

# 使“皮簧摩登化”，但“丝毫也不敢越出范围”——论程砚秋 的京剧改革思想

李伟

《北京社会科学》，2010年第5期

—

在戏曲改革问题上，在京剧著名艺人中，梅兰芳之外，第二个不能不提的便是程砚秋。梅程二人都受到新的时代风潮的影响，从京剧本位出发积极改革京剧，不过梅兰芳一贯是稳健低调、循序渐进的，而程砚秋则一度激进高调过，但最后还是回到了传统的轨道上。他使京剧在适应现代社会的同时，又能遵循既有规律和传统美学原则发展。集程砚秋自己的话说就是：使“皮簧摩登化”，但“丝毫也不敢越出范围”。对此，笔者以为有论述的必要。

程砚秋祖上是满清旗人，但到了父亲一辈随着社会的鼎革之变而家道中落，以至于不得不卖身学艺才可能改变全家的命运。从小的苦难遭遇造就了他与命运抗争的勇气和刚直耿介、力求上进的性格。在荣蝶仙的科班里，他先学刀马旦，后攻青衣，打下了坚实的基础，并开始表现出过人的才华。13岁时，他幸遇恩人罗瘿公，不仅重获自由身，而且能有机会学习文化知识。这对他的人生观与戏剧观的形成具有根本的意义。罗瘿公不仅系统地教他古文、诗词、音韵、剧本等文化知识，而且带他遍访汤定之、樊樊山、陈叔通、陈三立等京城名流，学习书法、绘画、诗文写作，全面提高艺术修养；不仅为他延聘阎岚秋、乔蕙兰、王瑶卿、梅兰芳等京昆艺术名师教学指导，而且亲自为他写戏，成立班社、谋划演出。从

1921年到1923年间，罗瘿公先后编写了《梨花记》、《花舫缘》、《红拂传》、《玉镜台》、《风流棒》、《鸳鸯冢》、《赚文娟》、《玉狮坠》、《金锁记》、《青霜剑》等剧本，对程派艺术的形成起了奠基性的作用。罗瘿公谢世后，金仲荪先生不辱托孤使命，继续辅佐程砚秋，为他编撰了《碧玉簪》、《聂隐娘》、《梅妃》、《沈云英》、《文姬归汉》、《斟情记》、《朱痕记》、《荒山泪》、《春闺梦》等剧本。在大量演绎传统戏和创排本戏的过程中，程砚秋克服自己嗓音上的先天不足，创造出了一种婉转幽咽而又刚劲慷慨的“程腔”，形成了独特的艺术风格。1927年《顺天时报》举办中国首届旦角名伶竞选活动，他被观众选为“四大名旦”之一，成为当之无愧的京剧名伶。1930年中华戏曲音乐院<sup>[1]</sup>成立时，他被委任为南京分院院长。无论从哪个意义上看，年仅26岁的程砚秋已经成为较有影响力的社会公众人物了。

正如当时著名剧评家徐凌霄所说：“玉霜之成为宗派，不徒以腔调见长，其心思才力日趋于戏剧的使命之途。”<sup>2</sup><sup>[2]</sup>程砚秋在演剧实践中形成了自己的风格与流派，也形成了自己的戏剧观和京剧改革观。1931年8月23日，在回应新闻记者“老摩登”先生的问题时，他指出，“艺术是社会的、公众的，绝不是个人私有的”，戏剧不应当是普通消遣品那样的可有可无的小问题，而应当是在社会上占有重要地位的大问题。因此，致力于皮簧的人，就要负起改

---

<sup>1</sup>[1] 国民党元老李石曾于1930年创办，内设北平分院（院长梅兰芳）、南京分院（院长程砚秋）、戏曲专科学校（校长焦菊隐）。据张伯驹《北京国剧学会成立之缘起》，见《京剧谈往录》，北京出版社，1985年版第129页；程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第250页。

<sup>2</sup>[2] 《北平晨报》，1932年1月6日；《程砚秋日记》，时代文艺出版社，2010年，第133页。

革的责任来。“第一步，要使‘皮簧摩登化’。第二步要使皮簧完全成为摩登的社会教育。”<sup>3[3]</sup>同年年底，在给中华戏曲专科学校的学生所作的报告中，他进一步阐明自己的戏剧观。他强调，“戏剧是以人生为基础的”，所以，“每个剧都要有它的意义；· · · · · · 都要求（有）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”。对于演员来说，“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”。此外，还要考虑到观众的情感需要和接受水平。否则，“有高尚意义的戏剧，不一定就能引起观众的良好感情”。<sup>4[4]</sup>可见，提高戏曲艺人的地位，实现戏剧的社会教育作用，是他戏剧观的核心，也是他京剧改革的目的。这一点无疑是受到了梁启超“小说界革命”以及五四以来新文化运动的影响的，特别是可以看作是新旧戏剧论争对旧剧界人士的触动。从这个意义上，我们称程砚秋为旧剧界的先进似不为过。

然而，程砚秋的京剧改革理念与实践是有着内在的矛盾和先天的局限性的。作为一个旧时代的京剧演员，他首先要靠票房收入来养活自己的剧团，然后才谈得上表达自己的理念，实现社会教育的理想。然而，在广大的京剧观众群体中，封建主义的世界观、传统士大夫的价值观以及相当程度的低俗下流的审美趣味，还有很大的市场。要赢得票房，往往要牺牲自己的理念。所以，他排演的新编本戏尽管大多肯定真善美的事物，同情妇女的命运，批判不合理的

---

<sup>3[3]</sup> 《程艳秋致老摩登函——谈“皮簧与摩登”》，《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第5页。

<sup>4[4]</sup> 《我之戏剧观——1931年12月25日在中华戏曲专科学校的演讲》，《程砚秋戏剧文集》，第11-13页。

社会现象，有着积极为人生的思想意义，但一定程度上都是与环境妥协的产物。而特别需要指出的是，所有这些戏从内容上看都是在肯定忠孝节义、三纲五常等思想，基本上没有走出传统士大夫的价值观。所谓“人生”，实则仍为善恶两分的伦理意义上的人生；所谓“人类生活”，乃是传统秩序下的人类生活。即使是颇具反抗性的《青霜剑》和《金锁记》，其反抗的动力恰恰来自主人公强大的封建节烈观，更不用说《碧玉簪》、《沈云英》等正面阐扬女性传统美德的戏了。时人谓：“程艺员艳秋所编剧本，多主阐彰节烈，有裨风化，盖其禀性义侠，所嗜独深。”<sup>5[5]</sup>因此，仅仅从惩恶扬善、观古鉴今的层面上理解戏剧的意义，“社会教育”最终不免陷入传统伦理教化的怪圈。

这正是程砚秋所处的文化环境所决定的。对他产生影响的人物中，无论是罗瘿公还是金仲荪，无论是陈叔通还是翁偶虹，本质上都是传统士大夫。当然不能说从传统文化里发展不出普世价值。程砚秋本人非常看重的《荒山泪》和《春闺梦》是两个非战主义的戏。前者控诉了战争背景下“苛政猛于虎”的现实，后者批判了无意义的内战对大量家庭幸福生活的破坏，就十分有现实意义和普世价值，得到了当时访华的法国汉学家赖鲁雅的首肯，谓其“颇有意义，足以表现中华民族笃爱和平之天性”<sup>6[6]</sup>。程砚秋据此自信而豪迈地宣称：“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上台去了。我的生命必须整个地献给和平之神。”

---

<sup>5[5]</sup>《〈沈云英〉说明书》，程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第208页。

<sup>6[6]</sup>程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第293页。

7[7]这两个戏的主题倾向为他带来了世界声誉，成为他以后能出国游学的契机。

## 二

1932年元月13日，程砚秋从北京启程赴欧洲游学。这一举动在当时被视为“梨园界破天荒之举”、“戏剧界空前之壮举”。除了事情本身罕见于梨园界之外，对于一个声名与事业正如日中天的京剧艺人而言，放弃巨大的经济利益而去求学，确非有远见卓识与高尚志趣者不可能为。和1930年梅兰芳去美国演出，把中国戏剧介绍给西方世界不同，程砚秋此行的目的是，“到西方考察剧学，作为改良戏剧的参考”。8[8]

欧洲之行给程砚秋带来的文化震撼是巨大的。他如饥似渴地考察、学习西方戏剧文化。他发现西方的教学方法科学，舞台设计精美，角色化妆逼真，演员演技高超，剧场建筑合理，戏剧从业人员地位高尚，福利和养老均有保障，许多方面都优于中国。他禁不住对友人表示：“此番回国，我一定要尽心尽力把京剧改革一新，吸取西方舞台的精华，此志不变。”9[9]他甚至想在柏林音乐大学当两三年学生，好好地学习欧洲的戏剧音乐。为了表示留学的决心，他不惜自毁形容，大吃肥肉，大喝烈酒，大抽雪茄，还专门请人教德语和法语。然而，当消息传到国内，遭到了国内友人的严词劝

---

7[7]《检阅我自己》，《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第10页。

8[8]程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第307页。

9[9]程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第319页。

诫，召他立即回国。陈叔通致函曰：“你若执意做大学的研究生，那么国内程剧团一百多号人的生活怎么办？他们全靠你这个角儿吃饭呢，万万不可胡思乱想。还是赶快回国吧。”<sup>10</sup><sup>[10]</sup>程砚秋无奈，只好郁郁而归。这对程砚秋本人和中国戏剧史而言，都不能不说是个遗憾。

1933年4月3日程砚秋结束了历时一年零三个月的欧洲游学回国。一个月后，他提交了一份长达2万余言的《赴欧洲考察戏曲音乐报告书》。书中他提出了十九条改良戏剧的建议：（一）国家应以戏曲、音乐为一般教育手段。（二）实行乐谱制，以协调戏曲音乐在教育政策上的效果。（三）舞台化装要与背景、灯光、音乐·····一切协调。（四）舞台表情要规律化，严防主角表情的畸形发展。（五）习用科学方法的发音术。（六）导演者威权要主于一切。（七）实行国立剧院或国家津贴之私人剧院。（八）剧院后台要大于前台，完成后台应用的一切的设备。（九）流通并清洁前台的空气，肃清剧场中小贩和茶役等的叫嚣。（十）用转台必须具有莱因哈特的三个特点。（十一）应用专门的舞台灯光学。（十二）音乐须运用和声和对位法。（十三）逐渐完成弦乐为主要的音乐。（十四）完成四部音合奏。（十五）实行年票制或其他减价优待观众的办法。（十六）组织剧界失业救济会。（十七）组织剧界职业介绍所。（十八）兴办剧界各种互助合作社。（十九）与各国戏曲音乐家联络，并交换沟通中西戏曲音乐艺术的意见。当然，还有几句话也不容忽视：“这里所列举的，都是我们所应效法欧洲的。至于背景只用中立性，化太极拳为太极舞·····等等，或是我们已经如此，或是中国自己的事，这里就不列举了。”

---

<sup>10</sup><sup>[10]</sup>程永江著：《我的父亲程砚秋》，时代文艺出版社，2010年版，第5页。

11[11]他说的是那些被国外艺术家充分肯定的中国戏剧的非写实的布景，虚拟的表演手段等，程认为这是欧洲应该向中国学习的，故不必改革了。

程砚秋的这些改革建议，涉及戏曲的国家政策（一、二）、戏曲表导演制度（三—一六）、剧院管理（七—一九、十五）、舞台设计（十、十一）、戏曲音乐改革（十二—一十四）、戏剧组织建设（十六—一十九）等方面，是一个试图把欧洲戏剧和中国戏剧的长处结合起来的具有浓厚西化色彩的方案。程砚秋的误会在于，他善良地以为只要把欧洲戏剧之优长拿来主义地为我所用就可以很好地改良中国戏剧了。然而，他只看到了两种戏剧形式上的不同所具有的互补为用的可能性，没有看到两者精神上的相异所可能产生的排斥性。这种中西优长之结合只能是技术形式上的表层结合，而不会深入到精神层面。它只能使京剧表面上更“摩登化”一些，而不会触及京剧之根本。这实则还是一种中体西用——以京剧为本位、以“西剧”为补充的思路。这或许正是程砚秋没有在欧洲留学“两三年”而不能认识到欧洲写实主义戏剧背后所蕴涵的科学求真的精神（这正是中国戏剧应该学习的）所致，恐怕也是传统京剧艺人的必然选择。当然，这是我们不能苛求于程砚秋先生的地方，正如我们不能要求自己抓着自己的头发离开地球一样。与此密切相关和必然联系的是，程砚秋完全没有提到剧本问题12[12]。如果我们和欧

---

11[11]《程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书》（1933年5月10日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第83页。

12[12]直到1949年7月，程砚秋在出席全国文学艺术工作者第一次代表大会时提交的书面建议上，才开始重视剧本创作的重要地位：“改革平剧，第一要从剧本方面努力。”这应该是他了解到中国共产党的有关政策（如1948年11月

阳予倩的改革方案<sup>13</sup>[13]相比，不难发现，剧本的改革，在欧氏那里是具有基础性地位的。而程砚秋显然还是要以演员为中心来组织创作的，改革的主体依然是京剧艺人。这非常清楚地显示了传统艺人和新文化人对于京剧改革的不同路径。

对这个仅仅是技术形式上与西方戏剧接轨的方案何时能够实现，程砚秋是颇多疑虑的。他在回答记者的采访时表示：“如果在研究西剧未能自信之前，要重登舞台，我决不敢轻易的改头换面，当作‘改良戏曲’，我宁愿明了的分作两个时期；一演旧剧的时期，二行改革的时期。这两个时期的过渡，或者也未必能判别分明，但在今天，我决不敢自标了第二个时期，我对一般的‘改良中国戏曲’与‘沟通中西艺术’的观念，敢与我自身表演，同一态度，所以我现在实无多少话可说，还要留待将来了。”<sup>14</sup>[14]这意味着他的“改良戏曲”以“西剧”为目标，但因对西剧研究未深，暂时仍演旧剧，今后能做到怎样，也是不可预期的。他进一步以建房子为比喻阐释说：“把我过去、现在、未来比作两个房舍的布置。我三十岁未出国以前是一个旧式的房舍，我的出国原是想稍稍改良这个旧房，既出国，这稍稍改良的六个月计划，太不彻底，所以想要加工做一番较为彻底的布置，这一改变计划，于是弄到不彻底计划与较为彻底的计划均未完成，现在只好还是仍旧用着我这旧式的房舍，一面想办法逐渐完成我的较为彻底的计划便了。”

---

13日华北《人民日报》发表的《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》一文）之后重新思考的结果。

<sup>13</sup>[13]欧阳予倩：《再说旧戏的改革》，《欧阳予倩全集》第五卷，上海文艺出版社，1990年版。

<sup>14</sup>[14]《自欧洲返国途中在康德卢梭号邮船上的谈话》（1933年3月10日至4月3日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第48页。



15[15]言谈之间还流露着对未能实现预期目标而提前回国的遗憾，尚保留着对“较为彻底计划”的期待。

但半年之后，他基本上放弃了这种期待。他承认改革难以推进：“我在欧游报告书里十九个建议，除关伶界自身救济的几项，已经在勉力试验之外，关于舞台上的一方面，因为环境和经济的关系，虽然用了一点心思，但是还是事与愿违。”16[16]他感叹道：

“一件改革的事业，决不是个人的思想和能力所能成功的，伶界现在是一个很严重的时代，改革是刻不容缓了。怕人家批评纠正，譬如讳疾忌医。但是有一点要求社会原谅的，现在的京剧，好像一幢旧房子，虽然需要改造，但是在新屋未完工以前，是不能不加以保护的。因为在这旧屋下面，有许多我们伶界同业靠它来掩护，而且很有价值的旧房子修葺起来，或者比偷工减料的新房子也许还来得可靠些。”17[17]虽然坚信京剧是需要改革的，但这种改革受制于很多现实的利益，绝不是靠个人的力量能够成功的。既然建设“新房子”的理想实现遥遥无期，还不如好好地修葺“旧房子”呢。

至此可以说，经过了近两年的心潮起伏之后，程砚秋的京剧改革思想从向西剧学习的狂热回到了固守传统的淡定上来。个中因由多无奈。程砚秋本人还是摆脱不了环境的影响，不可能充分施展自己的个性去从事艺术试验。从当初陈叔通说“国内程剧团一百多号人的生活怎么办”到一年半后程砚秋说“有许多我们伶界同业靠它

---

15[15]《自欧洲返国途中在康德卢梭号邮船上的谈话》（1933年3月10日至4月3日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第50页。

16[16]《对于改良旧剧的感想 新屋未成旧屋须爱护》（1933年11月4日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第156页。

17[17]《对于改良旧剧的感想 新屋未成旧屋须爱护》（1933年11月4日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第156-157页。

来掩护”，就可见京剧的改革不单是一个艺术问题，还是一个社会问题。

### 三

《赴欧考察戏曲音乐报告书》及其前后对记者的若干谈话成了程砚秋京剧改革的基本思想。尽管由于现实种种原因的掣肘，京剧改革大业难以一蹴而就，但程砚秋还是在自己的演艺实践中不断地探索经验、积蓄力量。从归国后到 1949 年间，他所有京剧改革的实践，都是使京剧“摩登化”，而没有突破传统京剧的底线。

1934 年 10 月 25 日，程砚秋与俞振飞献演新排悲剧《春闺梦》于中和戏院。据报载：“此剧……衬以灯光变幻，布景新奇，于新旧过渡中之舞台上，力求现代化，开创旧剧之新纪元。”

18[18]1938 年 1 月 19 日，程砚秋率秋声社演出《文姬归汉》一剧于北平新新大戏院。在这次演出中，他发明的银灰底色绘黑蓝云龙新式舞台大幕首次正式启用。1939 年 4 月，他在排演新戏《燕子笺》时，还尝试在化妆方面有所创新。他用五云髻仙女装头面，仙女以汉魏仕女为蓝本，仙女装乃仿自唐代吴道子之龙兴寺壁画，如百宝九莲。媒体报道曰：“新制成的五云髻，美观异常，较今所流行之髻样式新颖而美丽，不落旧臼。” 19[19]可见，在灯光、布景、化妆等方面，他均有改革尝试，而且评价不错。当然，也有改革过头而遭非议的。1938 年 11 月 24 日，他在献演《荒山泪》时，在末场用了写实的荒山布景，和以前演此剧时曾用过的抽象的中性布景不

---

18[18]程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000 年版，第 369 页。

19[19]程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000 年版，第 428 页。

同。这一做法引来了评论家的非议。“该场布景一点都不好看和逼真，反不如周信芳演《明末遗恨》的几场布景来得好· · · · · ·从像真方面来讲，若说为了美观才设，那么请问这张绣幕，难道不及几块木板和一幅画布！何况平剧根本不需要布景，全凭歌和舞来象征种种的呢，· · · · · ·末场不用布景，就见得大家不知是在荒山内呀！这真是白璧微瑕可惜得很，希望这画蛇添足之举，砚秋能毅然改去为是。”<sup>20[20]</sup>不过到了1943年2月，程砚秋听说“广德楼演《八仙得道》，庆乐演《济公传》，京剧电影混合演出，京剧演员上银幕；开明演《三侠八剑》，带真狗上台，广告商不标人命标狗名；长安戏院演《天上斗牛宫》，由上海布景大王朱耀南设计，风雷闪电变幻神奇，画上美女自由活动！”他惊呼：“再过数月恐无真正旧剧出演。末路！末路！真惨！”<sup>21[21]</sup>从这个态度来看，程砚秋的改革绝不会再过头，《荒山泪》的写实布景应该是毅然改去了的。

程砚秋曾经一度主办过中华戏曲专科学校，他把培养新式的戏曲人才看作是推进戏曲改革的重要一环。中华戏校是一所新式的学校，和传统科班最大的不同之处在于要讲授语文、历史、外语、地理、算术、戏曲史论等文化课，有一套完整的教学制度。戏校礼聘京城京剧界名角担任教授，按照老生、武生、小生、旦行、老旦、净行、丑行、昆曲、武功诸行当因材施教。学校实行现代管理制度，设校长室、教务、训育、实习、庶务处和戏曲改良委员会等部门，有自己的校歌、校徽和校服，采取招生制度，废除封建师徒卖身契制度，不许随意打骂学生，不许任意罚跪打通堂，不拜祖师

---

<sup>20[20]</sup>程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第424页。

<sup>21[21]</sup>程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第486页。

爷。舞台演出时，不准饮场，不准用跪垫，不上检场人，剧中人相互搬椅或闭幕布置舞台。有些戏非上检场人不可，则让学生穿上校服，上台搬布景或拉幕。乐队也是在舞台侧，用纱遮住，保持舞台的严肃性。戏校办学思想开放，主张兼收并蓄、一专多能，除了学习京剧主课外，还要观摩学习话剧、西洋歌剧。<sup>22[22]</sup>中华戏校的成材率很高，和程砚秋这种以西学之长补中学之短的教育方法很有关系。李玉茹说：“从思想到艺术，我们戏校同学受程先生的影响是很大的。”“戏校毕业的同学，戏路都比较宽广，不拘一格，取各家之长，全面发展。程砚秋先生决不以‘无旦不学程’为满足，他的目的是要培养出一批一专多能，全面发展，有文化的京剧演员的新一代。”<sup>23[23]</sup>张金梁回忆道：“程砚秋先生治理戏校最突出的思想，就是演戏要自尊。他常常对我们讲：‘你们要自尊，你们不是供人玩乐的‘戏子’，你们是新型的唱戏的，是艺术家。’他对女学生讲：‘毕了业不是叫你们去当姨太太。’”“程先生很注重向国外的戏剧艺术学习，他一方面严格要求我们学好传统戏，一方面还组织我们学习外国戏剧。”<sup>24[24]</sup>程砚秋可以说是戏校的灵魂。从中华戏曲学校的办学风格中，我们甚至可以感到程砚秋生命

---

<sup>22[22]</sup>参见王金璐：《回忆中华戏曲学校》，《京剧谈往录》，北京出版社，1985年版，第64-127页；程永江：《私立中华戏曲职业专科学校的印象》，《我的父亲程砚秋》，时代文艺出版社，2010年版，第72-74页。程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第459-464页。

<sup>23[23]</sup>李玉茹：《锐意改革旧制的戏曲教育家》，《御霜实录——回忆程砚秋先生》，文史资料出版社1981年。

<sup>24[24]</sup>张金梁：《忆程砚秋先生同中华戏曲专科职业学校》，《御霜实录——回忆程砚秋先生》，文史资料出版社1981年。

历程（科班学艺、文化熏陶、西学洗礼）和人格力量（艺人自尊、力求上进、博采众长）的投射。

#### 四

程砚秋是一个学者型的艺术家。新中国成立后，他致力于戏曲遗产的调查、挖掘和搜集，以便为戏曲改革提供研究、选择、采用的材料。他不断总结自身的艺术经验，使中国京剧表演理论化，为戏曲改革中不失规矩、遵循规律提供了依据。

1949年7月在全国文学艺术工作者第一次代表大会上，他就在关于平剧改革的建言书中指出：“平剧怎样改革？必须要慎之于始。慎之于始，并不是因循拖延，乃是在着手之前，先把各种问题，作一精密之检讨和研究。”<sup>25</sup><sup>[25]</sup>他认为对全国的戏曲遗产进行普查和清理的工作，是戏曲改革的基础性工作。“改进中国戏曲，据我个人的见解，总以为要把全国各地方的戏曲作一普遍而详细的调查，记录整理，综合研究。这样不但对我们的戏剧遗产可以明确认识，并且互相交流的结果，一定还可以打破了固步自封的旧见而发生一种新的动向。”<sup>26</sup><sup>[26]</sup>他有一个宏大的全国地方戏曲的调查计划，根据这个计划，从1949年11月到1954年11月，他率领程剧团先后奔赴西北之西安、兰州、迪化（乌鲁木齐）、焉耆、阿克苏、喀什，东北之沈阳、大连、哈尔滨，华北之天津、保定，华东之青岛、济南、徐州、上海、南京、杭州、苏州，西南之重

---

<sup>25</sup><sup>[25]</sup>《改革平剧建言》（1949年7月2日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第192页。

<sup>26</sup><sup>[26]</sup>程永江编撰：《程砚秋史事长编》，北京出版社，2000年版，第593页。

庆、昆明、贵阳，中南之汉口、宜昌，进行演出和戏曲考察。在调查中他发现，许多以为失传了的东西又找到了，有的好像还存在的东西其实失传了，有的一种名目之下实际包括着好几种戏，有的名字互不相同其实是一个东西，有的地方戏里还保留着古代演剧的形式，在各种戏曲音乐中还有很多特别的乐律方法存在，不一而足，确实打破了不少“固步自封的旧见”，为戏曲改革提供了很多新的思考。

中国戏曲传承经验性很强，有口传心授之说，听起来很神秘。但从各类戏曲学校能够成功培养出大量优秀演艺人才来看，这种经验性传承也是有规律可循的。只是由于长期以来艺人文化水平的限制，妨碍了这种规律的理论表达和科学普及。程砚秋说：“在旧社会，一般艺人没有文化，学艺单凭口传心授，往往传来传去，时间长了，音走了调，字失了真，唱了半天不知唱的是什么，说的是什么，问老师，老师也不知道，这是艺人没有文化的苦衷。”<sup>27</sup><sup>[27]</sup>

“一个伶人非但要努力演唱戏剧，而且要重学识，有了学识，才能懂得字韵，艺术与学识并重，及以腔就字方能字正腔圆。”<sup>28</sup><sup>[28]</sup>程本人在罗瘿公的指导下，刻苦自学，具有了很高深的文化艺术修养。他的御霜篋里总是摆着各种音韵书和历代戏曲理论著作。在长期的演艺生涯中，程砚秋对于自己“身上的事”，不仅要知其然，而且要知其所以然。因此，不仅他自己独具风格的“一唱二做三水袖”可以讲出道理来，而且对京剧表演中的许多基本问题，他都从

---

<sup>27</sup><sup>[27]</sup>卢开祥：《程砚秋先生在莫斯科怀念徐悲鸿先生及他的三位老师》，《我的父亲程砚秋》，时代文艺出版社，2010年版，第240页。

<sup>28</sup><sup>[28]</sup>《参观上海戏剧学校时讲话》（1940年5月3日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第173页。

理论上给予了探讨和总结，并通过给学生教戏、演讲、著书立说等方式公之于众。他的《致凌霄汉阁主谈歌法》、《演戏须知》、《艺术经验讲解》、《谈歌唱的技术》、《舞蹈与歌唱问题》、《由中国戏的“手”说到台上舞式动作的全般》、《说“悲剧的哭”》、《戏曲表演的四功五法》、《谈戏曲演唱》、《谈如何学艺》、《略谈旦角水袖的运用》、《艺术杂记》（一——五）等都是这方面研究的成果，著述之丰，在京剧艺人中无出其右者。这些著述从标题上就可以看出他讨论的都是京剧表演的基本规矩和一般规律。他曾夫子自道说：“人家恭维我的腔，都称为‘程腔’，其实我自己自始至终是按着老规矩走，丝毫不敢越出范围。我在最初是从王瑶卿等诸先生学习，因为这几位都是很有名而老到的。我经他们指导后，即守着这老规律向前演变，但无论如何，总未越出范围，不特本人是这样，就是梅兰芳先生、杨小楼先生，都是一样守规律。”<sup>29</sup>[\[29\]](#)

除了唱念做打等技术层面的问题外，程砚秋对戏剧理论中的某些形而上的问题也有深入研究。他从欧洲游学回来后，多次提到欧洲戏剧是写实的艺术，中国戏剧是写意的艺术；在多次观摩话剧之后，又深刻地指出，话剧是非程式的艺术，戏曲是程式的艺术。他在比较两种艺术之后深刻地指出，话剧演员如果没有严格的技术训练的话，话剧艺术将很难在舞台上立起来。他说：“在表演的技术没有被视为一种独立的学问，而为一般的话剧同志特别提出来研究以前，我国的话剧是不会得到普遍而健全的成功。”“话剧的演员，假使不能使他的眼珠的每一溜视，都传达一种情绪；手指的每

---

<sup>29</sup>[\[29\]](#) 《〈华北日报〉记者杨遇春访问游欧归来的程砚秋纪实》（1933年7月6日至9日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第152页。

一指示，都代表一种意义；两足的每一步伐，都暗示一种规律；腰身的每一转动，都形成一种美姿；则此种演员，不能算得理想中的演员。因为他缺乏了基本训练的缘故。”<sup>30[30]</sup>，这就是说，话剧看似容易，但也不是简单地写实就可以的，它是一门需要高度技巧的艺术。这一认识对戏曲改革实践具有指导意义。当 1950 年代斯坦尼体系统治舞台、戏曲界盲目地向话剧学习时，他保持了难得的清醒。他在给周扬的信中说：“近些年来，许多人都试把直接写实的方法，渗入到旧剧里去，结果新的道路并没有开好，原旧的道路也模糊了。”<sup>31[31]</sup>周扬不能懂得程砚秋的深意，以为他是拒绝向话剧学习，说戏曲“也不能完全拒绝采用您所谓直接写实的手法”<sup>32[32]</sup>。程砚秋解释道：“我所说的‘直接写实方法’，并不是指话剧手法来讲，话剧虽比较旧剧近真，但他的一切，也都是经过一番艺术处理的。旧剧中有些人，死板地运用了‘写实’两字，以为写实便该是实，于是在舞台上，火要真烧，雨要真下，活牛上台，当场出彩，这只是把戏而不是艺术了，我觉得是错误的。……学习而有所见的时候，必须要融会地来吸收，否则生吞活剥，一定不免要产生像上面所说的错误。要防止这种错误，我以为在学习两字之上，最好再加上‘深刻地’三字，同时对于自己本身的艺术，

---

<sup>30[30]</sup>《非程式的艺术——话剧观剧述感》（1935 年 8 月 15 日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003 年版，第 160 页。

<sup>31[31]</sup>《就西北地区戏曲音乐考察问题第一次致函周扬及周扬的复信》（1950 年 2 月 9 日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003 年版，第 207 页。

<sup>32[32]</sup>同上，第 211 页。



也要深刻地客观地检讨研究。”<sup>33[33]</sup>无论是对兄弟艺术的学习，还是对京剧本身的认识，都要“深刻”、“融会”，都要做到化用，否则便是“生吞活剥”。这样深刻的认识还表现在他对传统戏曲写作技巧的维护上。他说：“对于旧有剧本所采用的形式和技巧，也不是不可以改换更易，但最好先把以往所以然的原因，彻底了解清楚，然后再斟酌着手，否则鲁莽从事，会酿成不易挽救的大错。”<sup>34[34]</sup>这充分说明，他本人“对于自己本身的艺术”是有“深刻地客观检讨研究”的。

通过以上对程砚秋各个历史阶段京剧改革思想及其实践的分析，我们可以看到，他早年强调戏剧的社会教育功能，但坚守的是传统伦理教化；大力鼓吹向西方学习，实则只是以我为主、为我所用地学其形式；晚年则完全沉醉在挖掘、清理传统戏曲遗产，总结传统戏曲规律，维护传统戏曲精神之中。他走过了一条从向西方学习的狂热到深刻地回归传统的道路。这和梅兰芳经历了若干改革尝试之后形成了“‘移步’而不‘换形’”的思想有异曲同工之妙。这应该可以看作是传统京剧艺人的必然选择。

2010年5月14日四稿于怒江苑寓所

---

<sup>33[33]</sup>《就旧剧改革问题第二次致函周扬及全国戏曲调查计划大纲的提出》

（1950，3，18），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第212页。

<sup>34[34]</sup>《改革平剧建言》（1949年7月2日），《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年版，第193页。

厦门大学图书馆