

做莫雲卿

# 戲曲研究

30

文化艺术出版社

# 戏曲研究

第三十辑

中国艺术研究院戏曲研究所  
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

主 编 颜长珂  
副 主 编 安 葵  
责 任 编 辑 刘彦君  
孙永和

## 戏 曲 研 究

第 三 十 辑

\*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

中国人民解放军国防大学第一印刷厂印刷

\*

开本850×1168毫米 1/32 印张7.25 字数172,000  
1989年9月北京第1版 1989年9月北京第1次印刷

ISBN 7—5039—0402—x/J·116

定价：1.85元

## 目 录

### 当代舞台

- 戏曲艺术四十年……………金 芝 (1)  
——论“第二个传统”
- 从夸父追日到西西弗的神话……………毛小雨 (22)  
——散论当代中国戏曲创作
- 优化组合与戏曲的整体性……………范克峻 (45)
- 谈谈旧戏班的那一套……………马明捷 (53)

### 学术争鸣

- 戏剧形成期研究方法的点滴思考……………陈 多 (69)
- 中国戏剧起源研讨会综述……………康保成 (96)
- 元杂剧研究中亟待澄清的一个重要问题……………季国平 (102)  
——《录鬼簿》编撰体例发微

### 艺术经验谈

- 戏曲文学“八字”谈……………顾锡东 (108)
- 寻求两种戏剧的结合点……………刘家荣 (119)  
——评剧《风流寡妇》导演的探索
- 谈戏曲思维……………徐叔华 (129)  
——戏曲作家的创造心理

## 关汉卿研究

- 关剧文化意蕴发微·····郭英德(136)
- 从《窦娥冤》看元代的吏治·····李春祥(151)
- 人物的情感轨迹与作家的审美评价·····周晓痴(159)
- 《窦娥冤》的艺术魅力
- 关汉卿喜剧探胜·····李汉秋(172)

## 戏曲史研究

- 明代杂剧概说·····廖 奔(186)
- 何年创办喜连成·····吕树坤(204)
- 论古典戏曲美学·····杜 卫(211)

## 戏曲艺术四十年

——论“第二个传统”

金 芝

### 命题的由来

我在拙文《论戏曲艺术与当代意识》中曾提出：新中国四十年戏曲改革的历史，实际上已初步形成了中国戏曲的“第二个传统”。无论是在艺术实践与理论探索上，都不应该忽视、跳开这“第二个传统”。（《戏曲艺术》1988年第4期）但未及作出较为详细的阐述。为此而萦绕心头，总觉得有必要，有责任对这样一个重要的论题作出哪怕是浅薄的但应该是明确的阐述与回答。

记得当时提出这一论题的主要目的与动机是有感于近年来的戏曲实践与理论上出现了一个值得注意的倾向。在艺术实践上，有的重新翻箱倒柜，把未经整理的传统戏随意演出，甚至是把经过整理、改编而获得人民承认与喜爱的剧目重新翻了回去，或者更添新的糟粕；有的则在“探索”的旗号下表现出随意性与武断性，企图另起炉灶。两个极端反映出一个倾向：不珍惜戏曲改革的成果和不重视戏曲改革实践中的正确经验。理论上就更为明显与突出，尤其是在关于传统戏曲与当代意识的争议中，尽管有些

文章立足于当代戏曲改革的得失而论是非，提出了中肯的意见，但也确实存在着有意无意地忽视了新中国戏曲改革成就的论点。一种是在比较彻底地否定传统戏曲的同时，连同戏曲改革这个新传统也一起漠视或者否定了；一种是在为传统戏曲辩护时，也只强调老的传统如何精美而忽视了它必须经过改革才能具有新时代适应性的道理和已经改革而有了新的适应性的事实。新中国的戏曲改革是一个重要的历史过渡阶段，不能只抓两头（新观念与老传统）而断中间（推陈出新的历史过渡）。这样就不仅难以得出正确的论断；而且对于一些已经或可能通过正确的“推陈出新”得到解决的问题，争来吵去，花费了太多的笔墨。这是贯穿在戏曲改革全过程中的粗暴与保守之争在新形势下出现的新特点：或者认为戏曲本该抛弃，改革并无必要性；或者认为戏曲本已完美，何必多加改革？也是从两个极端反映出同一的对戏曲改革的虚无观点。

到底戏曲改革有没有必要性，如何看待它的功过、得失、是非，能不能说是已经初步形成了一个戏曲的新传统、即“第二个传统”呢？阐明这一问题，不仅为了对党领导下的一项文艺事业和几十万人在几十年中所进行的自觉与艰辛的劳动作出历史的公正评价；更重要的是为了从其正反两方面的经验中汲取有益的营养，把戏曲改革坚持下去，推向深入，克服盲目性，探索规律性，使戏曲艺术不断适应时代的需求而生存和发展。因此，今天我把这一论题加以展开，也正是当初提出这一论题的动机和目的深化。

## 基本特征

戏曲的“第二个传统”这一命题的科学性，取决于古老的戏曲艺术是否经过新中国的戏曲改革而出现了根本性的质的变化。中国戏曲艺术在其八百年的形成与发展的过程中，也曾经历了大大小小的变革，兴衰、更替和起落，在曲折的道路上逐步求得自身的完善，形成了一个强大而丰厚的传统。尽管其中蕴含着丰富的人民性和精美的艺术创造，但终究是随着漫长的封建社会而走着漫长的成熟之路；虽然也经历过封建制度崩溃后的种种改良运动，却是暂短而微薄的。从总体上看，它仍然显示出封建社会时代艺术的特征。而新中国的成立，则标志着—个崭新的社会主义时代的来临。一切艺术都面临着两种选择：要么是结束在古老的历史的基点上；要么是适应这个新时代的要求而生存。中国戏曲由于它的艺术成就，与人民的深厚联系和庞大队伍的实际存在决定了它只能选择后者：带着它的传统进入新时代。而新的时代必然要为它的艺术传统划出一条线来。这一不可抗拒的客观要求，促使中国戏曲要迈开沉重的步履来追赶时代。其办法和出路就是进行全面的改革：敞开古老的围墙让新的生活冲入；拉起厚重的幕布，让新的人物登台；亮出尘封的箱底，让新的观点鉴别。这既不可能为少数人所阻挡，也不可能是少数人的主观制造。从主流方面和实际成效来考察，已经初步使成熟于封建社会时代的戏曲艺术经过改革而发生了“质”的变化，显示出自身发展史上的“第二个传统”的总体特征，它是由以下几个主要因素所构成，



反映出不同于“第一个传统”的深刻变革：

第一，戏曲改革是从改人、改戏、改制三条线同步展开的，但又是以改戏为出发点和目的地。贯穿在戏曲改革过程中的一大难题是如何对待每个剧种上百上千的传统剧目。它们是艺人的衣食饭碗，是全部的艺术积累，本身就是剧种。它们既是财富，又是包袱；既不能囫圇抛弃，又不能不变全存。要改革它首先要认识它。一方面是它们产生于封建社会，不可能不反映封建意识，从总体上说是属于封建时代的艺术范畴；一方面是其中确实反映了封建社会中人民的愿望，有着人民性，甚至有些还是“在封建外衣下”，“表现了最强烈的反封建主义的民主精神”。（周扬：《进一步革新和发展戏曲艺术》）只是这些民主性的东西，是压在石头下的小草，藏在岩石中的矿苗，盖在灰烬里的火种。要去寻找、去开采、去点燃。而“剔除其封建性的糟粕、发扬其民主性的精华”就成为科学的指导思想；全面搜集、综合考察，分类处理就成为科学的方法。这是戏曲艺术改革中一项最艰苦、最精细、最持久的工程。首先，要把绝大部分只在艺人口中流传的剧目记录成文字。仅据1957年的统计，就调查出51,867个，记录了14,632个传统戏，经过研究、鉴别与取舍，一部分因其内容的落后与艺术的平庸而自然淘汰于舞台；有些毒素严重的戏被明令禁演（原禁26出，现仍禁演23出）；也有数以千计的传统剧目经过大大小小的清除糟粕、整理加工乃至脱胎换骨的改作，而成为保留演出剧目，取得了新的舞台生命。值得一提的是以历史唯物主义的观点和反封建而不反历史的正确方法，使一些深藏在尘垢中的民主性得到发扬光大，甚至是把毒素严重的剧目巧妙地翻改为具有新的意识与审美情趣的剧目，其变革的途径与经验都是独特

的。脱胎于精华糟粕杂呈的《双熊梦》的昆曲《十五贯》；脱胎于封建意识浓厚的《施天文》的莆仙戏《团圆之后》，脱胎于“二十四孝”故事的黄梅戏《天仙配》等等，都是人所共知的例证。特别是新近出现的脱胎于禁戏《大劈棺》的川剧《田姐与庄周》，更是令人惊服其思考的深刻、选材的胆识与变革的神功。难道还能说这些戏仍然是旧的传统戏吗？难道还能说经过这样分解了的传统剧目遗产还是一个尘封垢染的封建艺术体系吗？仅就最复杂的传统戏一类来说，也应该划出一道新与旧的线来了。何况传统戏只是构成庞大戏曲剧目群中的一类，并且它已从早期占主导地位逐步让位于多种成份，特别是在众多的新兴地方戏曲中更比古老剧种数量少得多。但是，它们是不可缺少的。因为它们是体现剧种风格，保存独特表演技艺的实体，它们只会变革，不会消失。

至于另外两大类戏曲剧目——新编古代戏与现代戏，它们已不象以变革求适应的传统戏，而是依据当代审美要求进行创作，其基本特征与其它艺术形式的作品并无两样，只是各自有着自己的优势与局限。戏曲在新编古代戏方面，包括新编历史戏、历史故事戏、民间传说戏以及改编中外名著等等，具有自己特有的优势：与戏曲艺术的表现特点有着天然的融合。所以，当它克服了建国初期的反历史主义倾向之后，从五十年代后期以《海瑞罢官》等一批新作掀起的第一个高潮到八十年代以《秋风辞》等一大批新作掀起的第二个高潮，成活率都很高。现代戏则由于以下两个原因而成活率低：一是与其他文艺新作一样，紧跟政治、宣传政策并随着形势与政策的变化而消失；一是戏曲艺术在表演上缺少这方面的积累，一时难以得心应手。但是，戏曲艺术并没有停止对这一难题的实践、探索和创造。从建国初期的《小女婿》

（评剧）、《罗汉钱》（沪剧）、《李二嫂改嫁》（吕剧）到八十年代的《八品官》（湖南花鼓戏）、《倒霉大叔的婚事》（豫剧）、《风流寡妇》（评剧）等等，也有数以百计的现代剧目，不仅显示了它在一定历史阶段的风采，而且成为久演不衰的保留剧目。与经过整理改编的传统戏和新编古代戏一起，构成了社会主义时代的戏曲舞台演出剧目的主流，体现出新的面貌。

第二，社会主义时代艺术的另一个特征是鲜明的民族性。中国戏曲是中华大地上各个民族土壤中成长起来的“化”得彻底、“土”得可爱的独特的民族艺术。对这一事实，并无争议。但对它的看法却有分歧。总有人认为，它虽然是民族的，但它是我们民族在封建时代形成与成熟的，并为表达封建意识内容服务的艺术，同样是封建的、落后的、土气的、与新时代的审美要求不相适应的。这里也有两个问题值得讨论。第一是：从总体上说，艺术形式是伴随着内容而成长，但随着自身完善而具有相对地独立性。特别是象中国戏曲在长期的实践中已经形成了它独特的艺术体系，其相对的独立性更明显，决不仅仅为一个时代的内容所局限，而具有跨越时代的表现力。这是中外古今艺术史上一种常识性的现象。第二是也不能如有些同志所认为的既是民族化的艺术，就一切都是好的，可以不变的。戏曲作为一种鲜明的民族艺术，同样有糟粕与精华之分，而“时移音律改”同样是它发展的规律。我们没有忽视戏曲艺术形式的艰苦改革工程。如相当尽力地清除了野蛮、恐怖、落后、丑恶的舞台形象，改变了单一的“守旧”舞台装饰，变革了过份缓慢的舞台节奏，消除了刺耳的噪音等等。也打开了封闭的堡垒，参与横向借鉴的交流，广泛地吸收了中外姐妹艺术的营养，并让别人吸收自己的精华。它也依

据新的审美观念和新的内容的需要，进行了新的艺术创造。实际上，戏曲的艺术表现，也是由继承、革新和创造的诸种成份构成了它新的整体面貌。当然，由于戏曲艺术形式的成熟与精美，技艺性强及其独特的程式表现方法，使新因素的增长还不象前述内容那样明显，但不能说它仍然是原封未动的老传统，而是已经显露出新的特征，并且也取得了经验，这就是：认识自己而不禁锢自己，珍惜传统而不僵化传统，丰富特色而不消融特色。它坚持走有特色的民族化的艺术改革之路，并不会削弱它作为社会主义时代一种艺术的基本特征。相反，正因它民族特色浓郁而能独立生存并能在国际戏剧研究领域和舞台上掀起“戏曲热”。不能说当今戏曲是以封建落后的艺术尘垢获得了国际的声誉，而只能承认它是以社会主义时代一种艺术形象在世界舞台上展现了它的风采。

第三，社会主义时代艺术的另一个特征，是是否以马克思主义文艺理论为指导来建立自己的理论体系，推进艺术实践。新中国四十年的戏曲理论研究成果，可以说是超过了戏曲八百年的理论积累。因为戏曲在漫长的历史年代中，虽然独霸剧坛，却地位低下。主要的艺术精萃、经验，都保留在艺人的口中和身上，没有升华到理论的总结。有些文人在插手剧作的同时，也作过些理论研究，但终究是专著不多，大多是散见于序、跋、批评和札记随笔之中，虽不乏精深之见，但缺少系统之论。围绕着戏曲改革实践的需要，戏曲理论研究也随之繁荣与深化。已经出版了数百种史论专著。《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，《中国戏曲通史》，《中国戏曲通论》，以及正在编纂中的《中国戏曲志》和《中国戏曲音乐集成》等，将要汇成浩繁的史册。其研究领域不

断拓展，涉及到戏曲美学、文学、导演学、舞台艺术（特别是著名演员的经验记述），剧种史以及戏曲文物等等。还有五十多家戏剧刊物（其中有近十家戏曲专业刊物）以及各类报刊，发表了难以统计的戏曲文论。当然，我们仍然不能仅从数量看问题，还是需要从以什么样理论观点为指导来看实质。新中国的戏曲理论是以历史唯物主义与辩证唯物主义为灵魂，并以戏曲能否经过改革适应新时代的审美需求为论证焦点，以这样的观点引导了关于反历史主义、继承与革新的关系、戏曲艺术与当代意识等一系列的讨论；以这样的观点克服了艺术实践中的种种不良倾向，促进着改革实践的深化；以这样的观点探讨了戏曲艺术的发展规律与美学特征。产生了张庚的“剧诗”说，阿甲等的戏曲导演学，范钧宏等的戏曲创作论，焦菊隐等为促进话剧民族化而总结的戏曲艺术特点，郭汉城等对民主性精华与封建性糟粕的辨识，等等重要的理论成果与学说。尽管并不深广，如对戏曲表演的独特体系的研究还是薄弱环节；尽管各种思潮与观点都在理论领域里交战而少结论，也无须作结论，但在总体上置于这样先进的理论的宏观观照与微观扫描下的艺术，如果真是对当代人民毫无益处，尽遭唾弃，与新的时代格格不入，不具有社会主义时代艺术的特征，那是不可想象的。

第四，还应该提到的是：新中国的戏曲改革，是在中国共产党与人民政府直接领导下的有组织、有方针、有政策指导的大规模的艺术改革运动，是纳入社会主义精神文明建设中的一项艺术事业。为此，不仅对从旧中国来的戏曲艺人执行了正确的引导与教育的政策，提高了他们对戏曲改革的必要性与重要性的认识，而且从以文教为主体的各种岗位上动员了数以万计的“新文艺工

作者”参加戏曲改革工作，还发展了戏曲教育事业，培养了数万之众的戏曲专业人才。使戏曲剧种从建国初期的九十多个发展到活跃在舞台上的约二百余个（剧种总数为三百余个，有一些已无专业剧团或已失传），其中包括一些濒临绝境的古老剧种被抢救过来，还形成了四十余个新剧种（不少是少数民族剧种）。据1986年的统计，在全国3195个专业剧团中有戏曲剧团2061个，共有演职员128182人，加上在文化、研究、教学部门的戏曲工作者以及在五十余所综合性的艺术、戏剧或专门戏曲的大、专、中学校中学习的一大批戏曲的后备军，戏曲仍然是各个艺术门类中最庞大的一支队伍。

艺术本有它自己的空间流域和自己的时间年轮。它的发展阶段不完全由政治变革的历史来划分，但是，中国共产党领导的社会主义革命的胜利和新中国的建立，却是重大历史性的变革，它不可能不同样要求各种艺术随之发生质的变化，特别是那些具有悠久遗产而又还要活着的艺术，比如戏曲。而四十年的改革也确实使它发生了质的变化，呈现出新的特征，不能再不分青红皂白地说它仍然是一条传播封建意识的“渠道”。它的这一根在历史转折关口出现的新与旧的线，既不是任何人可以强行划出，也不是任何人可以随意抹去，需要给它一个恰当的标界。我所以要用“第二个传统”作为界说词，是因为它虽然发生了质的变化，但只是戏曲自身发展史上的一条彩色的线，而不是一条断裂的沟。戏曲改革虽然具有艺术革命的意义，但不是推翻传统，另起炉灶；不是割断传统，实行“再造”。是“推陈出新”的变革而不是“变种”。正象河流入海口，分水色但流不断，而是汇合新的浪潮流向更广阔的领域。

## 基本经验

戏曲改革并不是一帆风顺的，而是曲曲折折、反反复复、充满着新与旧的矛盾与斗争。同时，它既然已经形成一个传统，也就有了历史的积淀，有正面经验，也有反面经验。如果能认真总结，从中获得带规律性的认识，那是真正有价值和有意义的。

周扬同志说中国戏曲改革，“它的经验带有开拓性和独创性。世界各国很少有这样丰富的改革古老传统戏剧的经验”（《进一步革新和发展戏曲艺术》）。这是因为这样规模宏大、持续发展地有组织、有成套方针、政策的对一门古老艺术进行注入新生命的改革工作，既少“纵”的——即中国历史上系统经验的继承，又无“横”的——即世界各国成功经验的借鉴。这就决定了它的经验具有探索性、新颖性、生动性和深刻性。面对着这一充满思考题的丰富实践，从何而谈它的经验呢？戏曲改革是从改人、改戏、改制同步展开并构成它的整体行动；如果还是从这三个方面改革实践的得失中探讨其基本经验，或许是更为实际与有益的。

（一）“两结合”是戏曲队伍建设的基本经验。如前所述，由原有戏曲艺人、新文艺工作者和以院校毕业生为主体的新人不断汇集；使戏曲队伍由小到大、由老变新、由弱到强。在这个汇集、发展的过程中，也是充满着生动的变革和蕴含着丰富的经验。其最深刻的一点是：这多方聚合而又具备不同认识和素质的人，是如何由“形聚”，到“神合”，拧成一股力量，奔向一个目标的。特别值得珍惜的是戏曲改革初期的戏曲艺人与新文艺工

作者是如何“两结合”而创造了新中国戏曲艺术的第一个黄金时代——五十年代的历史经验。对结合的双方来说，这都是一个由分歧到融合、对立到统一的痛苦而又欢乐的过程。这是历史造成了旧的裂痕在新的历史时代的愈合。党和政府在制定戏曲改革政策过程中，预见到并时刻关注着这样的历史事实：戏曲艺人身怀技艺，怀抱遗产投入戏改，不可能不在带着一种新的希望的同时深藏着疑虑乃至惊恐的心情，不可能不偏向于保住千辛万苦学来的艺术和饭碗，这是他们的传统观念；新文艺工作者对旧戏曲本来就存在着偏见，又是来做改造工作，难免对艺人怀有歧视而易发强制行为，这是他们的传统观念。但是历史又偏要他们走到一起完成同一的使命，如果没有一个克服各自的传统观念，在思想、观点、情感上结合起来的过程，就缺少了最基本的前提。所以，既要强调对老艺人的团结教育的政策；又要对新文艺工作者提出尊重艺人、加强“新老合作”的严格要求。他们都经历了独特的改造过程，使各自的传统观念发生了深刻的变化，在三个主要方面逐步结合与统一起来。一是在真诚热爱戏曲艺术的基础上的结合与统一。二是在共同肩负起历史使命的基础上结合起来。三是在革新、创造的意识上结合与统一起来。在这样基点上融合起来的队伍，才能增长才干，创造成果。这是一个须经反复碰击而逐步融合的无止境的过程。

这个“三统一”就是“两结合”经验的灵魂，戏曲队伍建设的核心。否则，就可能是貌合而神离，形聚而魂散。还不仅是戏曲队伍建设的最根本的历史经验，也具有重要的现实意义。尽管今天的戏曲队伍已经是来源宽广，结构成份多元化，聚集着许多新的具体问题，新的矛盾。比如，已经不是人少而是人多，人才



的配套还不能适应整体艺术发展的要求，导演队伍仍然没有真正形成，平均主义观念象无形的剪刀，处处要剪平修齐，妨碍着人才的冒尖，戏曲演员队伍文化水平偏低，等等，都需要具体研究，认真解决。但是，细致分析起来，最深层的核心问题，似乎仍然是“两结合”与“三统一”。队伍建设中各种具体问题都要解决，但是不可忽视这个“三统一”的核心。这样，才能促成队伍在新形势下的再度结合，统一与团结。形成一支骨干力量，把戏曲改革再度推向前进。这是戏曲的未来和命运所寄。

(二) 既反粗暴又反保守是戏曲艺术改革的基本经验。粗暴与保守是戏曲改革中一种特殊的矛盾和具有同等危害性的倾向。从纵向看，它贯穿于戏曲改革的全过程，在碰击交锋中不断反复，并带着不同的新特点。建国初期，这两种倾向在如何对待戏曲遗产的问题上展开过一次大碰击，并以粗暴的倾向为严重，由于对戏改政策的逐步理解而趋于平息。1957年以开放“禁戏”为主要问题又一次展开了碰击，并以克服了滥演不良剧目的保守倾向而趋于平静。在“大跃进”和“以阶级斗争为纲”的背景下，再一次激起了以粗暴倾向为主的反复，直至“文革”中达到登峰造极。新时期十年中这两种倾向的矛盾又带着新的特点出现在剧坛与论坛之中，甚至在某些观点上还形成绝决之势。从横向看，粗暴与保守之争又是渗透在戏曲艺术改革的各个领域：比如它反映在“禁戏”上。建国初期的粗暴突出的表现是大量地“禁戏”。有的地方禁演几十几百个戏，甚至整个剧种！东北有个县的文教科科长不准演戴枷、戴纱帽、拿宝剑的戏。有一次看到《借东风》中孔明持剑登台，他竟然拔出手枪跳上戏台，大呼“回去！”后来将“禁戏”稳定在26出，基本克服了这一倾向。1957年随着大开