

历史机遇

| 傅晓航著述总汇(亲情篇) |

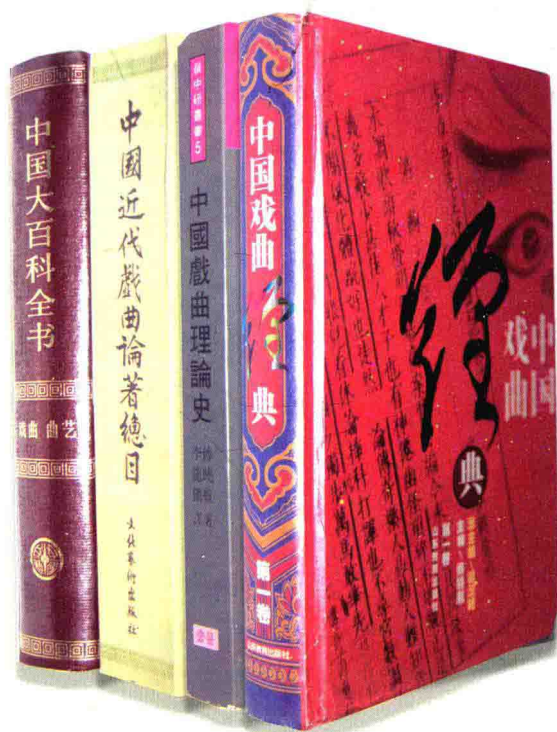
傅晓航 著



作者简介

傅晓航 1929年生,汉族,祖籍山东蓬莱。1949年毕业于国立东北大学文法学院政治系,同年12月考入中央戏剧学院普通科。1951年3月毕业留校任教,讲授中国戏曲史、戏曲名著选读课。1979年底调入中国艺术研究院戏曲研究所,主攻戏曲理论史至今。曾任戏曲文学研究室主任、《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》戏曲文学分支副主编、《中国京剧大百科全书》编委会副主任兼京剧教育分支主编、《中国戏曲经典·精品·南戏卷》主编、《昆曲艺术大典·音乐卷》主编、报告文学《中关村巨变》、《京都商厦大潮》主编。研究员,博士生导师,享有国务院特殊贡献津贴。

主要研究成果有:《贯华堂第六才子书西厢记》(校点)、《西厢记集解》(汇释)、《戏曲理论史述要》、《中国近代戏曲论著总目》(主编)、《漫漫求索——戏曲论文选集》、《古代戏曲理论探索》、《戏曲理论史述要补编》等。





得天独厚的历史机遇

——《历史机遇》代序

在我的论文集《漫漫求索》和联袂的《西厢记集解·贯华堂第六才子书西厢记》出版之后,还有创作的一些散文、杂文、报告文学、儿童电视短剧等文字,想出一个集子,但是质量实在无法称为上乘,想借用古人一个书名,叫《鸡肋集》,以示这些文字都是一些“弃之可惜,食之无味”的东西。想来出这样的集子实在没有多大意思。后来想到自己已是“风烛残年”,说不定什么时候吹来一股风,这根蜡头就灭了,应该把自己的所写的东西搞一个不作“全集”的总的展示,呈现给我的亲朋好友和关心、爱护、帮助过我的长辈、同辈,只希望他们说一句认可的话:晓航还真做了一些事情。这就是我最大的企盼了。在这本书叫“著述总汇”,要把所有的“著述”都纳入进来,是不可能的,便以各本书的“前言”或“序”、“后记”来代替,又有书影搭配,至少在“量”上可以看到“全豹”了;散文、报告文学、杂文、电视剧、儿童电视短剧等,都是全文收录了,其中有发表过的,也有没发表过的,但收录成集这还是第一次。

回顾这一生是做了一些事情,除了我个人的因素,主要是由于我生长、生活在这个改天换地的伟大时代,以及我那生长的特殊环境。我这一辈子几乎都生活在一个“学”的环境里,总是在“学”字上打转转,不同的年龄段都会有不同的特殊的学习内容;同时,不同的年龄段都会遇到好心人(“贵人”)的爱护、提携、帮助,这两个重要条件,才会使我能做一些事情。这正是我这篇序言所要说的中心内

容。因此我把这本书起名为《历史机遇》，副标题：“傅晓航著述总汇(亲情篇)”。

首先要说一说我的幼年，是在日本人统治下的东北沈阳度过的。父亲是东北讲武堂二期的，曾是“大帅”麾下的一名旅长，“九一八”前便卸任了。记事时家庭已不很富裕，但是长辈很重视我们的古汉语学习。我们兄弟五人和一个姐姐共六人，最大的哥哥长我六岁。在我九岁至十二岁的期间，家里请了一位清末的老举人，作我们的“家庭教师”。老人的音容实在不能恭维，嘴眼向一侧抽搐，说话发音“嚷鼻儿”，五音不全，但很爱“咏”，每逢讲到“美文”、韵文，便情不自禁、摇头晃脑、兴致勃勃地吟诵起来：“滕王高阁临(额衣嗯)江渚，佩玉鸣鸾罢歌舞……阁中帝子今何在，槛外长江空自流(额衣尤)。”“庆历(额衣)四年春，滕子京谪守巴陵(额衣嗯)郡……。”但老先生非常敬业，严寒酷暑风雨不误，准时上下课，而且脾气非常好。富家子弟的那些坏毛病，稍长于我的“四哥”生性顽皮，他经常调弄老先生，但老先生从来没有和他计较。每天吃过晚饭要学习两个小时。三年期间学过的课程有《幼学琼林》《论语》《大学》《中庸》《孟子》《史记》《左传》(都是若干章节的选读)《唐诗三百首》《宋词选》《古文观止》《诗韵合璧》，最后讲到婚丧嫁娶、送往迎来应酬的骈体文。当他教我们“祭祀文”之后的不久，就“呜呼痛哉兮，不胜其哀。形容已渺兮，泪洒尘埃。……伏维尚飨”——去世了。老先生孤独一人，没有亲眷子女，只有一个女佣陪伴。先生死后，那女佣便把所有财物席卷一空，连先生的棉衣棉裤都给扒掉，只剩下一层薄薄的单衣单裤。先生的街坊邻居告知我家，我家给买了口棺材、装殓，“发送”了。真是很凄惨的。

至今《滕王阁序》《岳阳楼记》《五柳先生传》《春夜宴桃李园序》《桃花源记》、《陋室铭》前后《出师表》等和若干唐诗、宋词还能背诵。现在很感念这位老师。这些古汉语根底对于我后来学习戏曲史很有裨益。

我生性爱音乐，对音乐的感受力很强。那时我居住在沈阳，日本人似乎并不排斥西方音乐，每天早六点“话匣子”(收音机)就会播送“清晨音乐”，大都是西方著名古典音乐；各大名家的交响乐、不同乐器的协奏曲、独奏曲，等等。而市面上日本灌制的西方古典音乐唱片也很好买。那时便接触到柴可夫斯基的第一钢琴协奏曲、A大调小提琴协奏曲、贝多芬的“英雄”交响乐，声乐名曲《我的太阳》《桑塔露西亚》《重归索连托》《夏日最后的玫瑰》等经典音乐了，我的记忆力较差，唯

独对音乐记忆却是出奇的好,只要是我爱听的音乐,听一两遍就能背诵了,甚至是那些转调很多的曲子。西方音乐对我影响很深。

我读国立东北大学是抗日战争胜利那一年,大学毕业是解放战争胜利中华人民共和国成立那一年。这四年大部分时间是在战乱的东北度过的。学校的课程时断时续,我一半走读,一半住校。大部分学生都把自己的家说在“共区”,校方根本不作调查,便会享受“共区补贴”,而且相当丰厚,一半用于伙食,一半零用。我的姐姐家开私人诊所,姐姐经常给我“塞钱”,在那个战乱的年代,我的生活并不拮据,使我有条件买提琴、学提琴。日本投降后战乱的沈阳,始终处于无政府状态,街上到处是小摊儿,大多是日本人回国拿不走变卖的东西。我所留意的是乐器、唱片、留声机,这类东西随处可见,而且极其便宜。我花了两块“大洋”买了一把小提琴——日本的“铃木-17”的二手琴,至少也有一二十年的琴龄了,音质很好,浑厚、响亮、优美。我很喜欢它,一直用它,直到1949年秋季,因为生活无法维系,用它换了一袋面,吃了,直到现在想起来还很心疼。

上大学不久,经一位经济系的同学介绍,开始和一位“白俄”学琴。他的名字叫斯托洛斯基,据说是苏联著名小提琴家老奥伊斯托拉赫(他的儿子小奥伊斯托拉赫也是著名小提琴家,爷俩是苏联家喻户晓的名人)的同学,他和他的老伴还有一个姑娘,一家三口相依为命。都会说一口地道的口音浓重的东北话,只有说“暗语”的时候才说几句俄语。他的老伴几年岁与他相仿,据说也是一位音乐家,那时看来已是地道的家庭主妇了。他的女儿叫依丽娜,有二十六七岁,独身,眼神总是很忧郁的样子,不过看到我们来,她很快乐。老师非常慈祥,对学生既严格又宽松,认真学就严格,不认真学就很宽松。对我们是以宽松对待的。我们学琴也是从“教本”学起的,《霍曼》《开塞》《马扎斯》一直拉到《帕格尼尼》。说起来这些“教本”我们都没有认真地拉,连三分之一都没有。主要是急于拉“匹斯”(小的独奏曲)。《春之歌》《圣母颂》、古诺、托塞利、多里戈、舒伯特的《小夜曲》、G弦上的《阿利亚》、肖邦的《夜曲》、柴考夫斯基的《旋律》等等,连可以考验提琴手功底的圣桑的《引子回旋随想曲》、萨拉萨蒂的《流浪者之歌》都敢拉!老师常夸我“乐感很好”,“有天分”,同时也惋惜地说“学得晚了一点”,“功底不扎实”。每周一次一小时,一个月两块银圆。实际上我们每次去都要玩儿上两个多小时。他的女儿对

我们很热情,我们拉“匹斯”,她很愿意为我们钢琴伴奏,那是我们比学琴还要快乐的事情。直到现在她那安静略带忧郁的神态在我的脑海里依然很清晰。直到东北大学迁校北京,我们便和这位老师分手了。据说全国解放后他在上海音乐学院任教,二十世纪五十年代末,中苏交恶,同其他苏侨一样,被遣送回国。这点经历,这点兴趣爱好,对于后来我选择生活道路、以及后来的工作起了不小的作用。

1948年夏季,东北大学迁校北京,1949年1月北平和平解放,就在这一年在东北大学毕业。学生中的国民党、三青团和有门路的去台湾了;地下党、“民青”南下。我们这些不左不右坏事儿没做过、好事儿做的不多的“民主人士”没有了着落。不过那时名字很好听的“革命大学”(简称“革大”)、“华北大学”(简称“华大”)大量招生,不论男女,小的十几岁,大的三四十岁都收。经过短期的培训,思想教育、政治甄别就分配了。当时我对这样的学校不以为意,多少亲朋好友劝我、拉我上这种学校,我硬是不听。那年我刚满二十周岁,总想再找一所“正牌”大学再学习。在这期间,我的老同学、好友姜文津(北京“学运”领导人之一,1948年秋被国民党“特刑庭”逮捕,后被地下党解救,到解放区)进京,任颐和园军管会主任,我常常到他那里去游玩,在生活上使我得到“缓冲”的机会。那年的秋季,我寄居的姐姐家回东北了,我的生活彻底陷入了困境。

那年的8月偶尔在《人民日报》看到中央戏剧学院招生的消息,眼睛一亮。北平解放后,我看过新歌剧《白毛女》、《血泪仇》,对我影响很大,于是幻想着到这样的正规学校学习,当中国的“瓦格纳”——歌剧作曲家。9月的一天考试(考试时的“惨状”我在《漫漫求索》的“序一”中说过了,这里不重复),10月的一天《人民日报》发榜,榜上竟然有我的“大名”。使我喜出望外。

考入中央戏剧学院,决定我这一生要走的道路,是我一生学习戏剧(话剧、戏曲)最良好的机遇。

解放后刚刚成立的中央戏剧学院,在新中国成立的初期,它在文化事业建设中的地位很重要。它的成员是由“延安鲁艺”的原班人马与南京“国立剧专”部分留用人员合并而成的。可以说当时它是全国戏剧培训中心,是红色的全新的戏剧高等院校。科级以上的“中层干部”都是“老革命”。校长欧阳予倩,党委书记兼副校长张庚,副校长曹禺、沙可夫,教务长张光年(光未然)。

学校招收的第一拨学生——“普通科”一班、二班,总计有小二百号人,是中央戏剧学院成立后筹备期间所招收的第一批学生。培训的目的是“为全国文工团培养输出演出人才”。所谓的“普通科”,就是“不是某一专科”,是“全科”;学习时间不到一年半,但什么都学。例如音乐课有“视唱”、“练耳”,有表演课(做“小品”)、表演理论课;此外还有舞蹈课、写作课,等等。教师都是“尖端人物”,例如表演理论课,由第一代表演理论家舒强讲斯坦尼斯拉夫斯基表演体系——《演员自我修养》;舞蹈课由著名“海归”舞蹈家戴爱莲教芭蕾舞(这帮子硬胳膊硬腿的大学员学起芭蕾是非常好看的!);光未然讲写作课,等等。在这一年多的学习时间里给我印象最深的有几次大的活动:一次由学校组织普通科学员组成的“文化列车”,沿着“(北)京山(海关)线”对铁路工人作慰问演出,这次活动的情况我在《漫漫求索》的“序一”已经说过了,这里不再重复。另一次活动是参加“祖国建设大秧歌舞”,庆祝1950年10月1日国庆一周年。集中排练有半个月的时间,我个头较高大,是代表工人阶级推一个一人多高的大齿轮(是力气活!)通过天安门检阅台的。

一年多的学习期间最后的一件大事就是毕业演出了。我在这次毕业演出中的“精彩表现”,也在《漫漫求索》的“序一”里详细地介绍了,这里不再重复。

在这一年多的学习时间里,我自己还在暗自准备毕业后向作曲方面发展,在课余时间我阅读了不少的音乐理论书籍,包括一般乐理、和声、对位、作曲法、中国音乐史、西洋音乐史。后来虽然没有机会向这方面发展,但是这些音乐知识对于我搞戏曲史极有帮助,使我在戏曲音乐研究方面能有所开拓。

有了乐理和音乐史的知识,从小的方面说,比如什么叫“西皮”、“二黄”、“反二黄”,在过去的《戏曲史》里很难把它们的特点讲得清楚的问题,而用西方乐理解释,太简单了!二黄:5、2弦,也叫“大调”;西皮:6、3弦,也叫“小调”;反二黄:1、5弦。都是两根弦上的完全五度的转调,只有一个半音阶的不同移位,就能做到。从大的方面说,再以西皮、二黄为例,它们产生的历史,背景,以及应该怎样看待它的长处和短处,都可以得到很明确的认识。我在一篇文章里说过:

以两根弦、七个孔的管弦乐器为主体的“板腔体”戏曲音乐,是特定

历史条件下的产物,对改变戏曲音乐体制具有决定性作用。明代万历初年乐律学家朱载堉提出“新法密率”,在世界音乐史上最早完成了十二平均律理论的计算。大约在半个多世纪之后,法国音乐家梅尔塞纳也提出了十二平均律的数据。这个重大的乐制的改变,是世界音乐史上划时代的重大事件,它对戏曲音乐的重要影响是显然的。可以认为这种完全五度转调西皮、二黄,只有在十二平均律乐制出现以后才能产生。因此西皮、二黄的历史不可能早于明代。

十二平均律很可能是戏曲音乐体制由曲牌联缀体改变为板腔体的契机。自中国戏曲形成那时起,它的戏曲音乐体制,是以宫调为基础、汇集众多曲牌而形成的曲牌联缀体(或称联曲体),去反映复杂的社会生活和复杂的人物思想感情和内心世界的。这种与诗词关系极为密切的音乐体制,是南戏、杂剧、传奇的载体;从戏曲形成时起,直至清中叶,主宰戏曲舞台五百余年。十二平均律的产生,有可能使聪明的富有才气的民间艺人利用两根弦、七个孔的乐器,运用调式变奏、节奏变奏等方式,创造出灵活多变的板腔体戏曲音乐体制,取代结构庞杂、格律越来越混乱的曲牌联缀体。“花”、“雅”的历史交替原因众多,板腔体戏曲音乐表现出的优越性,不能不是“花部”兴起的重要原因之一。

西方十二平均律的出现比我们晚半个多世纪,但是这个新乐制伴随着西方工业革命,促进了乐器的大发展。1709年意大利乐器制造家克里斯托弗里,创造了世界第一台十二平均律的全调的乐器之王——钢琴;全调、多声部的铜管乐器、木管乐器,以及与之相匹配的全调的多声部的弦乐器的相继产生,促进了管弦乐的大发展,出现了十八世纪、十九世纪西方音乐史最为辉煌灿烂的时代。与之相比,中国的十二平均律尽管早于西方半个多世纪,由于明晚期社会的战乱动荡,及其后入主中国的清王朝对封建制度的旧梦重温和“闭关锁国”,严重地阻碍了社会经济的发展。戏曲音乐的乐器组合,依然是以两根弦、七个孔为主的管弦乐器加上打击乐器。

两根弦、七个孔的乐器配置不是中国的传家宝,而是“贫困”、“落后”的产物。新中国成立之后,已有人感到两根弦、七个孔外加打击乐的戏曲音乐乐器配置反映这个伟大时代的局限性,不少“先知者”将西洋乐器引入戏曲“文武场”。由于乐器的配置、旋律的处置不当,不够民族化、戏曲化,而产生不协调,不顺耳,于是有人认为西洋乐器与传统戏曲格格不入。但事实证明,汉代箜篌(竖琴)与琵琶也是“本出自胡中”,特别是琵琶,经过不断改进、提高,早已成为中国最有代表性的民族乐器了。贺绿汀钢琴曲的《牧童》《良宵》,钢琴协奏曲《黄河》,小提琴曲《渔舟唱晚》、小提琴协奏曲《梁祝》,都是运用西洋乐器演奏出中国气派的乐曲的范例。更何况“胡琴”的本身也是“外来的”。而在戏曲音乐方面也不乏使用西方乐器演出戏曲的成功范例:京剧《智取威虎山》中“打虎上山”的音乐融入了交响乐的演奏,那雄浑的气势是一般民族乐器难以达到的艺术效果,但是其主旋律还是京剧的,依然有着浓重的民族味道。戏曲艺术要反映我们这个气壮山河的伟大时代,大量合理地引入西方乐器将是戏曲音乐改革的必由之路。

这些看法不知道有多少人赞成。

毕业留校分配所做的工作,与我的设想却有很大的差距。组织派我学习的是与故纸堆打交道的戏曲史,那时心里很不得意。现在看来那正是我学习戏剧、戏曲史论最厚重的历史机遇。

1951年3月普通科结业,二百来学员只留校三个人,其中有我,这是何等的幸运。而在这三个人中间,又选我去向田汉(首任文化部艺术局局长)、欧阳予倩(中央戏剧学院院长)从香港请回来“参加祖国文化建设”的“戏剧大辞典”周贻白先生学习,这又是何等的更大的幸运!现在回想起来,当时的学习环境、学习条件真是太好了,有周贻白先生手把手地教。

解放初期五十年代的中央戏剧学院是全国高级戏剧人才的培训中心。在这里汇集了戏剧的顶尖人才。普通科的学员全部分配完毕之后,学院开始启动新的教学组织机构,建立了歌剧系、话剧系、舞台美术系、戏剧理论教研室。戏剧理论

教研室下设中国戏曲史、话剧运动史、外国戏剧史、戏剧文学、写作课等教研组。歌剧系系主任马可,话剧系系主任舒强,舞台美术系系主任刘露;戏剧理论教研室主任是“海归”孙家琇,还有两位老干部作副主任。下设有中国戏曲史教研组,组长周贻白;话剧运动史教研组,组长由张庚副院长兼任;西洋戏剧史教研组,组长“海归”廖可兑;戏剧文学教研组,组长由孙家琇兼任;写作教研组,组长李束丝。

组织上让我学戏曲,我最缺少的就是对戏曲的感性知识,不是说有“文盲”、“法盲”么,我是地道的“戏曲盲”。记得小时候沈阳的“小河沿”、“北市场”(类似北京的“天桥”、天津的“三不管”,老百姓的游乐场所),有“野台子戏”,那是用杉篙、席子搭起来的临时“戏棚”(舞台),都是唱“蹦蹦”(落子)的,不唱戏的演员都带着妆坐在舞台右侧的板凳上。北市场、小河沿都是我小时候常去的地方,可就是没有进戏棚子去看过戏。在到中央戏剧学院之前,只看过两次京戏,一次是七八岁时随家人在沈阳看过李少春的《八大锤》(前陆文龙后王佐);另一次是1948年秋在北京长安戏院看的是叶盛兰的《占花魁》(据说叶盛兰这一场戏的“包银”是五十袋面粉,当时是个了不起的数字!)。这两次看戏,对我的艺术知觉都没有丝毫打动。到戏曲史教研组首先为我补的课就是“戏曲观摩课”,而且是高强度“恶补”。由于中央戏剧学院的特殊地位,戏曲史教研组也受到特殊的照顾。当时前门外鲜鱼口里,有一个有强大演出阵容的“太平剧社”作场的大众剧场,我有一张由文化部发的该剧场3排5号固定的“派斯”,谭富英、裘盛戎、李多奎、梁小鸾、陈永玲等名角的戏让我看个足。裘盛戎的《姚期》《铡美案》,谭富英、裘盛戎的《将相和》,李多奎的《钓金龟》……。不过那不是娱乐,而是学习任务,每次看完戏要写“观摩笔记”,是要由周贻白先生过目检查的。先是毫无兴趣硬着头皮看,足有半年多的时间,渐渐入门了,有兴趣,爱看了;看戏主动了,周先生也抓得不那么紧了。从1951年至到53年,无论严冬酷暑,风雨无阻,从宽街到前门鲜鱼口,不是很近的路,那时的交通又不是很方便,就这样足足看了两年。在这两年中,在大众剧场有一次是抗美援朝捐献飞机的义演,那是一次空前的盛会,萧长华、马德成等老一辈著名演员由人搀扶着上台演出,记得萧长华演的是《法门寺》(演刘瑾的是侯喜瑞),马德成演的是《战太平》……。老艺人的爱国热情令人十分感动。

最重要的“补课”，是观摩盛大的全国第一次戏曲大汇演，由文化部会务组直接开发票给教研组，当然都是上等的好座位；我一场没落，从头看到尾。桂剧尹羲的《拾玉镯》，越剧袁雪芬、傅全香的《梁山伯与祝英台》，湘剧徐绍清、彭俐侬的《琵琶上路》，楚剧《葛麻》，湖南花鼓戏《刘海砍樵》，汉剧《祭头巾》，陈伯华的《宇宙锋》，豫剧常香玉的《拷红》……群星灿烂，五彩缤纷。它是旧社会积存下来的戏曲精英、优秀戏剧文化的总体展示；它显示伟大的中华民族喜、怒、哀、乐醇厚的思想感情和无穷的智慧和骄人的戏剧艺术才华。这种巨大的精神力量，与穷困的旧社会形成了鲜明的反差。但是这种巨大的精神力量已显示出中华民族是不可战胜的！它大大地开拓了我这个“戏盲”的眼界，开发了我对戏曲的兴趣——“审美意识”，坚定了从事戏曲理史论工作的信心，提高了我的民族自豪感。这次大会所展示的优秀戏曲文化，也许像希腊神话那样，是后世“无可企及”的了！

那时还经常到各地观摩演出。印象最为深刻的一次是1954年的秋季某日，田汉带文化部观摩团一行十余人去天津观摩河北梆子汇演。坐三点去天津的快车，约定下午三点前在北京站前集合，观摩团管行政的是文化部艺术处的处长，这位爷是个慢性子，集体的车票都在他手里，已经临近下午三点了他还没有大驾光临，急得田汉一个劲儿用手杖触地：“这个人怎么搞的嘛！”时间已过三点了，这位爷满头大汗急匆匆走来。田汉指着手腕上表：“你看你看几点了！”这位爷臊不搭地无言以对。大概田汉为了缓和这个尴尬局面，很快去掉愠色，说：“咱们坐五点的车，去全聚德吃烤鸭，我请客！”大家鼓掌欢呼叫好。有人打趣地说：“x处长，亏你晚来了，应该谢谢你！”到了全聚德，大家毫不客气放开肚子大嚼，吃得满嘴流油。忽然听田汉说：“哎哟，坏了，我没带钱！大家自便吧。”顿时大家傻了眼，竟有人拉长了声音懒懒地说：“我们也没带钱，给田汉同志记账吧！”弄得哄堂大笑。

到了天津，接站的车直接开到剧院，当天演出的是河北梆子银达子、金宝环的《打金枝》，绝对的巅峰之作！这出喜剧的妙处，在于是用农民的眼光、农民的亲情关系表现皇家翁婿、亲家之间的矛盾。饰唐王的银达子的表演不温不火；“这一件蟒龙袍是你丈母娘亲手给你绣的……”特有的喜剧意蕴，让你笑个开怀；金宝环的扮相、做功、唱功都让你赞叹不已，给你莫大的美的享受。第二天的演出是王玉磬的《韩琦杀庙》、裴艳玲的《钟馗》，也都给你醍醐灌顶般无上美的感受，至

今不能忘怀。

戏曲观摩,这种感性认识为我的戏曲研究工作奠定了深厚的基础。

不独是国内的戏曲、话剧的重要演出几乎也是没有落空的。外国演出团体来华演出,也是由文化部直接发票到我们教研组,苏联、罗马尼亚、保加利亚、匈牙利、朝鲜、日本等歌舞团演出的歌剧、芭蕾、民族舞剧、歌舞,也看个足。

前面说过中央戏剧学院建院的初期,设有歌剧系、话剧系、舞台美术系。从1951年至1953年全国高等院校大调整,中央戏剧学院改为专门培养话剧人才的话剧学院之前,在这两年多的时间里,这三个系培训的大都是师团级搞文艺的老干部,多数是各大军区的文工团团长,有的还带着配枪的警卫员。后来一道命令都给撤了。这些老干部都很有谱,不好伺候。我也让他们“熊”过。周贻白先生给他们讲《戏曲史》,我随堂听课,课后辅导,兼发观摩票。有一次,票的排数靠后一点,班里的戏曲史课代表兼管发观摩票的那个“小子”(老干部里年岁最小的,后来知道也是班里级别最低的——连级)对我横眉竖眼地说:“怎么,就给这玩意儿!”啪,把票摔到地上了。我没和他计较,转身走了。当天晚上还是看到他们乖乖地在后排看戏。后来也不知是哪儿来的一道符咒,让他们集中学习苏联一篇短篇小说,篇名一时想不起来了,内容大致说的是,苏联卫国战争胜利以后,一些战功卓著的高级军官来到新的学习岗位,以学员的姿态老老实实向青年教官学习的故事。自那以后都老实了。那个“小子”的课代表也给“撸”了。

解放初期各行各业、各个重要部门几乎都有来华的苏联专家帮助提高业务水平。作为全国戏剧培训中心,1953年全国高等院校院系大调整,戏剧学院改为专业的话剧学院以后,中央戏剧学院陆续请来了几位苏联专家,他们是列斯里、雷可夫、古里耶夫、库里涅夫。最早来的是列斯里和雷可夫。列斯里是教表导演课的,雷可夫是舞台美术专家。为此中央戏剧学院开办了表导演训练班,简称叫“表训班”;舞台美术训练班,简称叫“舞美班”。全国范围招收“顶尖”的导演、演员和舞台美术工作者,包括著名的戏曲导演,比如阿甲、李紫贵等人。应该说话剧方面的全国著名导演、演员和舞台美术工作者都来了。戏剧学院组织了很大的运作班子,给苏联专家做业务翻译的女士非常惹人瞩目,她是烈士遗孤,长期在苏联留学、周总理的干女儿、著名演员金山的夫人、著名的表导演专家孙维世;生活翻译

孙维善(两位翻译没有任何亲属关系)。在这里要特别介绍一下这位宣扬“斯坦尼斯拉夫斯基”表演体系的列斯里,胖子,一个字,“牛”!是一个脾气大不知道尊重人的粗鲁家伙。五十多岁了,带来一位刚刚从戏剧学院毕业的小媳妇叫依丽娜,二十多岁,也占了一个表演专家的位置。这位爷最让人厌恶的是对中国戏曲表演艺术极度不尊重。在他的口头上经常讽刺戏曲,说什么“花脸是原始图腾艺术”,“丑的胡须在空中飘荡”,等等;做小品常常爱弄一些令人尴尬的内容,比如设定的情境是一个男人赤身裸体的在一处无任何遮挡的小溪洗澡,突然发现一个妇女走来,让学员表演无处躲、无处藏的窘态。要知道来这里的学员大都是有把年纪、有些成就的人物,小品设定这样的情境让这些“学员”演,是非常不恰当的。即或这样,有一位年逾四十的老干部、某文工团的团长,演这个小品还是非常认真:演那人赤身裸体,眼见一个女人走来,惊慌失措,无处躲藏,快速蹲下,两手环抱着小腿,头顶着膝盖,缩成一团,在那个情景下,大约这也就是最好的回避方法了。他的表演得到排演场众人连声叫好。我曾经参加一次文化部的会议,田汉气愤地跺着手杖批评列斯里不知尊重我们的民族艺术、不尊重我们的学员。时任中央戏剧学院党委书记的李伯钊(长征时毛泽东身边的宣传员,杨尚昆的夫)霍地站起来,绷着脸操四川口音,批评田汉的“言论”影响“中苏关系”!这是我生平第一次看到“领导”当面交锋!

表训班结业的剧目是苏联话剧《柳鲍夫耶拉娃雅》和意大利哥尔多尼的《一仆二主》。《柳鲍夫耶拉娃雅》的主人公红军政委是田成仁扮演的;《一仆二主》的仆人特鲁法尔金诺是已过世的李丁扮演的。李丁是列斯里最得意的门生,做小品经常让他作示范表演,而《一仆二主》的成功演出,使李丁名声大扬。

其他三位苏联专家都很好,都不张扬,很和善。舞美专家雷可夫,大胖子,刚来时有点寒酸,穿一件浅灰底黑格子西服上衣,就那一件,很长一段时间没见他换过,特别是他刚来时使用的那个快门儿用手扳动的老掉牙的方盒子相机,让人感到那时的苏联“公民”也不是很富裕的。第二拨来到的库里涅夫是讲导演的,古里耶夫是讲歌剧的。雷可夫和库里涅夫的课我听得不多,列斯里、古里耶夫的大课(理论课)我几乎都听了,特别是古里耶夫讲解《黑桃皇后》《欧根·奥涅金》的分析课我一堂不落地听了。

总之苏联专家的学识都是很扎实的,包括列斯里,使我受益匪浅。我听过舒强讲过的斯坦尼斯拉夫斯基的《演员自我修养》、看过郑君里的《角色的诞生》,但是听过列斯里的讲授之后,对斯坦尼表演体系的理解深刻多了。这使我慢慢领悟到戏曲表演体系与斯坦尼斯拉夫斯基话剧表演体系是两种截然不同的体系,但是它们都是利用人的形体创造角色的艺术,即是人演人的艺术,有不少基本规律是相通的。比如斯氏体系讲表演技巧十分重视“以第一自我监督自我”的心理技术,这在明代戏曲理论家潘之恒的表演理论中即有所阐述。他在论述演员表演技巧时,从“度、思、步、呼、叹”五个方面提出要求,其中所谓的“度”,是指演员的舞台自我感觉。这个“度”有两种创作境界,一是“自度”,二是“度人”;“自度”是演员的第一自我,而“度人”则是演员的第二自我。潘之恒认为演员有“尽之者度人,未尽者自度”的差别;功夫到家的演员是角色上台,功夫不到家的演员则是本人上台。在他看来只有获得了“度人”的境界,才是好演员。这与斯氏体系的“以第一自我监督第二自我”的理论完全相通。所不同的是,戏曲表演是以第一自我,“监督”行当表现第二自我——角色。

那时学习斯坦尼是一阵风,有些“半瓶子醋”高高在上,想拿斯坦尼改造“旧戏曲”,强调“体验”,否定“行当”,说它是呆板的形式主义。这阵风引起戏曲界极大的反感。这些“半瓶子醋”要想撼动根基深厚的戏曲,那真是蚍蜉撼大树,自找无趣。不久这股“改造旧戏曲”的“邪风”就销声匿迹了。斯氏体系对于我探索戏曲表演体系很有帮助。

下面说一说颐和园备课。

那时我们的戏曲教研组得到院里的特殊照顾。1953年夏全国高等院校大调整,中央戏剧学院改为专业的话剧学院,张庚同志带领歌剧系的全体干部离开学院;胡沙同志带领一拨人马成立中国评剧院;张庚带领一拨人马成立中国戏曲研究院,张庚任党委书记兼副院长。原来的京剧研究院,成为戏曲研究院的附属演出单位。中戏的戏剧理论教研室只有周贻白先生和我,被张庚同志带过来了,安置在编辑处。在编辑处的情况,在《漫漫求索》一书的“序言一”里说过了,这里不再重复。

1954年初,由于教学之需,文化部又把周先生和我从中国戏曲研究院调回中戏。为了更好地备课,院里特意在颐和园为我们教研组租了房子,这就是颐和