

主编◎田黎明 刘祯



二十世纪戏曲学研究论丛

当代戏曲研究卷

分册主编◎张之薇



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



二十世纪
戏曲学研究论丛



当代戏曲研究卷

DANGDAI XIQU YANJIU JUAN

主编◎田黎明 刘祯
分册主编◎张之薇
二十世纪戏曲学研究论丛



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代戏曲研究卷/张之薇主编. —合肥:安徽文艺出版社,
2015.4

(二十世纪戏曲学研究论丛)

ISBN 978-7-5396-4764-7

I. ①当… II. ①张… III. ①戏曲-中国-现代-文集
IV. ①J825-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 275932 号

出 版 人: 朱寒冬

出版策划: 朱寒冬 段晓静 出版统筹: 陶彦希

责任编辑: 姜婧婧 装帧设计: 许含章 徐 睿

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 [www. press-mart. com](http://www.press-mart.com)

安徽文艺出版社 www. awpub. com

地 址: 合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码: 230071

营 销 部: (0551) 63533889

印 制: 合肥中德印刷培训中心印刷厂 (0551)63813778

开本: 710 × 1010 1/16 印张: 22.25 字数: 400 千字

版次: 2015 年 4 月第 1 版 2015 年 4 月第 1 次印刷

定价: 45.00 元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

总 序

王文章

20 世纪是中华民族传统文化与西方文化发生碰撞、交融最为激烈的一个世纪。在这一百年里,西方文化长期被视为现代文明的标志与模本,为许多中国文化人所推崇、借鉴、吸收,并试图借此创造出中国现代文化。作为民族传统文化重要组成部分的中国戏曲艺术及其学术研究不可避免地受到这种时代文化潮流的影响和冲击,虽然学术界曾出现过用话剧代替戏曲这种全盘西化的偏激、片面的观点,但百年来一代代学人筚路蓝缕,或不断开拓新的研究领域,或反思,深化前人研究成果,最终完成了由传统曲学研究向现代剧学研究的根本性转变,形成并建立起了戏曲学这门独立学科。

如果说 20 世纪是一个“戏剧时代”,那么无疑京剧(戏曲)表演艺术所形成的炉火纯青、流派纷呈、新人辈出的鼎盛局面,奠定了这个“戏剧时代”的基础。以京剧为代表,出现了梅(兰芳)、尚(小云)、程(砚秋)、荀(慧生)四大名旦和其他行当著名艺术家异彩纷呈的局面。由于新兴报刊媒介的大量涌现,一改以往的文化传播方式,对戏曲表演,尤其是京剧表演艺术的研究和评论推波助澜,推动了表演艺术的发展和提高,也彻底改变了以往对戏曲表演艺术重视不够、研究薄弱的状况。京剧表演和舞台艺术评论、研究成为极为活跃的一个领域。举凡演员的生平、表演、行当、流派、剧目、演唱等方面面无不涉及,戏曲学研究呈现一种全方位的局面和态势,这是与戏曲表演艺术的兴盛并驾齐驱的,戏曲学的建树形成这个“戏剧时代”一道亮丽的风景线。

从这百年的发展过程来看,在传统曲学的基础上借鉴吸收西方戏剧理论、学科意识与研究方法而逐渐建立起来的戏曲学,大致以 1949 年为界,被划分为两个发展阶段。

总

序

001

从20世纪初到新中国成立前的半个世纪,是戏曲学的初创时期。在这一时期,戏曲学的研究及其成果主要集中在戏曲史学的梳理构建、戏曲文献的搜集整理和考订辑佚以及戏曲改良、改革理论等方面。20世纪初,近代学者王国维在中国传统文学研究思路、方法的基础上,引进西方现代学术意识与方法,并将其运用到戏曲研究中,先后撰写了《戏曲考源》《唐宋大曲考》《古剧脚色考》等多部戏曲专著。尤其是1913年问世的《宋元戏曲考》,以严密科学的考证、多元综合的进化探讨了中国戏曲的形成,从文学发展的历史确立了宋元戏曲的地位,从文学审美的高度评价了宋元戏曲的价值,从而建构起系统的戏曲史学框架和研究范畴,成为20世纪戏曲史学研究的学术典范,为现代戏曲学的创建奠定了坚实的第一步。因此,《宋元戏曲考》也就标志着具有现代学术意义的戏曲学学科正式开始创建。而王国维本人,也正如梁启超在《中国近三百年学术史》中所言:“曲学将来能成为专门之学,则静安当为不祧之祖矣。”继王国维《宋元戏曲考》之后,又先后出现了青木正儿《中国近世戏曲史》(1930年),卢前《明清戏曲史》(1935年)、《中国戏剧概论》(1936年),周贻白《中国戏剧史略》(1936年)、《中国剧场史》(1936年),徐慕云《中国戏剧史》(1938年),周贻白《中国戏剧小史》(1945年),董每戡《中国戏剧简史》(1949年)等戏曲史著作。其中,青木正儿《中国近世戏曲史》深受王国维《宋元戏曲考》的影响,补写了宋元之后的明清戏曲史部分,实为后者研究思路、方法乃至内容的延续。而卢前《明清戏曲史》也是出于心慕王氏《宋元戏曲考》而“欲踵斯作,拾其遗阙”。尤为值得注意的是周贻白、徐慕云、董每戡的著作。他们的戏曲史著作虽然或为起步之作,或集中于舞台资料的汇集,在篇幅上也或“小”或“简”,但明显呈现出与以往不同的戏曲研究致思方向。无论是周贻白的“戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功”的戏曲观念,还是董每戡对前人“几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了”的指摘,都表明他们力图纠正前人重案头轻场上的偏颇史学观念,构建以舞台艺术为中心的戏曲史学模式。这种研究观念使得戏曲史学开始脱离文学史的研究范畴,奠定了戏曲学这一独立学科得以建立的重要基础。

理论方面的研究和探索也是20世纪上半叶戏曲学的重要内容。20世纪的戏曲研究是在中西文化激烈碰撞的背景下展开的,因而其在理论方面

的研究和探索,无论是认为传统戏曲缺乏现实观照的社会性功能而大加讨伐,还是对其艺术本体特征的阐发,无不具有中西戏剧比较的鲜明印记。其中无论是对传统戏曲因循体制的批判还是偏颇的否定,无疑都是对传统戏曲近代艺术演变的洗礼。作为“五四”新文化运动主将的陈独秀,早在1904年就在《安徽俗话报》发表了《论戏曲》一文,对戏曲移风易俗的社会功能给予了高度评价,认为“戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人大教师”,并提出了“采用西法”“多唱些暗对时事、开通风气的新戏”等改良主张。直到新文化运动之前,戏曲改良几乎成为当时理论研究的关键词。

进一步从学术的角度进行戏曲理论探索与总结的,当首推齐如山、徐慕云、张庚等人。他们的理论研究及成果同样具有强烈的中西戏剧比较的意识。与王国维等人一样,有着西学背景的齐如山,专意于引西学治旧戏,如1914年的《观剧建言》,1918年的《论旧戏中之烘托法》《论观戏须注意戏情》《论编戏须分高下各种》,到1932年的《国剧脸谱图解》、1935年的《上下场》《国剧身段谱》等,从文学到艺术,从案头到场上,从历史到现状对戏曲艺术进行了全面、系统的研究,尤其是他提出凡是西方戏剧认为对的,在戏曲中都是要不得的观点,进而认为戏曲表演艺术的本体特征在于“无声不歌、无动不舞”,对当下的戏曲理论研究和实践仍具有重要参考价值。作为20世纪三四十年代著名戏曲评论家的徐慕云,在治中国戏剧史的同时,也从事戏曲改良理论的研究工作,相继发表了《中国的戏剧》《改良剧曲刍议》等文。在《中国的戏剧》一文中,他从“观点”“方式”“取材”“用具”几个方面对西洋戏剧和中国戏剧进行了详细比较,指出“‘西洋戏剧’和‘中国戏剧’根本是表演‘观点’的不同(分为‘写实’和‘写意’),所以表演的‘方式’‘取材’‘用具’,也因而有别了”,进而指出中国戏剧的本体特征在于“歌舞并重、传神写意”。因此,他认为“国剧本着‘写意’的旨趣,一切的构造,处处注重传神而不求像真,绝对不可妄用趋于‘写实化’的机关布景和用具,来灭损他的精彩。他的不合时宜,全在取材之陈腐谬误,应当加以纠正,使他致力于表彰民族精神和民族美德的用途,还要多编顺应潮流意识的新戏,以辅导社会教育之推行”。可以说,徐慕云对中西戏剧的本体特征的比较分析,即使在当下看来也具有相当的理论深度。而话剧出身的张庚,同样是以西

方戏剧理论的研究视角切入戏曲研究的。与齐如山、徐慕云等人不同,张庚更多地关注戏曲如何表现现代生活以实现戏曲现代化等戏曲改革问题。从20世纪30年代起,他陆续发表了《旧剧中为什么产生了“象征主义”》《戏剧的旧概念和新概念》《各种艺术在戏剧中的综合》《戏剧与观众》《话剧的民族化与旧剧的现代化》等理论文章。特别是在《话剧的民族化和旧剧的现代化》中,对当时的中国戏剧发展现状进行了详细梳理,提出戏曲改革不仅涉及京剧,也涉及地方戏;不仅涉及形式,也涉及内容;而且应该把话剧的民族化与戏曲的现代化“看成一个分不开的工作的两方面”,两者“若不互相配合着,大家截长补短来渡过这青黄不接的难关,是不能更进一步达到一个新形式创造的阶段的”。该文中的许多观点实际上成为新中国成立以后戏曲改革的重要理论基础,其意义和价值不言而喻。

1949年新中国成立后,戏曲研究进入一个更为自觉的时期。“百花齐放,推陈出新”方针的确立,不仅使戏曲发展出现全新的变化,也为戏曲理论和研究打上鲜明的时代烙印。延安时期新编历史剧《逼上梁山》被毛泽东赞许为开启了“旧剧革命化时期的开端”^①。而新中国成立后杨绍萱改编的《新天河配》《新白兔记》《新大名府》等剧作依旧依循《逼上梁山》的创作方法,却引发了新中国成立后对反历史主义的批判。1951年8月31日艾青首先于《人民日报》发表了《谈“牛郎织女”》的文章,对杨绍萱反历史主义的创作观念进行了批评,并表示戏剧创作中对神话这一民族宝贵遗产应保有起码的爱惜。艾青指出了在杨绍萱剧作中借任何角色之口来表达宣讲“哲理”的目的,并反对杨绍萱在剧作中违背历史事实和原有传说情节之下的牵强附会和所谓的暗喻。^②1951年11月3日杨绍萱发表在《人民日报》上的《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》一文,驳斥艾青的观点,认为艾青这篇文章是一篇“为文学而文学、为艺术而艺术”的现形记,并指斥他的观点违反了戏曲文艺政策。^③杨绍萱的反驳在

① 见毛泽东给杨绍萱、齐燕铭的一封信。

② 艾青《谈“牛郎织女”》,《人民日报》,1951年8月31日。

③ 杨绍萱《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》,《人民日报》,1951年11月3日。

当时引来了戏曲理论界众人的反击。马少波、阿甲、光未然、陈涌、何其芳等人纷纷撰文批评杨绍萱的反历史主义的创作倾向。

继从内容层面对旧剧进行改革的讨论之后,开始了戏曲艺术形式和舞台层面上对戏曲革新的又一轮讨论。1954年10月,田汉在中国文联第二届全国委员会和中国剧协第三届常务理事会上,提出了戏曲从舞台到形式上的一系列缺陷,如剧本的文学性水平低,音乐和唱腔比较单调,舞台美术不够统一协和,表演中夹杂着非现实主义的东西,导演制度很不健全,使演出往往不能形成统一的、完整的综合艺术的整体,并认为这些缺陷和戏曲的悠久传统及优秀演员的精湛演技极不相称。^①由此,一场关于戏曲艺术本体问题的大讨论展开了,讨论者分成了所谓的“保守”和“粗暴”两个阵营。首当其冲的则是马少波发表在《戏剧报》上的《关于京剧艺术进一步革新的商榷》一文,他以“真实”为艺术的最高原则,认为戏曲中以自报家门为代表的编剧方法,以程式为代表的表演方法,以锣鼓经为精髓的音乐,以及脸谱、装扮等的舞台美术都是“因袭旧套、脱离生活”的表现,从而提出了借鉴西方歌剧和话剧,大破大立的改进建议。老舍、宋之的、吴祖光、马彦祥、梅兰芳、赵树理、宗觐采等也纷纷撰文,对京剧和戏曲的舞台、形式的改革展开讨论。与马少波言必称“改革”的激进相比,老舍的意见无疑代表了对戏曲革新持谨慎态度的一方,他更以《谈“粗暴”和“保守”》为题撰文,指出保守大多是因为热爱,所以有“小地方能不动就不动”的想法。而吴祖光则以谨严的笔调,认为京剧是一门很成熟的戏剧,其“写意”的表演方法已然自成一套。与马少波强调的艺术最高原则——真实的观点不同,“写意”则是吴祖光认为的戏曲最本质的特质。这种“写意”的特质在很大程度上突破了物质条件、舞台时空的限制,在表演上创造出一整套来源于生活的舞蹈化程式动作,而正是如此的“写意化”表演才体现了古人天才的智慧。而马彦祥则认为,在传统剧目中,除了一些丑恶的、色情的、恐怖的舞台形象和表演必须要改革之外,其他的不妨尽量保留原来的形式。但是,他完全否定京剧文学中的第

^① 田汉《一年来的戏剧工作和剧协工作——1954年10月5日在中国文联全国委员会、10月8日在剧协常务理事会上的报告》,《戏剧报》,1954年第10期。

第三人称叙事方法,认为正是这种非现实主义的落后的创作方法,导致了表演、音乐等方面的定型化。实际上,自从旧剧改革大规模进行以来,何为戏曲中的精华,何为戏曲中的糟粕,一直是一个让人们关注、思考和争论的问题。是尊重戏曲原有传统,还是依据新的标准重新改良传统也是争论的焦点,直至1956年《戏剧报》发表社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,才算是对这次讨论做了一个总结。^①

新中国成立以来的戏曲理论研究响应着新的社会政治、意识形态的要求,在挤压中曲折向前。广大戏曲理论工作者在克服不同时期各类“左”的思想倾向中,尽可能把握戏曲艺术在与人民群众结合中的艺术实践与改革创新的发展趋势,从戏曲艺术本体的演变出发考察艺术问题,能够贴近戏曲艺术的发展实践研究戏曲,使得戏曲理论研究得以持续展开。特别是新时期以来,伴随着戏曲实践发展,探讨了一系列重要的话题,如戏曲危机、戏曲化与现代化、戏曲与市场经济等,使戏曲理论研究的深度和广度不断拓展。从总体上看,新中国成立以来,戏曲研究日趋活跃,戏曲研究队伍日渐成长和成熟。就人员队伍的构成看,主要由两支队伍组成,即以中国戏曲研究院(后更名为中国艺术研究院戏曲研究所)为主的文化系统的研究,及以大学为主的高校系统的研究。这两支研究队伍相辅相成,各有侧重。高校系统的研究主要是大学中文系古典戏曲研究,主要着眼的是戏曲历史、文学和文献及其与社会关系的研究,这些学者、教授经过系统规范的学术引领,学问扎实而严谨,取得了重要的成果。文化系统的研究,在重视戏曲历史和文献研究的基础上,更着眼于戏曲作为综合艺术、舞台表演艺术的研究,重视戏曲发展现状和改革研究,其研究成果直接推动了我国戏曲艺术的改革和发展。近些年来,这两支相对比较独立的研究力量渐呈合二而一的趋势,互相取长补短,既重视戏曲作为活的舞台艺术及现实发展的研究,又重视其基础

① (社论)《戏曲艺术革新不能脱离传统》,《戏剧报》,1956年第11期。社论中明确指出在戏曲改革中对传统戏曲剧目要采取谦逊的态度,决不能草率行事;但是另一方面,在继承遗产的时候不能用保守主义的态度,要采取谨慎的态度取舍和创造。社论还批评了戏曲改革工作中存在着急躁和粗暴的作风,对戏曲艺术造成了极大的损害,指出革新不能割断历史,创造和发展不能脱离原有的艺术基础。

理论研究。

在中国戏曲学学科与中国戏曲理论体系建设方面,以张庚、郭汉城为代表的“前海学派”做了迄今为止最为系统和全面的工作。“一史一论”是戏曲这门学科最基本的工作,从20世纪50年代中国戏曲研究院开始组织队伍编写《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》(《戏曲概论》),到20世纪70年代末80年代初以及90年代,在张庚、郭汉城先生主持下,中国艺术研究院戏曲研究所先后完成并出版了《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》,同时还完成了《中国大百科全书·戏曲卷》和多卷本《中国戏曲志》。此后,开始考虑分史、分论“戏曲史论丛书”的编写,计有12种,如《戏曲意象论》(沈达人)、《戏曲“拉奥孔”》(安葵)、《戏剧人类学论稿》(马也)、《戏曲美学》(苏国荣)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图)等。这套丛书的组织和编写还是立足戏曲本体,深化戏曲史和论的研究,如郭汉城先生所认识到的:“中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术,是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类综合而成的,它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样,有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律,这在史论中只能提纲挈领地涉及,很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。”^①

20世纪八九十年代也是一个交叉学科、边缘学科大发展时期,人们重视戏曲多角度的研究,重视对民间戏剧、目连戏、傩戏等的研究。郭汉城认为:“中国戏曲理论研究的进一步深入,必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题,不是在本学科的范围内所能解决的。其实,在以往的戏曲研究工作中,某些交叉学科已经进行,并取得了一定成果。如戏曲文物学,就是戏曲学与考古学的交叉;戏曲文献学,就是戏曲学与文献学的交叉;戏曲美学,是戏曲学与哲学的交叉等。它们已经成了我们重要的研究课题。其他如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等,都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。”^②即以戏曲宗教学、戏剧人类学研究来说,20世纪八九十年代的傩

① 见郭汉城《戏曲史论丛书·序》,文化艺术出版社,1994年版。

② 同上。

戏、目连戏与祭祀戏剧“热”，在当时几成显学，引起了国内外那么多学者、那么多其他学科的学者关注。80年代中后期至90年代，几乎每年都有一次颇具规模的傩戏或目连戏国际学术研讨会召开。事实上，宗教祭祀戏剧、戏剧人类学等的研究，对整个戏曲学从观念、方法到视野都产生了积极而重要的影响，对戏曲学发展是极大的提升，使它在人文艺术领域处于前沿。

这套“二十世纪戏曲学研究论丛”共分10个专题，分别是：中国戏曲史、戏曲理论与美学、戏曲文学、戏曲表导演、戏曲音乐、戏曲剧种、戏曲舞美、当代戏曲、少数民族戏剧、戏曲跨学科研究等，根据戏曲学发展实际，力图呈现20世纪一百年来各专题不同历史阶段的研究成果。当然，这样的划分和编选也是相对的。这一百年来戏曲研究发展不平衡，但选编尽量考虑了这种研究历程的阶段性，努力展示其历史发展与学术演进面貌。体例上不含专著，以论文和评论类为主。该丛书各专题体例为：前言、目录、专题概述、编选文章、专题研究索引，清晰明确。据了解，该丛书在编选过程中得到沈达人、龚和德、余从、曲六乙、王安葵、颜长珂、周华斌、郭英德、李春喜、路应昆等专家的指导。专业性和学术性可以说是这套丛书的一个重要特点。

我想本套书的编选，会使读者对过去一百年戏曲研究之各专题领域及其发展历程和成果得到更深入的了解和认识。

是为序。

2014年8月22日

（题序者为中国艺术研究院院长、研究员）

概述

张之薇

当“1949”与“天安门”紧紧地联系在一起的时候,就注定二者不再简单地属于“时间”和“空间”的表述,而是属于一个时代即将开始的表述。以1949年为界点,转折的意义表现在方方面面,之前半个世纪文化领域呈现出的松散且远离政治核心的状态跨过1949年这道门槛后,表现出的则是在新时代、新方向、新纲领明确指导下的变化。在这片古老的土地上,各个层面的颠覆和变革都将成为新中国建立初始的关键词。

而对于中国戏曲来说,1949年既是一个承前启后的界点,更是开启当代戏曲的起点,在之后半个世纪的时间跨度里,中国当代戏曲经历了受波谲云诡的政治政策左右的十七年、经历了受国家意志左右狂热而单一的“样板”十年、经历了受“解放思想”和西方现代思潮熏染下亢奋而激进的十年,也经历了在市场经济大背景下踟躅而低迷的十年。可以说,半个世纪的当代中国戏曲远远抵得上几个世纪的发展变化,不过,稍加研究就会发现其万变不离其宗,对20世纪下半叶中国当代戏曲进行审视,改革、创新、出新一定是曾经每个阶段人们挥之不去的心结。其间,尽管有过像1956—1957、1961—1962、1979—1981的几段对“传统”短暂的善待,却不能否认在中国当代戏曲的这五十年中“传统”的确被当作“陈”与“旧”被日趋边缘化。而实际上在这段刚刚逝去不久的历史里,无论是出于国家意志的创新还是出于创作者对西方思潮追捧的创新,抑或是出于对市场献媚的创新,逢迎的嫌疑似乎总是摆脱不了。而当我们认真回溯就会发现那些不刻意逢迎的创作者们,那些超越“时代性”的创作者们,那些正视“传统”、正视“人”的创作者们,才最终能够经得住时间的淘洗。笔者就试图透过1949年到2000年中国当代戏曲批评的发展脉络来透视这场“新”与“旧”的对决。

概

述

.....

001

一、当代戏曲“十七年”研究(1949—1966)

自新中国建立后至“文革”运动前,这十七年在中国的文化艺术领域恐怕不能成为一个单纯的时间概念,而应该是一个独特的文艺理论概念。曾经作为个体化、民间化的文学与艺术在这一阶段中被赋予了强烈的国家含义,被要求承担了特殊的政治任务,从而导致它们的创作方法和创作意识与1949年之前有着本质的不同,同时又与“文革”中创作观念的单一、“左”倾思想的极端化有着明显的区别。“十七年”开启了政治意识凌驾于艺术观念之上的风气,开启了描写新社会下的新精神、新思想为主要内容,同时也开启了对娱乐性、欣赏性的矮化,对功能性、教育性的提升的创作倾向,这一阶段从内容到观念上的创作倾向。而“十七年”的戏曲批评更像是一次要政治还是要艺术的较量。

1. 旧剧改革:“移步换形”还是“移步不换形”?

早在1948年11月13日,《人民日报》(华北版)就发表了《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》的专论,即将成立的新中国吹响了改革戏曲的第一声号角。这样一篇对旧剧分门别类、区别对待的专论适时地明确了一个宗旨,即旧剧内容是否符合新社会的要求是未来旧剧的发展方向。于是,新中国旧剧开启了或“改”或“禁”的新命运。当然,戏曲改革工作真正步入正轨还是在1949年新政府正式建立之后,中国有史以来最为声势浩大的“戏改”工作才拉开帷幕。1949年10月至1951年5月之间,尽管对旧剧的重新审定和组织改编是“戏改”的重要内容,但是不可否认的是这期间的“禁戏”问题给中国戏曲带来的巨大影响。

由于缺乏戏曲改革政策上的明确指导,更由于地方政府对“有利的”“无害的”“有害的”^①三类剧目的认识差异,还由于各地区解放时间的先后,导致了各地在“禁戏”方面出现了极大的偏差。1950年12月1日,文化部召开全国戏曲工作会议,田汉对建国后一年来戏曲改革工作“禁戏”的问题进行了总结并做了检讨。指出对旧戏中的不良内容,应由文教主管机关与艺人共同修改,不要随意禁演;审查旧戏时应注意迷信和神话的区别和恋爱与淫乱的区别等,确有重

① (专论)《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》,《人民日报》,1948年11月13日。

要毒害而难于修改的旧剧本应请示中央文化部作最后决定,不得任意处理^①。由“禁”转向“改”,是新中国戏曲政策纠偏的一个重要实施手段,随后,“五五指示”出台,至此以“改人、改戏、改制”为中心内容的“戏改”政策才使得全国随意禁戏的现象得到了一定遏制。

大力提倡“改”而不是“禁”,使得一大批符合新社会意识形态的改编剧目热闹上演,而在这些剧目中杨绍萱的《逼上梁山》无疑是比较特殊的一部。由于此剧曾被毛泽东赞许为“旧剧革命化时期的开端”^②,所以杨绍萱在新中国成立后改编的《新天河配》、《新白兔记》、《新大名府》等剧作依旧遵循《逼上梁山》的创作方法,直接导致了之后诸多剧本改编创作中的反历史主义倾向,也由此引发了新中国成立后第一场关于艺术与政治、艺术与现实关系的大争论——反历史主义的批判。由艾青牵头,首先于1951年8月31日《人民日报》发表了《谈〈牛郎织女〉》的文章,接着马少波、阿甲、光未然、陈涌、何其芳等人纷纷响应,撰文批评杨绍萱的反历史主义创作倾向。在这场争论中,焦点主要集中在历史剧与神话剧创作的诸多问题,如对现实的影射、将主观臆造强加于历史、主观主义和公式主义的创作方法,以及为了时代性的立场而违反历史的真实等创作方法是否依旧行得通。论争以杨绍萱的失败而告终说明,当时代变化后依旧将剧中人物、情节甚至道具都刻意地与现实斗争、政治宣传相比附,其实已经违背了艺术创作的规律,必然使剧目创作走上歧途。

如果说,在“禁戏”和“改戏”过程中遇到的偏差和问题,说明了步入新中国的戏剧工作者们在内容上对如何对待戏曲遗产存在着尺度、价值、性质上的诸多新的认定的话,那么之后关于戏曲舞台艺术革新的大讨论,则是从形式上对戏曲遗产的又一次质疑。当时,在全面学习苏联老大哥的现实主义和斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系的背景下,注重写意的戏曲仅仅停留在“移步不换形”^③上显然已经跟不上时代,创作内容上的“移步”需要戏曲以现实主义创作方法的革新

① 田汉《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗——1950年12月1日在全国戏曲工作会议上的报告摘要》,《戏曲工作文献资料汇编》,第98、99页,中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部、吉林省戏剧创作评论室评论辅导部编。

② 毛泽东给杨绍萱、齐燕铭的一封信。

③ 1949年新中国成立后不久,张颂甲采访梅兰芳后,在《进步日报》11月3日登载《移步不换形——梅兰芳谈旧剧改革》的文章,引起轩然大波。

来大“换形”是当时高层的认识。于是,从1954年10月持续到1955年3月,一场关于“戏曲艺术改革问题”的讨论再次大规模展开,大批学者、戏剧理论家、演员对编剧方法、表演艺术、导演问题、舞台布景问题、音乐问题等提出了自己不同的观点。

实际上,自从1951年马少波发表《清除戏曲舞台上的病态和丑恶形象》一文以来,对传统戏曲舞台形式的探讨就已开始。在这次讨论中,马少波更以真实是戏曲的最高原则为标准,提议戏曲需在方方面面进行现实主义改革;而以吴祖光为代表的观点,则认为戏曲本质是写意的,是成熟的艺术形式,对旧剧的改革应该谨慎进行。两种观点形成对峙,继而马彦祥、李纶、老舍、宋之的、赵树理等人也参与其中。在这次探讨中,重新审视何谓戏曲精华,何谓戏曲糟粕,是尊重戏曲传统,还是重新创造传统成为争论的焦点。1956年第11期《戏剧报》发表社论——《戏曲艺术革新不能脱离传统》,算是对这次讨论做了一个总结^①。

2. 传统剧目的整理改编:打破“教条”与“推陈出新”

“百花齐放,推陈出新”是新中国成立后中国戏曲发展的重要指导方针,可是,50年代以来的“戏改”工作中却出现了剧目贫乏的不争事实。传统戏曲的整理改编被附加上了一系列与原剧无关的“思想性”、“阶级性”等政治教育主题,生拉硬拽、牵强附会的现象在剧作中屡屡出现。除此之外,认为传统戏中的“忠孝节义”是宣传封建道德,传统戏中颂扬清官就是颂扬封建统治阶级,认为丑角戏就是对劳动人民的侮辱,认为一些讲述帝王将相内部矛盾的戏就是没有人民性,而且对鬼戏等也一律否定……一系列不成文的清规戒律在1956年浙江昆苏剧团《十五贯》的上演之前,严重影响着剧目的上演和整理改编工作。

《十五贯》成功上演后不久的1956年6月28日,文化部召开第一届全国戏曲剧目会议,张庚作了《正确地理解传统戏曲剧目的思想意义》的报告,明确指

^① (社论)《戏曲艺术革新不能脱离传统》,《戏剧报》,1956年第11期。社论中明确指出,在戏曲改革中对传统戏曲剧目要采取谦逊的态度,绝不能草率从事,但是另一方面,在继承遗产的时候不能用保守主义的态度,要采取谨慎的态度取舍和创造。社论还批评了戏曲改革工作中存在着急躁和粗暴的作风,对戏曲艺术造成了极大的损害,指出革新不能割断历史,创造和发展不能脱离原有的艺术基础。

出了新中国成立以来,在戏改工作中对传统剧目的错误认识,造成了一些衡量剧目的不成文的清规戒律,使得剧目的上演,特别是传统剧目的整理、改编以致发掘都受到不必要和不应有的限制,并指出这些认识是造成当时戏曲舞台剧目贫乏单调的主要原因之一^①。张庚在此刻关于“打破清规戒律”的报告,为戏曲界注入了一剂清醒剂,也为被条条框框束缚的传统剧目整理改编工作起到了力挽狂澜的作用。紧接着郭汉城在《关于传统剧目教育意义的几个问题》中也强调传统剧目的思想性和教育意义绝不能强加,也绝不仅仅局限在政治方面;更反对以人物的概念化、简单化来突出教育意义的做法;并指出对传统剧目的衡量更不能一刀切^②。在肯定了传统戏曲的价值之后,他们都对“推陈出新”中的教条主义进行了批评。之后,挖掘、整理传统剧目的工作在全国大面积展开。

3. 政策的摇摆:两条腿走路——以现代剧目为纲——三并举

1956至1957年可以说是新中国成立后中国戏曲政策最为开放的之一时期这一阶段,不仅改变了对传统剧目的不当态度,而且开始解禁1950—1952年曾经被禁演的26出“禁戏”。然而,遗憾的是这注定仅仅是间歇,刚刚建立起来的创作观念很快又被更大规模的运动拆毁。

1957年,第二次全国戏曲剧目工作会议召开,着重贯彻了“百花齐放,百家争鸣”^③的方针后不过两个月,反右运动突然爆发,随之而来的是政治上的冒进和经济上的“大跃进”,这样的风潮对戏曲的直接影响就是1958年开始的对戏曲现代戏创作的偏执化倡导。虽然周扬在1958年4月还在明确“两条腿走路”^④的精神,但是在两个月后的1958年六七月间,文化部就在北京召开了“全国戏曲表现现代生活”的座谈会,又提出了“以现代剧目为纲”的口号。时代以势不可挡之势将“歌颂‘大跃进’,回忆革命史”的现代戏推向政治和国家主流

① 张庚《正确地理解传统戏曲剧目的思想意义》,《张庚戏剧论文集(1949—1958)》,第224页,中国社会科学出版社,1981年版。

② 郭汉城《有关传统剧目教育意义的几个问题》,上海文化出版社,1957年版。

③ 毛泽东于1956年在最高国务会议上提出了此方针,1957年3月,毛泽东在中共中央宣传工作会议上继续强调贯彻此一方针。

④ 《戏剧一定要表现新的群众时代——记周扬同志和演员们的一次谈话》,《戏剧报》,1958年第9期。“两条腿走路”精神指的是“一方面要提倡戏曲反映现代生活,一方面重视传统;一方面鼓励创造新剧目,一方面继续整理、改编旧有剧目”。

意识形态的创作核心,一大批图解政治,描述“大跃进”新人新事,却缺乏艺术推敲的现代戏在很短的时间内“跃进”出台。于是,戏曲表现现代生活也成了此时戏曲界讨论的重点。刘英华《戏曲应更多地反映现代生活》、何孝充《别忘了现代戏》、郭亮《戏曲传统表演方法与现代生活》等文分析了现代戏的匮乏与时代潮流的不相适应,并注意到了戏曲传统的表演方法与现代生活之间的关系。周巍峙《把目前戏曲演出现代剧目的高潮推向更新更高的阶段》一文,则分析了“以现代剧目为纲”的必要性。而阿甲的《谈戏曲表现现代生活》一文,更是明确提出了现代戏创作反对套搬传统技术的形式主义,也要反对强调写实的自然主义的做法。

直至1959年5月周恩来作了《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》的报告,重申“两条腿走路”的戏剧政策之后,此种偏激的创作趋向才渐渐消歇。及至1960年5月,文化部副部长齐燕铭在现代题材戏曲汇报演出大会的总结发言中再次强调:“大力发展现代剧目;积极地整理、改编、上演传统剧目;多多提倡编写和演出新观点的历史剧,使我们戏曲事业从各方面更加繁荣。”^①不久,《人民日报》又发表社论《戏曲必须不断革新》^②正式提出了“三并举”的戏剧政策。“三并举”政策是继“两条腿走路”之后,对“以现代剧目为纲”单一指导方针的又一次回拨,是对“百花齐放,百家争鸣”方针的一次有力回归,也正是有了“三并举”政策,新中国成立后戏曲政策的又一个宽松期到来,出现了一大批优秀的传统剧目,也使得历史剧创作迎来了一个高潮。

4. 历史剧的讨论:是历史,还是艺术?

关于历史剧创作的讨论,1951年新中国成立初就曾有过诸多关于创作中反历史主义的批评,与1951年的历史剧问题讨论的背景不同,1960年至1962年的历史剧高潮不仅起因于其时的“三并举”政策,而且还脱离不了1960年9月邓小平总书记提出的“编一点历史戏,使群众多长一点智慧”的倡议。同年11月,周扬号召历史学家编写历史题材的戏剧,锡剧《天国怒火》、越剧《则天皇帝》、粤剧《关汉卿》、越剧《红楼梦》、京剧《海瑞上疏》、越剧《文成公主》等历史

① 齐燕铭《现代题材的‘大跃进’——祝现代题材戏曲剧目观摩演出的胜利》,《北京日报》,1960年5月7日。

② (社论)《戏曲必须不断革新》,《人民日报》,1960年5月15日。