

中国戏曲学会·山西师范大学戏曲

ZHONGHUAXIQU

中国戏曲

1988. 2

目 录

张庚的戏曲发展观·····	朱颖辉 (1)
伟大的时代呼唤伟大的戏剧·····	梁 冰 (34)
阿甲的戏曲美学思想·····	王永敬 (44)
《扇鼓神谱》注释·····	许世旺珍藏 李一注释 (60)
《扇鼓神谱》初探·····	段士朴 许 诚 (88)
《扇鼓神谱》的历史信息价值·····	曲六乙 (101)
商周古面具和方相氏驱鬼·····	周华斌 (124)
池州傩戏与成化本《说唱词话》 ——兼论肉傀儡·····	王兆乾 (135)
试论军傩及其艺术形态·····	叶明生 (165)
赛戏源流浅探及其它·····	赵国兰 (183)
中国戏剧起源论综述·····	叶长海 (192)
中国戏曲与中国美学·····	林清奇 (208)
古代鬼魂戏美学特征初探·····	延保全 (223)

谈谈折子戏 颜长珂 (242)

综论古典戏曲理论中的人物论 谭源材 (256)

板腔体唱腔是怎样形成的?

——对来源于诗赞说质疑 柴 车 (270)

真性情 美文章

——评郭启宏的戏曲创作 吴乾浩 (283)

马少波著作年表 李慧中 (297)

文摘

对关汉卿研究的新见解 (87)

《西厢记》王作关续较为可信 (123)

研究元杂剧南流史的意义 (134)

Chinese Traditional Operas

(Second Issue)

Contents

No.6

1. *Zhang Geng's Concept on the Development of Traditional Chinese Operas*..... Zhu Yinghui (1)
2. *The Great Era Calls up Great Dramas*..... Liang Bing (34)
3. *A Jia's Thought on Dramatic Aesthetics*..... Wang Yongshu (44)
4. *Explanatory Notes on "Shan Gu Shen pu" (praying Gods to Drive away Ghosts)*
..... Collected by Xu Shiwan
and Annotated by Li Yi (60)
5. *A Preliminary Study of "Shan Gu Shen Pu"*..... Duan Shipu and Xu Cheng (88)
6. *On the Value of the Historical Information of "Shan Gu Shen pu"*
..... Qu Liuyi (101)
7. *Masks during Shang and Chou Dynasties and Fang Xiang Shi Driving away Ghosts* Chou Huabin (124)

8. *Chichou Nuo Opera and "Shuo Chang Ci Hua" published during Ming Dynasty (A Compiled Book of Opera Scripts)*
 Discussion of puppets played by Children..... Wang Zhaoqian (135)
9. *A Brief Discourse of the Martial Nuo Opera and Its Artistic Forms*
 Ye Mingsheng (165)
10. *A Brief Explanation of the Origin and Development of Sai Opera*
 Zhao Guolin (183)
11. *On theories of the origin of chinese Dnamas*.....ye chang hai (192)
12. *Chinese Operas and Chinese Aesthetics*
 Liu Qingqi (208)
13. *A Discussion of the Aesthetic Characteristics of Ancient Ghost Operas*
 Yan Baoquan (223)
14. *A Talk about Highlights from Operas*
 Yan changhe (242)
15. *On Characters in Terms of the Theory of Classic Dramas*
 Tan Yuancai (256)
16. *How was the Rhyme Scheme with the*

- Banqiang Style Formed*___ *Doubts*
about Its Origin from a Kind of
poetic Eulogy..... Chai Che (270)
17. *An Appraisal of Guo Qihong' s*
Dramatic Works
..... Wu Qianhao (283)
18. *A Chronicle of Ma Shaobo' s Works*
..... Li Huizhong (297)
-

Contents Translated by Cheng Qingchang

(目录翻译 承庆昌)

张庚的戏曲发展观

朱 颖 辉

全世界严肃的艺术家都在思考着、探索着一个人类文化发展的难题：在日新月异的科学技术新时代，如何才能更好地把本民族的传统艺术继承下来并且发扬光大。中国的戏剧工作者在继承和革新祖国的戏曲艺术方面，具有更为强烈的紧迫感和使命感。这不仅因为中国的戏曲艺术历史悠久，剧种众多，遗产丰厚，覆盖面最广，把这种中华民族引为骄傲的传统艺术继承下来，是今天戏剧工作者责无旁贷的历史使命；同时，也因为戏曲是一种古老的戏剧文化，它在封建社会和半殖民地半封建社会萌生、形成和缓慢发展，深深地打上了旧时代的印记，而同我们今天的新的时代氛围、新的社会制度，存在着鲜明的历史差距。因而如何改革和发展传统的戏曲艺术，使它焕发出青春活力，不断适应新时代的需要，这个艰难的课题，便十分迫切地摆在中国的戏剧工作者面前。

在致力于戏曲革新事业的千千万万个戏剧工作者当中，老戏剧家张庚普遍受到人们的尊敬。他曾经为了祖国的戏剧事业奋斗了半个多世纪，至今仍然在戏曲艺术的园地里辛勤耕耘。他以自

己的理论和实践，推进着戏曲艺术的革新，并且影响了和正在影响着整整一代人的思想。系统整理和深入阐发张庚的戏曲发展观，无疑是当代中国戏剧理论研究中不可缺少的课题。

一、高瞻远瞩的文化总体思想

纵观张庚半个多世纪漫长而曲折的奋斗历程，我们不难发现：他始终是在一个崇高的科学的理想的鼓舞、推动下，进行着切切实实的探求。

1936年，他指出：“将来中国的戏剧到底是什么样子，谁也不能说出。但可以断言的是，它不能离开当前的民族命运作一种单独的发展。”“作为我们的新戏剧的民族风格，它是盖上了反帝救亡的印章的。”^①又说：“在新的实践之中，各种形式的戏剧都在一个向新戏剧的扬弃过程中，将来新的戏剧生命，就寄托在这一实践之中。”^②他还认为：“一切形式的戏剧，为了适应它们工作的效能，都不能不随着实践需要而克服它的战斗上的鲁钝性，而把自己现代化的。”^③

1938年，他从批判过去的剧运和指出今后剧运方向的角度，明确提出了“话剧的民族化与旧剧的现代化”的口号，认为“要利用和改造旧形式不仅仅在为抗战作工具的意义，而且在接受民族的戏剧遗产的意义上。要彻底转变过去话剧洋化的作风，使它完全适合于中国广大的民众。”“使洋化的渐渐变成中国的，落后的变成现代的。”“我们的目的是要创造中国民族的新戏剧。”^④

1949年，他系统地总结了解放区戏剧运动的经验，指出解放区的戏剧，“无论在内容上和形式上，已经逐渐创造出来新的风

格，形成了新中国新戏剧的雏形”。又认为“改造旧剧，是和创造新秧歌殊途同归的，其目的，也是要从此走向新形式，走向表现新的生活内容，或对旧时代的新的看法。”⑤

1951年，他针对创造新歌剧的问题提出：“今天的新歌剧工作者，必须担负起这样一件任务，就是把全国各地所有的戏剧遗产加以整理、批判、消化、运用，来创造一种十分具有中国气派、为老百姓喜闻乐见而又是表现力比较强、表现方法比较丰富、但也比较精致的、老百姓不一定能普遍演出的中国的新歌剧。这种新歌剧是中国有悠久传统的民族歌剧的直接继承者和发展者。”⑥

1956年，他指出：“我们这一代的艺术家，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作巨大的努力。”⑦在这之前，他热烈称赞《十五贯》等经过推陈出新的优秀戏曲剧目“是在中国文艺传统的土壤中生长出来的年轻的社会主义的新文化”⑧。

1958年，他明确提出“社会主义的民族的新戏曲便是我们的目标”，认为“创造社会主义的民族新文化，就是说要把传统的文化和社会主义联系起来，使之适应社会主义。对戏曲来说，就是要使它能为社会主义服务，使它表现社会主义的新生活。”

“这任务一定要从两方面来做：一方面是现代剧的创造；一方面是传统剧的整理。光从一方面做是不行的，要两方面并进才能达到目标。”⑨稍后，他又提出要“创造出我们既是和传统紧密联系的，又是社会主义的剧诗来。”⑩

1982年，他认为：“小平同志说：我们要建设中国式的社

会主义。我的理解就是要在中国的这样一个基本国情的基础上进行建设才行。那么我们中国的新的文化也无疑应该是中国式的社会主义的新文化，不是外国式的，我们的新艺术也应该是中国式的社会主义的新艺术，我们的高度的物质文明、精神文明也是中国式的。”⑩

1985年，他又提出：“将来世界上的新文化，决不止是西方文化单独发展的结果，而必然是东西方文化结合所产生出来的一种崭新的文化。意识到这点，就使这个时代的知识分子在这方面的研究工作中倾注着一种爱国主义的热情。当然不是那种狭隘排外的热情，而是要将东方文化的价值发掘出来，和西方文化互相揉合，互相补充，为创造将来的社会主义新文化而尽力的一种热情。”⑪

我们不惮其烦地引用张庚的自述，是为了梳理出他半个多世纪以来在中国的戏剧战线上追求、探索、创造、奋斗的贯串线。从他这些在不同历史时期、采用不同表达方式的论述中，我们强烈地感受到其中始终涌动着如他自己所说的那样一种可贵的热情和理想。这种燃烧着爱国主义热情的理想，有着四个基本点：一是在社会变革中改革中国戏剧；二是时代的进步和生活的发展催动着中国戏剧艺术的新生；三是中国未来的戏剧，必然扎根在中国的民族传统的土壤中；四是中国传统的戏剧艺术，要在一个面向世界的开放系统中走向现代化。这四点归结起来，就是要建设有中国特色的社会主义的现代戏剧艺术。

很显然，这是一个崇高的理想，一个合乎人类社会发展和艺术发展规律的历史的必然要求。它同为艺术而艺术的观点、民族虚无主义思想和封闭僵化的思维方式根本区别开来，既坚持从客观世界的实际出发，又宏观地从整个人类艺术发展的大趋势去审

视，可说是一种脚踏实地而又高瞻远瞩的文化总体思想。五十五年来，对于这样一个崇高的科学的理想境界的苦恋和追求，正是张庚艰难跋涉、百折不回地去探索、去开创文化新路的原动力，也成了他不断校正和发展自己的理论的座标。张庚的戏曲发展观，就是以这种文化总体思想为灵魂，并且是在它的指导下形成和不断完善的。因而我们完全可以认为，张庚的戏曲发展观，是一种高度自觉的理论意识。

二、从戏曲之外回到戏曲自身

虽然，张庚早就有了这样一个坚定的目标，一个明确的理想追求，但是要通过实践去达到这个目标，实现这个理想，他却颇费周折，进行过长时间的艰辛的求索。

三十年代初期，张庚关注的是话剧。那时候的知识界，尤其是所谓新文化人，几乎都程度不同地受到五四运动消极面的影响。

五四运动，是彻底的反帝反封建的运动，它所进行的文化革命，则是彻底地反对封建文化的运动。但是，由于它的许多领导人没有马克思主义的批判精神，形而上学的思想方法，使他们对中国的传统文化采取了全盘否定的态度。尤其对于戏曲，更是轻视乃至敌视。正如张庚所说的：“五四以来，我国的知识分子是具有忧国、爱国、救国的满腔热忱的，但在思想上却走着曲折的道路。开初是单纯痛感到我国的落后，感到事事不如人，进而感到我国的社会、政治、文化上一无是处，必须全部抛弃、全学西方，从头来过。至于中国的戏曲更是不在话下，那只是一堆无用的垃圾，除了作为废物处理掉之外，别无它法。”^⑬“从‘五

四’以来，胡适之就认为戏曲是落后的东西；画脸、起霸，都是古代野蛮现象的遗留，当然不能存在。能存在的当然是话剧。他的这种说法，在当时有很大影响，影响了新文艺，也影响了‘左翼’。‘左翼’文艺工作者是不搞戏曲的。”^④五四运动消极面的影响的确是深远的。这种对于中国传统文化的民族虚无主义的错误态度，在知识分子头脑中，留下了难以消除的阴影，因而造成了戏曲艺术长期被排斥在新文化运动之外的状况。张庚投身戏剧事业之初，他所以注目于话剧，不能不说也是受了这股思潮的影响。

当然，戏曲的不景气也是原因之一。这时候的戏曲，是以军阀政客、官僚地主等封建残余势力作为社会基础的。戏曲作为他们的玩物和消遣，它的精华一天天被埋没，它的“规矩”一天天在弛废。在张庚当时生活着的上海滩，情况尤为严重。殖民化、商品化的恶浊空气的包围，“恶性海派”的泛滥，使得这里的戏曲更是日趋腐化。虽然少数几个有志之士也曾奔走呼号，企图挽狂澜于既倒，但终究由于势孤力单，或者由于没有抓住根本，而归于失败。戏曲的衰败，自然只能加剧知识界对它的疏远和轻蔑。这一时期，张庚把创造中国新戏剧的希望，寄托在话剧上面，而在许多谈及戏曲的文章里，激进的情绪，乃至偏颇的批评，往往时有所见，这是并不奇怪的。

但令人惊异的是，张庚并没有成为这股民族虚无主义思潮的俘虏。在许多新文化人整个地否定和抹杀传统文化的同时，他却难能可贵地对戏曲的固有价值，作出了比较客观的估价。虽然他们的立足点仍然是在话剧一边，但他却认真地开始了对戏曲的初步的然而是有意义的研究——为了发展话剧而研究戏曲，研究戏曲为话剧舞台手段的丰满和完善所能提供的借鉴。从这一时期张

庚写了一些论文里，我们不难获得这样的印象。例如《目前剧运的几个当面问题》就醒目地提出了“从旧剧学习技术”的口号，认为“这应当是目下的戏剧工作者、特别是演员所应当叫出的口号”。他还分析了戏曲咬字行腔的方法和把生活动作舞蹈化、性格化的方法，“基础是非常坚实的”，进而指出：“对于话剧说，旧剧中有许许多多的方法、基本训练，都值得我们去学习、研究和整理出来，供话剧之用的。”更有说服力的是他的题为《旧剧艺术的研究——它给话剧留下了什么》的长篇论文。这个篇名，已明白地标出作者的题旨。一开篇，张庚就发人警醒地指出话剧学习戏曲遗产的紧迫性；然后，他又相当深入地探讨了戏曲体系的特征，以及戏曲的技术、技巧如何为话剧容纳、吸取的问题。文章的末尾，又写下了一段发人深省的文字：“本文的企图原来是想求得从话剧的眼光对旧戏的一个正确的看法。近来话剧界的朋友，仍然象五四时代一样，对旧戏轻视而且不理解。其实话剧正有多少地方应当从旧戏那里取点经验来补短的。固然话剧对于旧剧是更高的形态，但文化的向高级的发展，是由于低级文化的累集和扬弃。我们现在只知道‘弃’而没有‘扬’，那我们新的文化怎么能够从原始状态到最进步的形态去呢？”他对五四以来轻视戏曲偏见的纠正，对促进话剧从学习戏曲中得到发展的热衷，以及其中所蕴含的关于文化发展走向的辩证思想，都在这字里行间得到了充分的表达。

但无论如何，这个时期，他的希望所在，仍然只是话剧。

真正把戏曲纳入张庚的艺术视野，纳入他心中建造未来新戏剧的构想，是伟大的抗日战争。一九三七年七月七日，芦沟桥上空的炮声，改变了我们民族的命运，改变了戏剧运动的方向，也成了张庚美学思想发生重大转折的契机。在这民族危亡的紧急关

头，爱国的戏剧工作者拿起了他们手中的艺术武器，深入民众，宣传抗日。但事实却给了他们一个深刻的教育：广大的农村观众并不愿意接受话剧。虽然上海左翼戏剧运动曾提倡过话剧大众化的问题，但由于他们只是注目于内容上的大众化，而没有解决形式的民族化，结果，这个话剧大众化问题变成“只能在亭子间里面来冥想”。^⑤ 一经抗日战争深入民众的检验，话剧的缺陷就充分暴露出来了。张庚后来曾这样回忆起当年的情形：“直到抗战开始，组织剧团到农村演出，观众说：‘你们“演剧”我们看不懂，我们要看“演戏”。’新文化工作者这才开始重视戏曲，重视戏曲改革。”^⑥ 面对着抗日战争所带来的巨变，张庚敏锐地指出：“在这新的形势和新的任务之前，正给我们戏剧运动者一个很好的反省机会。”^⑦ 抗战前夕，他已觉察到“新文化运动下的戏剧，向来只局守着话剧这一个小城堡”^⑧ 的偏向，这时候，他对于过去戏剧运动的这一错误，认识更清楚、更坚定了。他指出皮簧、花鼓、滩簧、蹦蹦戏以及各种地方戏在都市、农村拥有的广泛的群众基础，并以麒麟童、杨小楼等为例，说明戏曲艺人的爱国热忱和戏曲可以投入救亡并在救亡中实现改革的可能性。他批驳了抹杀戏曲的“抗战胜利，旧剧消灭”论和与之完全对立、抹杀话剧的所谓暂停话剧的活动来发展旧形式的论调，主张“戏剧界应当不分新旧，不分高低，广泛地认定一个目标，救亡，来分途工作，才能发挥它在文化国防上的伟大力量”^⑨，从而在这个认识基础上，响亮地提出了具有深远意义的“话剧的民族化和旧剧的现代化”的口号。

1938年，张庚来到了革命根据地延安，他的艺术思想又发生了一次新的飞跃。过去在上海滩，左翼戏剧运动只在少数知识分子中间兜圈子，至多，也不过在弄堂中间，在极少数进步的加入

补习学校的工人中间去推行。抗战以后，流动演剧队的宣传演出，使他们开始接触矿山和农村的观众。而到达延安以后，客观环境陡然变换，才使他们真正进入了广阔的天地，生活在工农大众之中。尤其是在1942年延安文艺座谈会以后，张庚和鲁艺的同志们响应毛泽东主席的号召，走出“小鲁艺”，来到“大鲁艺”——深入到广大群众火热的斗争生活，接触并逐步深入地了解农民和农民的艺术，开展了轰轰烈烈的秧歌剧运动。他们利用农民喜闻乐见的传统艺术形式以反映抗日战争的新的现实，得到了群众空前热烈的欢迎。这可以说是张庚实践其“旧剧现代化”理想的第一步。

1944年，为迎接中共七大的召开，张庚参加了创作《白毛女》的工作。《白毛女》是一个大型的、在已有的秧歌剧基础上提高一步的新歌剧。这个新歌剧，比起短小的、艺术形式较为简单粗糙的秧歌剧，有了很大的丰富和提高。它揉合了话剧和戏曲两种戏剧形式，以民歌为基础，适当采用河北梆子的旋律来作曲，运用虚拟手法又不多用戏曲表演程式，剧作和表演中包含大量的话剧的成分，因而它得到一个“最适合自己的名称：话剧加唱”^②。《白毛女》的成功演出，标志着秧歌剧已发展提高为新歌剧。这是张庚为创造中国新戏剧形式迈开的第二步。自此，他把主要精力放在发展新歌剧之上，从理论上指导着新歌剧的进一步完善和提高。这种努力，一直延续到中华人民共和国建国以后。

但后来，在对戏曲艺术有了更多的接触和进行了更深入的调查研究之后，他改变了自己的看法。“他认为，与其站在戏曲圈子之外去搞民族新歌剧，还不如干脆投身到戏曲的海洋中去，工作会更有实效些。而且如果按照西洋的规律来改造戏曲，那就会

把中国戏曲的美学价值给埋没了、毁坏了。应该用科学的方法来整理、发扬、提高中国戏曲的创作经验，取其精华，去其糟粕，中国戏曲就会以独具的光彩为世界舞台艺术增添财富。”^② 就在那次展示了祖国精美的艺术遗产和推陈出新初步成果的第一届戏曲观摩演出大会之后，1953年，他从中央戏剧学院调任中国戏曲研究院副院长，欣然走上了戏曲改革运动的第一线。虽然此后他一直没有忘怀话剧的民族化，并曾不断地给予评论和指导，但是十分明显，他的工作重点，已经转移到了戏曲方面。他更注目于从戏曲的自身去发掘革新的希望。他创建未来新戏剧的宏大构想，已寄托在中国戏曲艺术现代化的系统工程之中。

从注目话剧到酷爱戏曲，这是一次意味深长的战略转移。诚然，话剧的民族化也是重要的工作，也是通向未来新戏剧的途径之一，但就张庚本人的艺术思想历程来说，这样的战略转移，与其说是个人兴趣爱好的变化，毋宁说是戏曲艺术的伟大价值在中国知识分子心中，得到了重新认识，重新发展。张庚艺术道路的改变，正反映着中国知识分子思想认识的这一深刻的历史变化。

从注目话剧到酷爱戏曲，这也是一个弯度很大的曲折，其中自然记录着探索者艰难跋涉的足印，但这并不纯然是坏事。因为多方面的探索会使人打开眼界，增长智慧，更趋成熟。事实正是如此。正因为张庚早年致力于话剧事业，较多地接触过现代艺术和外国艺术家的经验，这就使得他后来在侧重搞戏曲的时候，能够保持一种“入乎其内，出乎其外”的科学态度：尊重而不偏袒，热爱而又超脱。既不同于盲目崇拜戏曲遗产的短视的保守者，又区别于那些对戏曲缺乏感情、缺乏知识而又硬去改革的粗暴者。这也许是一种真正有效地推进戏曲革新事业的人们所应有的最佳心态。正是在这种最佳心态的孕育中，张庚的科学的戏曲

发展观，才能得以诞生并不断走向完善。

三、在社会变革和观念更新中改革创新

现在，我们可以进入对于张庚戏曲发展观的本体研究了。

在社会变革和观念更新中革新戏曲，这是张庚戏曲发展观的重要理论支柱。

首先，张庚认为戏曲改革不是一个纯粹的艺术问题。早在三十年代末期，他就深刻地揭示出这样的规律：“旧剧是一个社会的存在，它的改革是必须配合着整个中国社会的变革。”^②戏曲是怎样的一个社会存在呢？它是与中国封建社会的政治、经济、文化传统、社会组织等等有着千丝万缕的血肉联系的一个社会存在，它有它的社会基础，这就是封建势力。这些军阀官僚以吃酒嫖娼的心情来看戏，把戏曲艺人当作妓女似的邀来陪酒，用他们腐朽没落的艺术观来熏陶、毒化戏曲艺术。它还有它自己的体系，它的演出方法、角色创作的方法，这些都不能不受到封建时代的生活内容和伦理观念的制约。除了艺术方法以外，它的演出集团的组织形态，它的教育制度，都可以看作是封建时代行会的一种。这种数千年积累下来的传统，已经成了旧社会组织的一部分。总而言之，“旧剧的生长和养育在旧社会中，正如鱼养育在水中一样，离开水，就没有法子活起来。”^③如果不首先打碎这个旧的国家机器，推翻这个封建主义的社会制度和思想体系，而只是孤立地去讨论和处理艺术问题，戏曲改革也就会流于空谈。

中国现代戏曲改革的历史，完全证明了这样一条规律。对此，作为戏曲改革先驱者的田汉，有着深切的体会。他说，五四时代不少的人有一种天真可笑的清高感。他们宁把关系民族存