身份也从中心城市上海左翼“剧运”的一分子,转变为中共边区培养抗日战线文艺工作者的一名教员。

此时的张庚在教学之余,也鼓励并指导学生排戏,从1938年到1940年,“鲁艺”戏剧系上演的剧目有:《流寇队长》《林中口哨》《军民进行曲》《红灯》《冀东起义》《异国之秋》《棋局未终》《中秋》等^[3],继续从实践出发对戏剧问题进行思考。如果说,上一阶段张庚对戏剧外在的技术缺陷思考更多,那么这一阶段张庚似乎转向了对内容层面的探讨,这不仅表现在对剧本创作的重视,还表现在对剧作者方向的引导。

1938年之后的张庚更加意识到抗日战争的大环境必然导致戏剧功能发生变化,剧作的宣传性和战斗性无疑是更为重要的。他在文章中说:“在抗战的现阶段中……宣传剧团不要以为它的任务只是演戏,也不能只模糊地感到它的责任是鼓动民众的爱国情绪,而应当明确地认识,它是在执行一种政治任务,正像政治家,观众运动者所做的一样,它

[1] 转引自安葵:《张庚评传》,北京:文化艺术出版社,1997年,第77页。参见刘增杰、赵明、王文金、王介平、王钦韶编:《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料》(上),太原:山西人民出版社,1983年。

[2] 高华:《在革命词语的高地上》,《社会科学论坛》2006年第8期,第45页。

[3] 钟敬之编:《延安十年戏剧图集(1937—1947)》,转引自安葵:《张庚评传》,北京:文化艺术出版社,1997年,第83-84页。

必须站在救亡的立场提出当地(一个特定地点)所迫切需要解决的问题来,用戏剧的形式加以形象化,引起解决这些问题的行动来。”^[1]同时,他对于新的剧作者也提出要求,“新的剧作者的目的是要使戏剧成为一个行动的先导……他们创作的本身,就是社会行动的一部分。其次,他并不为发抒个人的感想而创作,相反地,他的创作是代表着最现实的为救亡而斗争的意见。”^[2]

这一时期的戏剧是救亡的戏剧、战斗的戏剧,那种把戏剧当作“自足的艺术”^[3],那种“以艺术的游戏为满足”^[4]的审美旨趣,肯定是被张庚鄙弃的。此时,他以一名革命的文艺工作者的身份更加明确了戏剧是“行动的艺术”^[5],是需要和政治行动、需要和广大群众密切联系的。但张庚的与众不同在于,在政治诉求高涨的环境下,依旧不放弃对艺术性的考量。他将如何把握现实主义戏剧创作,同时提高主题的积极性,作为他此时对戏剧实践的关注。

初踏延安的他就看出了那些书写“战斗”的现实主义戏剧中所存在的“观念论的残余”。何谓创作中“观念论的残余”?张庚认为,就是只凭脑子里幻想的“现实”创作,而没有生

活。在张庚看来,一名标准的现实主义者是不能不写深刻的生活的,要想深刻,就要“深切体味到生活的、现实的深处”,就要“克服幻想主义,走马看花主义”^[6]。戏剧是要有活生生的生活和情感的,这从张庚20世纪30年代中期的文章中就可以看出。但是,张庚所认为的生活,并不是生活本身,而是在生活的“繁琐、不洗练”与远离生活的“空洞,没有活的内容”^[7]之间的斗争,即被谓之“艺术上的现实主义”。他于20世纪30年代对现实主义创作的警醒让今天的笔者惊叹时光恍若没有前进。即使是进入21世纪的戏剧创作,在涉及到指向性明显的现实题材创作时,我们的剧作者依然是停留在自己的小圈子中通过“幻想”创作,而所谓的体验生活也不过就是“走马看花主义”的21世纪翻版。有人物、有事件,但是没有切身的悲喜,没有真正的生活,这样又怎能触及灵魂,怎么可能深刻呢?所以,投身到实践之中,是张庚提出的解决方法。但有意思的一点是,现实主义者张庚同时认为“一个彻头彻尾的现实主义者,他的作品一定有丰富的积极意义”。^[8]在张庚看来,深刻的现实主义者因为了解问题,所以能够“热望着解决”,也能够为解决问题提供“正确的意见的”,因此“现实

[1] 张庚:《新的剧本创作》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第218页。原载《抗战戏剧》一卷6-7期,1938年2月。

[2] 同上。

[3] 张庚:《戏剧的旧概念和新概念》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第222页。原载《抗战戏剧》一卷8期,1938年2月。

[4] 同上,第223页。

[5] 同上。

[6] 张庚:《剧本创作问题》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第226-227页。原载《解放》一卷50期,1938年8月。

[7] 张庚:《戏剧艺术引论》(1942年),《张庚文录》第四卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第139页。

[8] 张庚:《剧本创作问题》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第228页。原载《解放》一卷50期,1938年8月。

主义和积极性有着不可分的关系”^[1]。看来20世纪30年代的张庚的确是一个乐观主义者,而这份乐观经历过岁月的挫折后,都将化成他未来对人生的平和与通达。

“话剧民族化与旧剧现代化”^[2]是延安时代的张庚最重要的理论贡献,之所以提出这一观点,是因为他从城市进入乡村后,看到了更广阔的民众现实——话剧的小众和边缘化,以及旧剧所具有的先天的群众性。他反思20世纪二三十年代中国话剧的缺陷,指出“五四运动”以来的戏剧运动并没有向大众、向民族的底层深入,与此同时,他也越来越多地领悟到中国传统戏曲的价值。那时提出的“话剧民族化”和“旧剧现代化”的两种发展方向,无疑是张庚在戏剧理论上的巨大贡献。在《话剧民族化与旧剧现代化》一文中,他注意到话剧与中国底层民众审美间的距离,尤其是在形式上的距离,而张庚认为这正是更具民众基础的旧剧可以弥补话剧的方面。同时,旧剧在表现现实生活上也存在着距离、之于时代的进步立场也很疏离,张庚认为这恰巧是话剧人可以给予戏曲人的地方。这种将话剧与旧剧对照地来谈的思维方式无疑是开阔的,而站在民族的立场下,张庚认为唯有取长补短,用彼此的优缺点来精进彼此才是中国话

剧和戏曲共同向前发展的大道。

当然,他认为“梦想让旧伶人自己来改革旧剧,那绝对是不可能的事”^[3]。“旧剧现代化”“在目前决不仅仅是舒舒服服地接受技术遗产,而且要改造旧剧伶人的一般的观念和对于戏剧的观念”。^[4]他又进一步说:“旧剧现代化的中心,是去掉旧剧中根深蒂固的毒素,要完全保存旧剧的几千年来最优美的东西,同时要把旧剧中用成了滥调的手法,重新给予新的意义,成为活的。这些工作的进行,首先一定要工作者具有一个进步的戏剧以至艺术的观念。”^[5]无疑,张庚是非常重视艺术观念的理论者,这从他的诸多文章中可见一斑。在他看来,旧剧的技术遗产是宝贵的,但只有在此基础上施予先进的观念才能让旧剧涅槃、新生。而先进的观念正是艺术创作者超拔出众的关键,即使那些打着进步大旗的话剧人又何尝不需要去不断更新自己的观念呢?在20世纪30年代的特定时期,张庚认为“话剧必须向一切民族传统的形式学习”^[6]就是话剧人最紧迫的观念。

张庚这一阶段的理论与20世纪30年代前期、中期的理论相比,是有跃步的。从初期的“文艺大众化”,到中期话剧应“向旧戏学习技术”,再到30年代后期的“话剧民族化与旧

[1] 张庚:《剧本创作问题》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第228页。原载《解放》一卷50期,1938年8月。

[2] 张庚:《话剧民族化与旧剧现代化》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第231-249页。原载《理论与实践》一卷3期,1939年10月。

[3] 张庚:《话剧民族化与旧剧现代化》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第232页。原载《理论与实践》一卷3期,1939年10月。

[4] 同上,第243页。

[5] 同上,第246-247页。

[6] 同上,第245页。

剧现代化”，可以看出，张庚已经不孤立地、不先验地看待问题，他能够把话剧与戏曲、内容与形式、技术与观念看作一枚硬币的两面，只有两者相互扶助才能完成这一阶段的戏剧任务。而最为明显的是他对旧剧的态度变化，曾经只是视其为“供新时代做创造新艺术的材料”，首先要批判，其次才是接受，此刻，旧剧广泛的群众性、旧剧艺人精湛的技艺都被张庚视若珍宝。这个阶段的张庚表现出对民族文化和传统艺术的强烈认同。

“话剧民族化与旧剧现代化”标志着张庚戏剧理论的成熟。从20世纪30年代前期、中期的“左联”剧运，再到30年代后期的延安“鲁艺”戏剧实践，张庚对戏曲的目光从民间性更深厚的地方戏向传统的、古典的、更具典范意义的京、昆大剧种挺进，最终定位在以民族化的立场看待中国一切戏剧的基点上，也就是说，不仅“话剧民族化”这一观点是站在民族化的立场上，就是“旧剧现代化”这一观点张庚也没有脱离民族化的立场，而“民族化”更准确地说就是“中国化”^[1]。必须强调的是，20世纪三四十年代之交的张庚，既没有盲目地陷入西方文化的漩涡而迷失方向，也没有完全陷入政治热潮高涨的革命氛围中，中国的、民族的、去精英化的立场在此时真正奠定，“艺术民

族化”^[2]也成为他此后一生的理论基石。

1942年毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》，这是延安文艺工作的一个重要转折点，讲话明确：文艺要为工农兵服务，“我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”。“普及工作和提高工作是不能截然分开的”。^[3]《讲话》促使张庚自我反思、自我检讨。他说：“我们从事戏剧工作的人，忘了在剧作上积极地想出办法来提高水平，鼓励创作，而一味演出大戏，这不能不说在剧运上形成了一种严重的偏向”^[4]，他认为这种偏向“自己是不能辞其咎，应当好好地来反省一下，来纠正偏向，改进工作，以便戏剧运动今后在文化战线上发挥它应有及所有的力量”。^[5]张庚所言的“演大戏”的偏向，是随着1940年初始曹禺剧作《日出》的上演，在延安以及一些根据地掀起的上演外国名剧以及国统区剧作家剧作的热潮，这股风潮在一定程度上说明了当时延安文化人士思想的多样性和复杂性。但是，为抗日战线服务的延安边区的戏剧究竟需要的是什么呢？张庚在检讨了自己的偏向之后说，“首先要使戏剧表现

[1] 张庚所谓的“民族化”，实际上在20世纪30年代的语境下就是“中国化”，从《话剧民族化与旧剧现代化》一文可窥，文中前三章谈了“话剧民族化和旧剧现代化”的问题，第四章第一节即是“问题是中国化和现代化的中心在什么地方，从什么地方下手”。在此，张庚也是将“民族化”和“中国化”混用的。

[2] 1982年，张庚在《文艺研究》1982年第2期上发表《关于艺术民族化问题》一文，再次阐释“艺术民族化”这一命题，笔者认为张庚这一观点是在20世纪30年代末正式成形的。

[3] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话（一九四二年五月）》，《毛泽东选集》第三卷，北京：人民出版社，1991年，第851、862页。

[4] 张庚：《论边区剧运和戏剧的技术教育》，《张庚文录》第一卷，长沙：湖南文艺出版社，2003年，第330页。原载《解放日报》1942年9月11日、15日。

[5] 同上，第331页。

的主要的是老百姓的生活,现实的,抗战和民主所变更了的他们的新生活”,其次“必须以表现工农大众的新生活为主,以描写工农大众中的新人物为主”,而且“必须服务于具体政治任务,为之宣传动员”“必须服务于新政权和新部队”^[1]。思想的转变,让张庚明确:“今天我们要把戏剧变成大众的,光是拿一些外国的或者旧时的东西‘普及’一下,那是没有用的。我们要做这工作,必须从大众的基础上发展出新的戏剧来不可。”^[2]

于是,秧歌这种中国北方农村最为普及、也最具泥土气息的民间娱乐形式进入边区主流视野。之后让这种具有集体性、普及性、民族化的民间歌舞小戏开始接受革命改造,并与政治宣传紧紧结合在一起。至此,秧歌被推上革命的历史舞台。1943年陕甘宁边区和一些华北根据地广泛掀起了旧秧歌改造工作(也称“秧歌剧运动”),延安“鲁艺”秧歌的群众声誉在此时传播开来^[3]。在此情况下,张庚的目光聚焦于此,对秧歌和秧歌剧进行了深入的思考。

由旧秧歌到新秧歌,再到秧歌剧和新歌

剧,是1943-1949年这一段时间里张庚始终致力的领域。20世纪三四十年代,无论是在形式上与群众疏离的话剧,还是在革命年代中内容有局限性的旧剧,都存在着内容与形式无法彼此适应的矛盾。但是秧歌这种民间歌舞小戏形式似乎让像张庚一样的延安文艺工作者看到了曙光。张庚在《谈秧歌运动的概况》中说道:“秧歌是民间的、农民的……所以在形式和内容上,原来就有很多积极因素。所以在形式上能够突破,能够改造。”^[4]在形式上相对更容易突破是更具民间性的地方戏曲的一个特征,张庚于20世纪30年代初就在蹦蹦戏、大鼓书、以及四川高腔中发现了民间艺术的魅力,而40年代的他地方戏显然有了更深的认识。他不仅看出了“中国民间艺术竟是如此有内容,有艺术性”^[5],也看出了秧歌这种虽粗糙、但接近老百姓的艺术在内容和形式上的丰富性,因此发出了必须“向老百姓学习”“向民间学习”^[6]的呼吁。

但是,学习民间不等于原封不动照搬民间,在学习基础上进行改造是张庚无论对旧剧,还是对民间艺术越来越清晰的思维。而利用民间旧秧歌原有的样式,将人物关系、角色身份、主题、甚至民间旨趣替换成为“新秧歌”,进而发展成为秧歌剧的大戏形式,是张庚积极主动思考如何利用民间形式表现工农兵群众的现实生活的路径。他认为,这是此

[1] 张庚:《论边区剧运和戏剧的技术教育》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第335-336页。原载《解放日报》1942年9月11日、15日。

[2] 同上,第332页。

[3] 延安整风运动之后,周扬给“鲁艺”出了题目:“不但要让老百姓懂得所宣传的内容,而且还要让他们爱看。”在“鲁艺”众多人的努力下,整出一整套节目,有花鼓、有小车、有旱船、有挑花篮、还有大秧歌。老百姓出乎意料地喜欢。秧歌队走到哪里,人们就跟到哪里。于是,“鲁艺”的秧歌就出名了。(张庚:《回忆延安鲁艺的戏剧活动》,《中国话剧运动五十年史料集》编辑委员会:《中国话剧运动五十年史料集》第三辑,北京:中国戏剧出版社,1963年,第7-8页。)

[4] 张庚:《谈秧歌运动的概况》,《张庚文录》第一卷,长沙:湖南文艺出版社,2003年,第364页。原载《群众》11卷9期,1946年6月。

[5] 同上,第363页。

[6] 同上,第362-363页。

时最合乎民族化、时代性的戏剧形式,其核心就是民间歌舞,而新歌剧则被视为秧歌剧更高级的进阶层次,是无论在体量上、还是在技术上(语言、声乐、器乐、乐队、舞蹈上的技术)都更成熟的一种民族的歌舞剧形式。

对新歌剧的探索是从延安“鲁艺”转战东北“鲁艺”的张庚提出的研究重点,实际上他是在思考作为舶来品的话剧究竟该如何与中国的民族艺术相融合,从而形成具有民族化的歌剧。正是在这个时期,他提出了后来奠定他一生的重要戏剧观点——剧诗。笔者认为,“剧诗”的提出,意味着张庚最终意识到了中国传统艺术中的音乐性,而之于戏剧艺术,以“诗”这种非日常化的、洗练的、且具有韵律感的语言与表现角色情感的戏剧艺术相联系,是张庚所认为的包括歌剧、话剧、戏曲在内的中国戏剧之关键。当创作者能够从语言、歌、舞各个层面的音乐性、韵律感去把握、完善戏剧创作时,就是具有中国气质的、民族化的戏剧,这是与更重哲理性的西方戏剧艺术最大的不同。

但是,不可否认,如果我们历史地看,无论是新秧歌,还是新歌剧,它们的探索都带有一定的局限性。1949年中华人民共和国成立后,新秧歌运动这种极具地域特色的民间艺术改造运动自然偃旗息鼓,而面向全国,张庚也渐渐把目光和兴趣从秧歌剧运动、新歌剧运动,转向了真正具有深厚根基的中国戏曲上。

四、结语

纵观张庚的前半生,是以武汉、上海、延

安和东北“鲁艺”为坐标勾连起的话剧运动生涯,但是,在这条话剧运动生涯中却隐含着一条他对戏曲认知变化的暗线。其实,张庚对戏曲的认知曲线也折射出被“五四运动”思潮裹挟的一代人对待戏曲的轨迹,所不同的是,他从轻视、批判到学习改造,直至最终彻底接受、认同的态度转变比一般人更加深刻,因为,他是在对外国的戏剧理论、戏剧家深研之后获得的对中国人自己的戏曲的认同,比任何人都更具理性。除此之外,从左翼剧运中成长起来的张庚一开始就意识到了广大群众对于戏剧的重要性,并能够从更广泛的观众立场上去探讨问题,其结果是无论在怎样的时代下,有怎样的政治诉求,张庚从观众接受的角度对艺术性的把握都没有丧失,这正是张庚的最可贵之处。

历史值得深思,“艺术的时代性和永久性”^[1]是20世纪30年代的张庚曾经思考过的问题,其实之于艺术理论,之于学术人又何尝没有这个问题呢?在笔者看来,张庚是复杂的,革命与文艺、政治与艺术纠缠于他的一生,但在他的思想中,那些对“时代性”的张扬终将会渐渐隐没于他更具“永久性”的艺术思考之后。

*本文系2018年度国家社科基金艺术学重大项目“戏曲现代戏创作研究”(批准号:18ZD05)阶段性成果。

作者单位:中国艺术研究院戏曲研究所

(责任编辑:陶璐)

[1] 张庚:《艺术的时代性和永久性》,《张庚文录:补遗卷》,长沙:湖南文艺出版社,2014年,第67-70页。