

## 越调大旗，如何扛起——由“申派”到“申学”，河南越调亟需学术的规范

吴彬

作者赐稿

—

按：2007年7月18日至20日，全国越调戏迷缅怀申凤梅大师共谋越调发展座谈会在周口隆重召开。作为戏迷代表，笔者在会上作了发言，其中几项提议得到剧团的认同和支持。会后，发言内容曾由本人整理成《在全国越调戏迷缅怀申凤梅大师共谋越调发展座谈会上的发言》一文，并交剧团保存。该文是活动结束后，本人应约起草的。其目的只有一个——为越调求发展以慰申凤梅先生在天之灵。

本文作者为南京大学戏剧戏曲学在读博士生 吴彬

历史不会忘记，1995年7月20日，一代越调大师申凤梅先生与世长辞；历史也不会忘记，2007年7月18日至20日，在河南省越调剧团积极配合和团领导的支持下，全国越调戏迷缅怀申凤梅大师共谋越调发展座谈会在周口隆重召开，河南广播电台、河南商报、周口电视台、周口晚报等多家媒体对此做了全程跟踪报道。

越调是河南的地方剧种，有清以降，曾经鼎盛。那时班社林立，名角竞峰。二十世纪五、六十年代，在新中国成立后，由于某种人为的因素，河南越调曾经遭受一次毁灭性的打击。也就是在这个时候，申凤梅出现了。申凤梅的出现，改变了越调濒于湮灭的历史，河南越调由一个民间草台班子唱到了中南海，一跃而为河南三大剧种之一。作为一位里程碑式的人物，申凤梅在河南越调的发展史上留下了厚重的足迹，而她所打造的越调江山也为后世所深深地景仰。如今，申凤梅走了。随着她的远去，河南越调的生存再次出现了严重问题，这个问题一直摆在我们这代越调人的面前。

历史并不是直线的发展，它往往繁复而又弯曲。从越调早期的鼎盛到后来的萎缩，作为一位中坚人物，申凤梅见证了这一连串的变化。

申凤梅走了，她留给我们了一座她亲手打造的越调江山，但同时，她也为

我们留下了一连串亟需解决的问题，而这些问题又一直是她生前想解决而未能解决的。

### 一、越调学科的建设

河南是个戏曲大省，这是有目共睹的。河南的戏曲理论研究滞后，这也是无可辩驳的。作为戏曲大省的河南一直是舞台演出先行，理论研究滞后，拖着“一条腿”走路。所谓的戏曲评论，往往是凭借评论者主观的感受肆意为之而缺乏建立在严密分析基础上的学术理性。而在河南的高校中又缺乏对河南戏曲进行理论研究的学科。这是河南戏曲界的不幸。但更不幸的是河南的越调。河南越调不但未被纳入学术研究的框架，而且没有培养越调演员的属于自己的专门性的学校。申凤梅先生生前有三大心愿，其中之一就是创办越调班专门培养越调学员，可惜这个心愿至临终也未能完成。而且，一拖再拖，在先生已经仙逝 12 周年的今日依然悬而未决。

我们这个时代是个缺乏信仰的时代。所谓的个性主义者往往是打着“个性”的幌子行“个人主义”之实。戏曲作为中国文化的命脉对人的行为本应存在一种精神的约束作用，但是本该担负批判功能的戏曲又往往不能施己之长。戏曲的教育已经迫在眉睫。

当前河南越调的学科建设面临两个问题：

一是培养越调专门性人才的艺术学校未能建立，越调剧种面临着演员青黄不接的现实问题。河南的越调如今只剩三个剧团，从艺人员的流失直接威胁到剧团的生存和剧种的存在。申凤梅先生以一人之力挽救了越调使之逃脱灭亡的厄运。如今，斯人已逝，如何不使越调剧种成为博物馆艺术再次成为一个症结问题。

二是缺乏对河南越调进行系统理论研究的学术机构和学术人才。虽然，河南省艺术研究院作为河南省唯一一个省级戏曲研究专业机构也曾起过一定的作用，但是，当只是把研究对象放在豫剧的研究上，那么忽视对其他剧种研究而带来的不良问题也就不言而喻了。如果这两个问题不解决，河南越调的学科建设就永远只能空谈。若干年之后我们也就只能走进博物馆听那里的管理员为我们讲解什么是越调。

问题的解决一要靠政府，二要靠剧团，三要靠社会。市场时代，对于文艺团体来说，政府的主要职责就是政策的引导和扶持，给从艺人员充分自由的发

展空间，要对文化具有保护意识，要立项目，划地皮，给资金，要积极创办培养越调剧种的专门性的艺术学校。剧团要集中一些优秀的演员特别是请那些有多年从艺经历的老艺术家出山为学员授课。戏曲本来就是一门言传身教的艺术，在这方面老艺术家有着丰富的舞台经验。任何一种艺术它都既不属于个人，又不属于剧团，也不属于政府，它是属于整个社会的。真正的艺术是属于全人类的。它需要整个社会给予人力、物力和财力的支持，特别是大的经济财团的支持。

在中国的五大剧种中，有两大地方剧种的做法是值得借鉴的。一个是安徽的黄梅戏。我们知道，黄梅戏它发源于湖北的黄梅县，但是它却开花于安徽，并在安庆市得以飞速发展，近年日炽。在这方面，安徽省政府是给予了大力的扶持的，就在安庆这样一个如同我们周口一样的地级市，它不但建立了安庆市黄梅戏剧院，下设三个剧团，而且，在安庆师院就有专门的黄梅戏研究中心。他们不但重视演出，同时重视理论的研究，坚持“两条腿”走路。近年来，从安庆不但走出了众多优秀的黄梅戏演员，而且，他们所演出的剧目纷纷被拍摄成影视作品，成为国内戏曲影视界一道靓丽的风景。另外，就是上海的越剧。在中国的地方剧种中，越剧属于比较年轻的，它产生于江浙一带，浙江的嵊州是其发源地。从当年“女子文戏”进沪到如今也不过百年的历史。但是，在这百年的历史中，越剧却发展异常迅速，不但涌现出了一大批杰出的艺术家，而且培养了众多优秀的中青年演员，形成了一个良好的承传梯队。在戏曲很不景气的今天，越剧却能在上海这样的国际大都市站稳脚跟，风靡不减。一方面是他们和黄梅戏一样有政府的支持，既有自己的演出队伍又有自己的研究团队，还有就是他们有大的财团作为经济后盾。艺术不是商品经济，但是，艺术需要经济的支持。

## 二、越调艺术院的创建

如今的河南越调，只剩下周口、许昌、南阳三个剧团。可以说，经过淘汰，如今所剩都是精英，是团里的骨干，是这个剧种的希望和生力军。特别是河南省越调剧团，作为越调剧种的一面大旗有着丰富的艺术资源。但是，可惜的是，河南越调的这三个剧团都是孤军作战，相互间很少有沟通和来往，犹如孤魂野鬼。以周口和许昌为例，虽然二者不属于同一路数（周口以“申派”为代表属于东路，许昌以“毛派”为代表属于西路），更存在风格的差异，但

是，二者并非不能相融。许多人爱把以申凤梅为代表的河南省越调剧团风格比作宋词中的豪放派，而把以毛爱莲为代表的许昌市越调剧团风格比作婉约派。其实，宋词中的作者往往都是豪放、婉约双面手，只不过有所侧重而已。作为越调婉约派的代表，毛爱莲在旦角这个行当作出了开拓性的贡献。她的演唱风格值得青年一代去认真地琢磨和学习。同样，作为豪放派代表的申凤梅的越调艺术也是值得其他兄弟剧团借鉴学习的。任何一个流派的形成都是博采众长，集前人艺术精髓于一身。单枪匹马是不可能有什么前途的。

鉴于目前河南越调三个剧团各自为战的不良倾向，越调艺术院的创建就显得颇为重要。在目前越调剧团数量有限而演员又青黄不接的情况下，整合戏曲资源，创建越调艺术院是越调发展的必然选择。

越调艺术院的创建，需以河南省越调剧团为核心，联合许昌越调剧团和南阳社旗越调剧团，集中三个剧团的资源优势。作为河南越调的一面大旗，河南省越调剧团不可推卸地应该担负起这个重任。一方面要优化演出队伍，打破豪放、婉约之间的人为划分和情感隔阂，形成资源互补的优势。另一方面要设立理论研究室和影视创作室。前者是改正以前“一条腿”走路的偏颇，通过理论研究指正越调艺术发展过程中的缺陷和不足，为以后的创作和演出指明方向。后者则是借助科学时代的物质载体，通过影视化的运作，把更多的越调戏曲奉献给观众，以实实在在的艺术品证实这个剧种的希望和实力。还有就是聘请国内专家学者和越调剧种已经离开舞台的老艺术家。聘请专家学者是为了强化和壮大理论研究队伍，请老艺术家重返舞台是为了以老带新，保证越调演员梯队的有序承传。

### 三、创立申凤梅越调艺术研究学会

在我们中国，戏剧诗学的建立一直是个空白。虽然，戏曲的产生已久，但是，学理性的研究一直罕见。而最早进行戏曲理论研究的也只是从曲学的角度入手，如明人王骥德的《曲律》。清代的李渔曾在《闲情偶寄》里面谈到戏剧的结构，并提出“立主脑”、“减头绪”的主张，但只是根据创作做的经验之谈，而不具有系统深入的学理性。真正对中国戏曲进行理性关照的是从王国维开始的。他的《宋元戏曲考》成为研究中国戏曲史的开风气之作。由于中国是以伦理为本位的国度，在封建时代，不但戏曲被视为“小道”，而且戏曲艺人也往往以倡优蓄之。所谓的优，不过是供有钱人取乐的对象而已，与倡类同。

所谓的“戏子”是对那个时代戏曲演员人格的侮辱。在等级制度森严的封建时代，对戏曲艺人的忽视甚至无睹也就是自然的了。更遑论对他们的艺术进行学术的研究。最早把戏曲搬进大学课堂的是清末民初的吴梅。尔后，许多学校也陆续开设戏剧课程。

就目前来看，昆曲和京剧早已引进课堂纳入学术研究的轨道，而且对一些艺术成就巨大的艺术家进行专门研究。黄梅戏也在这方面开始起步。倒是我们河南，有着数百年历史的老越调，既没有自己发展史的研究，也没有对优秀艺术家的专门性研究。一切还只是停留在“我演你评”的简单的欣赏层面。

河南越调曾经为我们贡献出了众多杰出的艺术家，而其中尤以申凤梅为著。虽然，申凤梅先生已经仙逝十多年了，但是她为我们留下了丰富的艺术资料和精神财富，对她的专门性研究早应该提上日程了。申凤梅已经不能仅作为一个流派的代表，那只是表演风格的划分，属于直观的感性欣赏层面。我们应该从学理的角度对申凤梅越调艺术进行探讨，创办申凤梅越调艺术研究会，创立“申学”。这门学问既要包括对申凤梅人格的研究，也要包括对其艺术成就的研究，同时，还应该包括对越调艺术发展史及其生命力的研究。申凤梅作为越调艺术的代表性人物见证了越调发展历程中的起落沉浮。

就目前而言，“申学”要想形成，必须先做好一些基础性的工作。

### 一、版本学的考证

申凤梅为我们留下了大量丰富的音像资料，这些资料包括了她的各个行当类别和各个时期的风格特色。由于年代不同，其中有她作为越调改革家对剧本唱词的不断修正以及对唱腔的革新，这对于研究越调的发展演变是很有必要的。另外，由于作品包括各个年龄段，其作品质量亦有差异。特别是晚年，由于身体状况欠佳，唱腔不如中年时期完美。但市面上又以晚年作品为多，这对于申凤梅越调艺术的传播是不利的。如果通过对版本的考证，从中选择比较理想的版本发行于世以供后来者学习，这对于越调艺术的传播是大有意义的。

“理想的范本”是法国启蒙思想家狄德罗提出的一个重要的演剧理论。在狄德罗看来，演员在排练中要确定一个范本，这个范本应该是最理想的，以后每次正式演出都要根据这个范本按部就班。狄德罗的这种理论对于演员来说可能会扼杀演员的创造力，但是就初学者来说还是很可必要的。

### 二、发掘整理传统剧目

申凤梅一生演出了几百出戏，其中有不少为她带来了声誉，很受观众欢迎。但是由于某些原因后来不再演出。对于这些优秀剧目必须发掘、整理、复排，让老树重发新枝。

### 三、申凤梅与中外戏剧关系的比较学研究

申凤梅一向是博采众长。故，她能够自成一家，开创“申派”。申凤梅的越调艺术借鉴了京剧、河北梆子、河南坠子等多个剧种及曲艺形式，这些已经是众所周知的，但尚需深入的研究。申凤梅与外国戏剧的关系研究是很值得探讨的。作为一个文化水平不高更不懂外语的演员来说，与外国戏剧的关系似乎是不可能的。其实，申凤梅虽然没有和外国戏剧的直接联系，但是间接联系还是有迹可寻的。一是通过参加培训班。据有关资料记载，上个世纪五、六十年代政府曾经为戏曲工作者办培训班，请一些戏剧专家为他们讲授国外戏剧理论，而申凤梅先生就曾参加。另外是申凤梅交往广泛，既有平民布衣，又有文化名流和高层大腕。而他排戏往往请一些国家级的导演，这些受到过国外戏剧理论影响的导演们在和申凤梅一起排戏交往的过程中不可能不对她产生影响。这些问题都是需要我们去进行专门考证研究的。只有把她与中外戏剧关系梳理清楚了，才能真正发现她的表演艺术中那些有价值的东西产生的来龙去脉，给后来者以启迪。

### 四、越调《诸葛亮》的学术价值

申凤梅先生为我们留下了丰厚的遗产，特别是七部“诸葛亮戏”。对于这一系列的“诸葛亮戏”，它到底在戏曲史上占有多大的分量，是很难估算的。对于它的学术价值，也是值得深入探讨的。

戏曲，本是中国特有的传统艺术，它侧重于舞台演出，倾向于“剧场性”（Theatricality），用英语翻译为 traditional opera（直译为“传统歌剧”），它属于艺术的范畴。由于这种学科身份的自我认定，它一般是重视舞台演出，而轻视剧本创作。以京剧为例，诚如有的学者所指出的，它一方面把唱腔发展到了烂熟的地步，另一方面却丝毫没有现代性可言。而与此相对的是西方的戏剧。在西方，戏剧属于文学的一种，用英语翻译为 drama，偏重于“戏剧性”（Dramatism）。这种剧场性与戏剧性各据一极的分野使得中国戏曲一直停留在直接的视听享受层面。看戏就是为了看角儿，看名角儿的身段表演；听戏就是为了听腔，听名角儿那优美的唱腔。至于戏剧性如何，全不在

意。“无声不歌，无动不舞”可以说点明了中国戏曲的精妙和要害。所以，在中国传统剧目中频频出现水词的现象也就不足为奇了。在旧时代，为了“对戏”，一出戏不断添油加醋注水，唱它三天三夜不散的情况对于剧团来说是司空见惯的事。而且，这些靠水词的添加以延长演出时间取得“对戏”的胜利，往往又成为地方戏演员中所谓的成名角儿的资本。这种不顾戏剧“艺术整一性”的任意玩耍和卖弄的吮疮之举严重地阻碍了中国戏剧文学的发展和成熟。这种弊病的被注意，是“五四”时代才逐渐开始的。而以名角儿为主的“演员中心制”也逐渐向以剧作家为中心的“编剧主将制”倾斜。中国戏剧的文学时代才逐渐到来。

当理论研究不能展开并且滞后于戏剧演出的时候，不经意间就会受到历史的捉弄。在我们河南，最近几年却出现了诸多怪现状：从“十生九唐”的表面繁荣到“豫东红脸戏”的东山再起，从表彰教化的“二十四孝”的重返舞台到连台本戏的批量生产……河南的戏剧文学建设面临着严重问题。

下面，笔者仅就连台本戏所出现的问题略抒己见。

什么是戏剧，用亚里士多德的话说，戏剧是对于完整的具有一定长度的行动的模仿，所谓的一定长度是以太阳的一周为限。也就是说，一出戏，它应该有头、有身、有尾，从情节上要完整，但由于演出受剧场的限制，又不能过长，必须有一定的长度，适合于一个晚会的演出为最佳。这就是戏剧的“情节整一性”理论。中国的戏剧诗学远未建立。所以，我们暂时还不能不引入西方的戏剧理论。

就艺术的整一性而言，清代的李渔也曾谈到。他提出要“立主脑”，一本戏中所有人物要“止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文，原其初心，又止为一事而设。”连台本戏虽然也是以一人一事贯穿始终，并不旁生枝节。但是，连台本戏往往是以相当长的时间敷衍一人一事，虽然也有头、有身、有尾，但是使得情节的长度无限制的延长。其结果一方面是容易给观看者带来审美疲劳，另一方面一次不能把整个戏演完，必须分多次，这样就人为地割裂了故事的完整，破坏了戏剧情节的整一。在这方面越调却是有经验可资借鉴的。申凤梅先生生前曾经排演了七部诸葛亮戏，这七部戏以一人（诸葛亮）贯穿始终，但又每一部一个故事，相互之间除了历史时间的连续并不存在情节的牵连。每一部可以独立演出而且

长度有限。这种以主要人物为贯穿始终而每部戏又相对独立的现象在话剧中也有着，沙叶新称其为“冰糖葫芦”（如沙叶新的《陈毅市长》）。

这是一个需要而且已经产生了戏剧文学的时代。当此之时，连台本戏的再次出现却唱出了不和谐之音。它在破坏戏剧情节整一性的同时依然担当了中国戏剧文学绊脚石的角色。对于越调诸葛亮戏，笔者在《试论越调〈诸葛亮〉的文学价值》一文中曾做过探讨（见中国戏剧学术网站 <http://www.xiju.net>），兹不赘述。在此，也仅就其在戏剧性的建设方面的成就略作阐发如上，以求抛砖引玉。

## 五、历史遗留问题

2007年7月20日上午，在周口市川汇区福寿园，笔者参加了祭奠一代越调大师申凤梅先生的活动。令人非常惊讶的是，一代越调大师，当年曾经受到国家众多领导人接见并被周恩来总理赞誉为中州“活诸葛”的申凤梅，在逝世12年后竟然仍未安葬。我们中国有句俗话，叫做“入土为安”。申凤梅先生生前为党、为国家、为人民唱了一辈子戏，她一生没有过上一天无忧无虑尽享天伦的日子。如今，她逝世了，就在先生逝世十二年后的今天，一代大师竟然连自己的莹地都没有。难道，我们中国960万平方公里的土地上就放不下一个瘦弱得只剩几十斤的老太太的一盒骨灰吗？

其实，问题是能够解决的，只是，它是个历史遗留问题。上个世纪八十年代，当周口越调剧团升级为河南省越调剧团的时候，剧团本来是应该迁往郑州的。申凤梅先生一句“越调是属于人民的，还是让它留在周口吧”。于是，越调的命运也就注定了。作为一个省级剧团却安家在地地方，这在河南省内是独一无二的，在国内恐怕也不多见。这种“一团两制”的格局也就造成了“管”与“不管”的两难。作为省级剧团到底是应该归属省里直接的领导和管理，还是应该把权力下放交给周口市，这是必须面对和解决的问题。权责不明确，遇事相互推诿，剧团面对两级领导无所适从，结果带来一连串问题。而申凤梅先生至今未能入土为安便是这些问题中的一个。剧团到底是要迁往郑州，还是仍然落户周口，划定地皮，重建新址，这个问题是需要给一个明确答案的时候了。难道，还要让一代越调大师的骨灰盒在福寿园放上二十年、三十年，甚至一百年吗？

如今，斯人已逝，大师早已作古。对于她所开创的“申派”越调艺术是应



该进行认真整理的时候了，把申凤梅及其越调艺术纳入学术研究的轨道的时代已经到来!!!

参考文献:

- 1、段荃法《申凤梅传》，大众文艺出版社，2003年，北京
- 2、董健《戏剧与时代》，人民文学出版社，2004年，北京
- 3、吕效平《戏曲本质论》，南京大学出版社，2003年，南京
- 4、（古希腊）亚里士多德《诗学》，商务印书馆，2003年，北京
- 5、中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成》（第七卷），中国戏剧出版社，1995年，北京

2007年7月23日夜，草稿

24日，初稿修定