

中央音乐学院图书馆藏书

书号

总登记号

BK159080

N JIU

戲曲研究

文化艺术出版社

51

戏 曲 研 究

第五十一辑

中国艺术研究院戏曲研究所 编
《戏曲研究》编辑部

文化艺术出版社

(京)新登字140号

主 编 顾长珂
副 主 编 安 葵
责任编辑 毛小雨

戏曲研究

第五十一辑

文化艺术出版社

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 7 字数 160,000
1995年6月北京第1版 1995年6月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1357-6/J·438

定 价: 4.05 元

目 录

当代戏曲

- 张庚五六十年代的戏曲理论……………安 葵 (1)
- 《张庚评传》之一章
- 胡连翠导演艺术论……………毛小雨 (22)
- 现代戏曲二度创造美学疏证……………陈斌善 (34)

地方戏研究

- 淮北花鼓戏初探……………周治杰 杨 春 (45)
- 红豆香尚浓……………袁润澄 (61)
- 关于粤剧现代命运的思考

戏曲音乐

- 谈白剧音乐的艺术风格……………杨永忠 (66)
- 浅论东巴仪式中的戏剧音乐因素……………杨晓鲁 (76)
- 马金凤唱腔艺术浅析……………宋照敏 (83)

导演艺术

- 谈戏曲导演的修养与技巧……………吴小彪 (92)

海峡两岸

- 台湾地区“中国古典戏曲研究”

博、硕士学位论文写作概况.....[台湾]林鹤宜(99)

盐城地区专著

论地方戏的地域性和超地域性.....丁和根(118)

——为观照戏曲命运提供一个新的视角

论当前戏曲行为中三个特殊关系.....徐柏森(134)

戏曲音乐创新的多种可能性.....张 铨(150)

浅谈戏曲的唱念.....范玉媛(160)

市场经济与剧团改革.....曹 斌(165)

寻找审美结合点.....孙茂廷(175)

——戏曲创作刍议

淮剧的渊源与形式.....邓小秋(181)

关于盐阜根据地的戏剧运动.....卞怀远(194)

戏曲文学

元杂剧中的李逵和鲁智深形象考述.....宋子俊(206)

——兼论《水浒传》与水游戏的继承与发展

新著评介

踏踏实实见功夫.....辅 民(217)

——读《曲品校注》

当代戏曲

张庚五六十年代的戏曲理论

——《张庚评传》之一章

安 葵

在张庚同志的学术道路上，50年代初是一个大的转折。虽然早在30年代，张庚对民族戏曲的认识，就比同时代一般左翼文艺工作者更深入些，但他主要还是研究话剧，后来又研究新歌剧；50年代初，随着党对戏曲改革工作的重视，张庚更下了投身戏曲事业的决心，接着便接受了组织上的调动，到中国戏曲研究院担任副院长，实际上承担了领导全国戏曲研究工作的任务。

50年代到60年代初，是中国戏曲改革的辉煌期。当然，戏曲改革的道路是不平坦的，特别是对如何改革的认识经过了一个相当艰苦曲折的过程，正确的符合实际的理论常被当成错误的“右倾”的思想而受批评，基础理论研究也常受到干扰，但对张庚来说，工作任务和研究环境相对地都比较稳定。因此在这一时期，张庚一方面站在戏曲改革的浪头上，为戏曲改革做出了杰出的理论贡献；同时他也更深入地研究了戏曲创作论和戏曲表演论，对“剧诗说”也做出了更深入的阐述。从中可以看到，张庚的戏曲理论在这一时期走向成熟；在理论的论争和实际的考验中，也成就了他敢于坚持真理的理论家人格。

一 戏曲改革论

中国的戏曲改革在国际上无先例可循，因此在丰富生动的戏曲改革的实践过程中，始终伴随着理论的探索与论争。持不同意见的人们大多自以为是掌握了马克思主义的，但是关键在于，如何使马克思主义与中国戏曲改革的实际相结合。张庚关于戏曲改革的理论，一度被认为是“右倾”思想的代表，然而经过历史的考验，证明他的基本观点是符合实际和有利于戏曲发展的。张庚的戏曲改革理论有如下特点：

一、进行深入的调查研究，从实际出发提出问题和解决问题

中国戏曲研究院的建立标志着中国戏曲的理论研究走上正轨。做为主持工作的副院长，张庚一方面要求理论研究系统化、体系化，并且通过研究工作与各戏曲院团分开，避免陷于具体事务而失去理论的独立性，同时他又坚持了延安以来理论紧密结合实际的正确学风。通过办三届演员讲习会对全国各地各剧种的戏曲剧团进行了广泛深入的调查，从中了解到戏曲改革和戏曲创作中存在的实际问题。张庚在50年代所写的重点文章，有一多半是在戏曲演员讲习会上的报告，都具有鲜明的针对性。

随着新民主主义革命的成功和人民政权的建立，人们必然要对传统观念和文化遗产进行新的审视。有着数百年历史、与人民有着密切关系并在三、四十年代达到高峰的戏曲艺术，自然要成为人们重点审视的对象。在旧时代创作出来的传统剧目在思想内容上具有复杂性，从“五四”以来就不断受到批判和否定。新政权要求建设新的意识形态，要求彻底反封建，传统剧目很容易被看成是封建思想的载体。张庚同志坚持了马克思主义与中国实际相结合

的思想，对戏曲的历史、现状和在群众中的实际影响进行了深入细致的调查研究，为戏曲改革的理论和政策把握到充分的事实根据。

二、从分析有代表性的剧目入手，辨别精华和糟粕，从而保护了戏曲艺术的精华

毛泽东同志在《新民主主义论》等著作中提出了发扬民主性精华，剔除封建性糟粕的思想，成为批判地继承文化遗产的指导方针。但到人们对具体剧目的评价时，进行区分并不容易，因为很多剧目是精华糟粕杂糅在一起的，即使是精华也必然带有时代的特点而容易被人误解。当时的文艺批评普遍使用马列文论中现实主义和俄国文艺理论中“人民性”等标准，但人们对这些概念的理解往往比较狭隘，把许多好作品排斥在外。张庚在调查研究的基础上，选取了《蝴蝶杯》和《秦香莲》等剧目进行剖析，深入浅出地阐述了“现实主义”、“人民性”等理论概念，从而帮助人们正确认识优秀的传统剧目的价值。

人民性的主要内容是什么？张庚说：“简单点说：就是对老百姓有利的思想，对老百姓有利的看法与意见；说出来的话，是老百姓心里想说的话。拿《蝴蝶杯》来说，卢林官高势大，纵子行凶，随便打死渔人；老百姓非常反对这件事，要为死者伸冤报仇；剧本反映了老百姓这种思想、这种意见，代老百姓说了话，因此就有强烈的人民性。再如《秦香莲》，剧作者同情秦香莲，歌颂他的斗争性，痛恨陈世美，暴露他的罪恶，因此也有很强的人民性。”^①张庚没有引经据典，而是以能否代表老百姓的利益与意见为标准，来辨别作品有无人民性，既简单明了又非常准确。

① 《谈〈蝴蝶杯〉里的精华与糟粕》，《张庚戏剧论文集》（1949—1958）中国社会科学出版社1981年版。本节引自此书者不再一一注出。

在分析了《蝴蝶杯》中主要人物形象的思想意义之后，张庚指出剧本后半部的妥协思想，人物性格的不统一，以及表演中的一些迷信色情的东西，“是违反人民心愿，对人民不利的，因此也是反人民性的。”他还指出，“一个戏的好坏，不应以观众‘吃不吃’来看，观众叫好的不一定就是好戏，不一定就是精华。”他指出观众一天天在进步，“即使现在农村中还有愿看《洞房》的观众，将来他们也会不愿看的。”

关于现实主义，张庚也做出了通俗的解释。他说，“在艺术作品里说真话，刻画出社会的真实面貌，指出我们应当采取什么态度，这就是现实主义。《蝴蝶杯》写一个蛮不讲理的卢林，指出对待这样的统治者就得反抗，并且指出反抗可以取得胜利的，这就是现实主义。”

剖析《蝴蝶杯》一个剧本可以解决一大片的问题。“既然在我们的戏曲遗产中存在许多《蝴蝶杯》这样的剧本，我们就必须下功夫细致的去整理他们，不能因为它们内容上有许多反人民性的毒素，就连它人民性的部分一道抛弃掉，这是粗暴的作法。也不能一概不动，或明明是不好的地方，因为在舞台上有一定的‘效果’，就不去整理它们，让它们照原样在舞台上演出。不管是粗暴还是保守，都是对我国戏曲遗产的不正确的态度。”

传统剧目《秦香莲》则具有另一种代表性。这一剧目的人民性本应是无可置疑的，但在当时的历史条件下，人们对它却提出了疑问。一是认为包公是统治阶级的人物，写他是好人会起到调和阶级斗争的作用。二是认为秦香莲以忠孝节义的封建道德来反对封建道德，还是宣传封建思想。在传统剧目中，写统治阶级中的“好人”与反映传统道德观念的作品都很多，因此，《秦香莲》这一剧目也同样连着一大片。张庚在《〈秦香莲〉的人民性》一文中首先论述

了从《赵贞女蔡二郎》到《秦香莲》这一“负心”故事在戏曲史上的演变,指出“这个剧的本身历史,就是一个斗争的历史。”他分析了秦香莲这一形象的战斗性。同时也分析了历史上和戏曲作品中的包公的形象,他指出,“包公是人民理想中的人物,他替人民说话办事,这一形象完全体现了人民的要求,有人说包公维护了封建统治阶级的利益,是不正确的。”

道德观念问题是一个复杂的问题。张庚说:“秦香莲既生活在封建时代,她只能讲些封建时代的道理,但从行动的效果看,她讲这些道理却起着反封建的作用。”这在理论上或许并没有讲得很清楚(关于这个问题他曾受到长时间的批判),但基本判断是对的。

戏曲改革,顾名思义主要是讲改革;但改革的目的在于继承和发扬传统文化中的精华,因此必须辩证解决批判与继承的关系,谨慎区分精华和糟粕,才能使戏曲改革健康发展。这是摆在戏曲理论家面前的一个繁难而又有风险的任务。张庚同志却不顾一切地去碰这个问题。

三、研究戏曲艺术的特点与规律,反对用教条主义思想“改革”戏曲

在戏曲改革中经常出现保守和粗暴两种倾向,具有后一种思想倾向的人大多担任一定的领导工作,因此对戏曲改革的危害更大。张庚同志在实践中深深地感到这一点,因此他除了通过具体剧目阐述一些具体问题外,在演员讲习会和第一次全国戏曲剧目工作会议上连续做了《扩大上演剧目的几个问题》、《正确地理解传统剧目的思想意义》等报告,发表了《反对用教条主义的态度来“改革”戏曲》等文章,论述了戏曲艺术的特点和它发挥作用的特殊途径,明确地提出了反对清规戒律,反对教条主义的口号。

1. 张庚在报告和文章中提出,在对待戏曲遗产的问题上,有种

种清规戒律。其中如唯成分论，“统治阶级无好人，劳动人民没坏人”，因而反对包公戏及其他清官戏；认为丑角戏都是污辱劳动人民的，都要不得；认为有忠孝节义字样的戏就是封建思想；认为每个戏都必须反映社会的基本矛盾，给一些民间生活小戏外加思想性；认为戏中写的事情一定要符合科学，不允许幻想，否定艺术的浪漫主义；不加分析地反对一切出鬼出神的戏；要求戏中的故事一定要符合历史事实等等。由于这些清规戒律就造成了演出剧目贫乏，“而剧目贫乏单调，又是目前戏曲向前发展的主要障碍。”

2. 张庚接着指出，产生这些清规戒律的主要原因是教条主义地理解一些经典的理论和外国的经验。斯大林说过：“当经济基础发生变化和被消灭时，那么它的上层建筑也就会随着变化，随着被消灭。”（《马克思主义与语言学问题》）于是有人就认为，戏曲是封建时代的上层建筑，因此必将随着封建社会的消灭而被消灭。再就是教条主义地对待苏联的经验，特别是用斯坦尼的理论机械地衡量中国戏曲。还有，认为西方的艺术进步，中国的落后，等等。

3. 为了反对这些教条主义的思想，张庚在报告和文章中着重阐述了艺术发挥作用的途径、艺术创作的规律以及中国戏曲的民族特点等基本理论问题。

张庚指出，艺术是靠潜移默化的力量达到教育人的目的，许多成功的传统剧目“作者用的是形象的手段，是通过塑造人物典型的方法来完成的，这就是艺术的特有的方法。”而外加思想性的方法是没有力量的。

针对有些人用西欧的标准批评中国戏曲不符合现实主义，要用西欧的标准来改造中国戏曲的态度，张庚指出，“在中国戏曲中现实主义几乎是经常与浪漫主义混合在一起的，纯粹的现实主义反而很少见。这种现实与浪漫的混合的风格，常常是人民性的表现，

而且常常是倾向性非常鲜明的人民性的表现。”

针对一些人全面否定传统的观点，张庚着重阐述了艺术创作中继承与革新的关系。“戏曲，和所有的艺术一样，绝不能由每一代人各自另起炉灶，白手起家，而必须继承前人的创造成果，在这个基础上来增加新的东西去丰富它。不继承是不行的，我们没有这个割断历史的自由和本事；不发展同样也是不行的，我们也没有抗拒历史前进运动的自由和本事。这就是戏曲继承和发展的辩证法。”

综上所述，张庚关于戏曲改革的观点，是批判继承的辩证观点。这些观点经过历史的检验今天已为大家所公认；但在当时，能够这样旗帜鲜明地讲出来，既需要真知灼见，也需要理论的勇气。

二 戏曲创作论

50年代前期戏曲改革的主要任务是对传统剧目进行整理改编。整理改编是一种再创造，许多成功的改编无异于创作。张庚关于戏曲改革的理论，既论述党的戏曲政策，也论述了戏曲的创作原理。他在谈戏曲改革时，既着眼于解决当前的紧迫问题，又想到戏曲艺术的长远发展。他说：“我们这一代艺术家，是要建设多种多样既是中国又是现代的新艺术，它们能很好地表现现代中国的新生活、新人物，又能用新的观点去表现历史的生活。这就要求传统的艺术朝着现代化不断改进，而外来的艺术朝着中国化方面做巨大的努力。”这里面已经讲到了戏曲剧目的三种类型——传统戏、新编历史剧、现代戏。50年代前期，已有一些现代戏和新编历史剧出现，其中沪剧《罗汉钱》、眉户《梁秋燕》等现代戏取得相当成功。1958年前后，现代戏创作出现一个高潮，虽然不少作品比较粗糙，

但创作的经验积累得更多，比较成功的作品也更多。1959年在我国历史上是一个有特别意义的年头。庐山会议，原来准备反“左”，结果开成了“反右倾”。但现实生活的教育却使人们更为冷静和实事求是了。在剧目创作上则出现了许多“古为今用”的新编历史剧，文化部的领导于1960年提出了“三并举”的方针，即在戏曲剧目方面主张整理改编传统戏、创作现代戏、新编历史剧“三者并举”。到60年代初，戏曲创作的基本类型已经齐备，各类作品的创作也都走向成熟。做为戏剧运动的领导人之一，张庚热情鼓励现代戏创作，认真研究历史剧的经验，撰写了多篇论现代戏和历史剧的文章，在这些文章里对戏曲创作原理做了深入系统的阐述。

一、现代戏创作必须深深扎根于生活，又要认真地借鉴传统在谈优秀的传统剧目的特点时，张庚经常指出，它们深刻地反映了旧时代各阶层人物的生活状况、心理和愿望；而现代戏所以特别值得瞩目，则在于它反映了迅速变化的新生活，描写了具有时代风貌的新人物。从这个角度，张庚也看到了现代戏的发展进步。他指出，解放初期，现代戏表现的“主要是民族解放和民主自由的热情”，剧中的主人公“斗争的目的还只是为了个人本身”，而1958年前后创作的现代戏如《女教师》、《金黛莱》、《刘胡兰》、《红色的种子》、《苦菜花》、《母亲》等，则多是具有为人民服务，为民族解放而斗争的崇高思想。他指出，这些作品的成功，标志着“剧作家和艺术家们思想感情开始进入新阶段”。

另一方面，一些不够成功的作品也可以从反面给我们同样的启示。1958年出现了一批“畅想未来”和“古今同台”的戏，这些戏固然体现了群众当时的热情，但它在思想上毕竟是肤浅的，而且成为作者偷懒的一种方法。当时毛泽东同志提倡革命现实主义和革命浪漫主义的结合，在革命热潮中的人们容易把幻想当成可以实

现的理想，把“敢想敢干”误解为浪漫主义。张庚从正面论述了中国戏曲的优良传统和浪漫主义对创作的要求。“在中国，凡有积极性的浪漫主义一定是和现实主义精神相结合的，……如果作者对现实没有一个深刻的认识，要把它发展为积极的浪漫主义是不可能的。”“我认为，浪漫主义对现实的认识，恐怕决不比现实主义所需要的对现实的认识更浅，也许还要求认识得更深”。“在今天，浪漫主义必须和现实主义结合，不然的话，很可能出现周扬同志所说的那样的东西，即革命的空喊和小资产阶级的想入非非，就当前的文艺现象谈，甚至也不是没有这样的萌芽。要使革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合，就要我们进一步深入生活，深入生活还不够，还要求我们对生活对革命的看法更高。”张庚在这里针对的是具体的创作现象，但阐述的是带普遍性的创作原理。

戏曲创作又有自己的特殊性，即使是现代戏创作，除了重视生活之外，还要重视继承传统。张庚在总结现代戏创作能够取得成功的原因时说：“这几年来，在文艺上反对了民族虚无主义，戏曲上又大力提倡挖掘和学习传统，使得我们对于戏曲的优秀遗产，从内容到技巧，有了更多的认识，既有了本钱，也有了胆量和把握来运用和发展传统表现社会主义的新生活。”这同样也是抓住了问题的关键。过去的创作实践证明了一点，此后的创作实践也证明了这一点。只有那些既有丰富的生活积累、又懂得戏曲传统的剧作家才能写出好的现代戏。

张庚所以强调要继承和学习传统，还在于只有这样现代戏才能受到群众欢迎，这才算完成了创作任务。“还要使新戏为群众所爱看——象爱看优秀的传统剧目那样，起到用社会主义思想改造人的思想的效果。如果能作到这一步，便作到了创造新文化的任务。”同时张庚还指出，“这任务一定要从两方面来做：一方面是现

代戏的创造；一方面是传统剧的整理。”这在片面地强调现代戏的时候，也是一种反潮流的精神。

二、古为今用——历史剧的灵魂

历史剧创作的规律是什么？张庚首先指出新旧历史剧的相同和不同。和今人一样，古人写历史剧也是“古为今用”的。不过古代人写剧本有很大的顾虑，不敢用当代的故事，只能用历史的故事来讽喻当代，因此常用历史的类比，也不管反不反历史；我们今天写历史剧，却要用历史唯物主义观点去分析历史，避免反历史主义。

接着，张庚论述了题材的选择与作者的立场、思想和感情的辩证关系。他说：“古代的历史剧，除了有进行历史类比的局限之外，好的作品还有一个很重要的特点，就是在历史剧中贯串着作者当时的时代精神。”^①比如《桃花扇》等作品一上演，家家户户都传唱起来，“作者的心情和他的观众的心情竟能够默契到这样的地步！”他列举了中国历史上许多优秀的人物，“把这些人物的精神面貌历史地具体地在现代舞台上塑造出来，无疑地是一种很好的爱国主义教育。”但是在创作中“最重要的最后起决定性作用的还是作者对于这个题材的看法，即他对此事所表现出来的立场、思想和感情。”

三、通过对历史剧创作的研究，张庚探讨和论述了戏曲创作中的艺术思维方式问题，这在创作论中具有更普遍的意义。他首先强调了充分掌握和科学分析历史资料的重要，亦即理性思维的指导作用。他说，“我感到有些新历史剧创作中的毛病之一，就是没有真正对史料进行科学的分析。这种分析是科学工作，应该掌握历史唯物主义的方法”。“一定要学习马克思和恩格斯那种科学的、

^① 本节引张庚关于历史剧的论述，见《古为今用——历史剧的灵魂》，《张庚戏剧论文集》（1959—1965），文化艺术出版社1984年版。

历史唯物主义的方法。首先要掌握大量史料；材料掌握得越多，再在这基础上去进行阶级的分析，就越能深刻地了解事件中所包含的历史的本质。我觉得写历史剧对历史事实的掌握和认识跟写现代戏对现实生活的掌握和认识是同样重要的。”

但是只有对材料的掌握和认识还不行，“分析了历史之后就 and 盘托出，那只是摆出了科学工作的结果，而不是在进行艺术创造。对于艺术的创造来说，一定要选择那最激动作者，也最能激动广大观众的东西。如果不找出这个东西来，只是堆砌史料，那是决不会感动人，也不会有充分的时代精神的，因为作者这样做只是站在客观地位，连自己都没有一点作为一个表现革命作家的特有的感受，写出来的东西怎么可能感动人呢？”张庚反复强调：“对于历史剧创作者还有一个很重要的要求，那就是对你所写的内容，必须有热情，有兴趣，还要有作为一个革命作家的对于观众的充分的责任感。这种感情不是外来的，而必须是真正发自内心的。对人物、事件不仅要有一种正确的评价标准，还要有热烈的爱憎和是非观念。”

张庚在这里强调的既是历史剧创作中最重要的问题，也是戏曲创作的最本质的特点。戏曲创作离不开理性思维的指导，但要以形象思维为主。所谓形象思维又不只是以形象为思维的手段、更重要的是在思维过程中充满强烈的感情和创造精神。只有这样思维的结果才可能产生感人的艺术品。

三 戏曲表演论

张庚研究戏剧，从一开始就不只是研究剧本文学，而是对舞台整体进行研究。他在三、四十年代出版的《戏剧概论》、《戏剧艺术

引论》等著作，都全面系统地研究了构成戏剧的各个艺术门类以及他们进入戏剧后的变化。对于表演他尤为重视。在30年代就写了许多评论话剧、电影和戏曲演员表演的文章。50年代，他在中国戏曲研究院主持了三届戏曲演员讲习会，在研究剧目问题、戏曲政策问题的同时，也特别重视总结戏曲演员表演的经验，并从戏曲的特点和表演体系的高度进行了深入的研究。

一、戏曲表演的重要性

张庚认为，要正确地进行戏曲改革和创作出好的剧目，必须懂得戏曲的特点和规律；要研究戏曲特点和规律，又必须研究戏曲的形式。那种简单地认为内容决定形式，有了内容就有了形式的看法是错误的。而“戏曲形式的特点，主要是来自其表演艺术的特点。”^①由此可见戏曲表演的重要。张庚是把戏曲表演、戏曲的形式、戏曲的特点和规律三者结合起来进行研究的。

从创作过程看，戏曲分为文学剧本和舞台形象这样两度创造，文学剧本是为舞台演出而写，因此要考虑到舞台演出的效果。而“在第二度创造中，一切的艺术手段都以表演艺术为核心而进行创造。因为一切艺术的创造最后都必须通过演员的表演来完成，没有表演，这些艺术的创造都是不完整的。”

张庚一贯重视导演的创造，他说：“在第二度创造中，总览这全部繁复创造工作的是导演。”他也重视音乐、舞美等各方面的创造，强调各个艺术部门都要为统一的戏的主题服务，因而反对只为了表现演员本人的“演员中心论”；但他认为“各种艺术手段应该通过演员的表演来最后完成，因而创造的目标必须集中到演员的身

① 张庚：《戏曲的形式——在戏曲理论进修班上的讲稿》，《张庚戏剧论文集》（1959—1985）。以下引自本书及引自《张庚戏剧论文集》（1949—1958）的文字不再一一注出。