

博艺

第一辑

北京戏曲艺术职业学院
北京市艺术研究所

新华出版社

博艺

第一辑

常州大学图书馆
藏书章

北京戏曲艺术职业学院
北京市艺术研究所

新华出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

博艺. 第1辑 / 北京戏曲艺术职业学院. 北京市艺术研究所编.

—北京: 新华出版社, 2011. 10

ISBN 978 - 7 - 5011 - 9750 - 7

I. ①博… II. ①北… ②北… III. ①戏曲—艺术—中国—文集 IV. ①J82 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 201746 号

博艺 (第一辑)

责任编辑: 赵怀志

装帧设计: 张 澎

出版发行: 新华出版社

地 址: 北京石景山区京原路 8 号

网 址: <http://www.xinhupub.com> <http://press.xinhuanet.com>

邮 编: 100040

经 销: 新华书店

印 刷: 高碑店德裕顺印刷有限责任公司

成品尺寸: 170mm × 240mm 1/16

印 张: 16.25

字 数: 250 千字

版 次: 2011 年 10 月第一版

印 次: 2011 年 10 月第一次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5011 - 9750 - 7

定 价: 36.00 元

本社购书热线: 010 - 63077122

中国新闻书店购书热线: 010 - 63072012

图书如有印装问题请与出版社联系调换: 010 - 63077101

主 编 王鸣铎

副主编 蒋淑媛

编委会委员

刘宝华 毕兆炜 黄珊珊

李 建 黄 平 吴 蕾

魏 玲 尹 姝 李黎明

易 梅 许 翠

编辑部主任 郭 涛

编辑部成员

郭 涛 傅显舟 丁 琳

李颖君 王凌雨 白 莲

审校

薛晓金 张燕鹰

编务

刘鑫鑫

博艺

第二卷 第1期

《博艺》立足北京戏曲艺术职业学院和北京市艺术研究所，集中反映广大师生和研究人员在艺术科研、艺术教育、舞台创作演出等方面的学术成果，同时又面向北京，积极关注首都文化艺术事业、产业的发展。其宗旨是透视文化热点、倡导学术创新、注重教学研讨、解析学科疑难、突出实践研究、构建交流平台。

目 录

主题聚焦

- 3 新兴剧种的价值及其保护和发展 安 葵
- 12 新世纪的守望
——北京传统戏剧的传承与保护 薛晓金
- 19 “精品工程”剧作三题 陈立群
- 28 文化圈·轴心文明与戏曲精神 周传家
- 37 二十世纪戏曲学术史与中国文学史
——《中国文学史中的古代戏曲研究·序》 刘 楨

文化管理

- 43 北京市文化创意产业集聚区发展模式研究 司 思
- 57 纽约市公共文化服务报告 王天铮

理论视界

- 67 论艺术创造中的对话与潜对话 陈旭光
- 79 自然：中国艺术的基本精神 洪 涛

国粹探奥

- 93 高山流水意绵延
——京剧表演艺术家孙毓敏谈与法国导演索梅尔的合作 李小佳

99	论梅派艺术与中国京剧表演体系的魅力	于文青
107	20 世纪前期京剧舞美理论的呈现与建构	孙红侠
119	论艺术批评在京剧表演创作中的作用	刘新阳

音乐 · 舞蹈

131	《弦索十三套》演奏传承始末	张卫东
142	“四大才子”之“前世今生” ——兼及中国现代音乐的三次论战	紫 茵
153	山东筝派大家高自成与古筝艺术	张晓红
157	《刘三姐》音乐创作沿革	李 林
163	校园舞蹈的编创与创新	魏 巍

美术 · 建筑

169	傅山的庄子美学 ——以“四宁四勿”论为例	张兴成
183	安东尼·高迪的建筑艺术欣赏	区昌全
189	古建筑保护浅谈	张 红

文学 · 影视

195	电影应该怎样表现现实 ——当代中国电影走向研究之一	李稚田
202	心理能量视角下的文学传播与社会和谐心理构建 百里清风	邹宇译 李海鸥
209	岑参诗中的花意象	张文萃

艺术教育

219	帷灯匣剑 情简意浓 ——谈《乌龙院》的教学体会	程 荣
-----	----------------------------	-----

225	学演《三击掌》的艺术感悟	李海青
231	试论中国古典舞技术技巧教学方法	陈 杰

梨园轶事

241	沧桑五十载 短文竟钩沉	刘方正
244	怀念恩师王玉敏先生	张敬艾

新荷露角

249	从电视剧《康熙王朝》看清宫后妃的发式特征（节选）	尹菀潇
253	传统戏曲与现代戏曲舞台的用光比较（节选）	赵耀光

主题聚焦

中国传统戏曲艺术博大精深，蕴涵着中华民族特有的精神价值、思维方式和审美趣味。在保护人类非物质文化遗产的时代语境下，传承、发展我国优秀的传统戏曲文化，是连接民族情感纽带、维护国家统一与社会稳定的重要文化基础，也是彰显大国文化底蕴、维系世界文化多样性、促进人类共同发展的重要条件。

主题聚焦的这篇文章，探讨了戏曲艺术、戏曲精神与当下的中国文化生态的内在关联。从新剧种的价值发掘与保护，到传统剧种在北京地区保护的次第展开，从国家舞台艺术精品工程剧作的继承与创新，到从轴心文明角度思考戏曲精神，从文学史角度切入20世纪戏曲学术史，这些论述既展现了中国戏曲艺术的深邃与丰赡，也展现了学者的道义担当和文化自觉。

编辑：郭 涛

新中国成立以后产生的剧种一般称为新兴剧种。对新兴剧种的价值、新兴剧种需要不需要保护以及如何发展大家有不同意见。本文根据文献资料和现实情况认为：现存的一些新兴剧种的产生符合艺术规律；它们虽然形成的历史较短，但其前身——曲艺、歌舞、皮影等都有较长的历史，因而同样有着丰富的民族民间文化内涵，承担着传承传统文化的任务，而且因其新鲜活泼，在戏曲革新发展中可以成为活跃的因素，因此对新兴剧种的价值应充分肯定。新兴剧种同样需要保护，但对其保护的方法要与古老剧种不同。新兴剧种需要在保持地方性、民族性和开放性的前提下创新发展，不断进行艺术积累，并努力为戏曲艺术的传承发展做出自己的贡献。

新兴剧种的价值及其保护和发展

安 葵*

在国家把非物质文化遗产保护作为一项重要的文化政策之后，传统戏剧的保护也成为人们广泛关注的话题。但在讨论传统戏剧的保护时，人们更多的是关注古老剧种，而对新兴剧种则较少关注。甚至有一种议论，认为新兴剧种是“人造”的，不需要保护。另外，值得注意的是，作为非物质文化遗产的传统戏剧是包括新兴剧种的，并且有的新兴剧种也被列入“非遗”的子项目。因此，在“非遗”保护的语境下，如何对待新兴剧种就成为一个必须认真研究的课题。最近，我重读了能找到的一些关于新兴剧种的文献资料，收获很大。我感到温故能够知新，而且只有很好地温故才能深刻地知新。关于新兴剧种的许多问题戏曲研究界以前都讨论过，有些有价值的意见应该继续在实践中检验；有些问题提出来了，还没有得到答案，应该结合新的实践经验继续研究。汪人元先生提出过“有效积累论”，主张艺术创造要重视有效的积累，要反对“狗熊掰棒子”式

* 安葵（1939—），原名王安奎，辽宁盖州人，中国艺术研究院戏曲研究所原所长，研究员，博士生导师。主要著作有《当代戏曲作家论》、《新时期戏曲创作论》、《戏曲拉奥孔》、《海边评剧》、《张庚评传》等。

的创作。我认为在艺术理论方面，也要提倡有效积累。前人和同时代人说过的话，要不断地重新思考和总结，才能在此基础上继续前进。不然的话，一些研讨会，一些研究成果，真就是“说了也白说”。

一、对新兴剧种的产生要消除一些误解

很多新兴剧种是在1958年后命名的，因此人们通常认为这些剧种是“大跃进”的产物，是根据领导人的主观意志“造”出来的。这样的说法有一定的道理，但在看了一些新兴剧种的资料以后，我认为，这种看法也有片面性。新兴剧种大多是由说唱、皮影以及民间歌舞等发展形成的，1958年前后确有一些剧种是人们揠苗助长搞起来的，但这些剧种大多寿命不长，现在已不存在了。而现存的这些新兴剧种，在正式定名为某某剧种前，都有一个或长或短的“戏剧化”的过程。最后之所以成为一个剧种，或是水到渠成，或是由专家和领导因势利导，因此是符合艺术发展规律的。比如北京曲剧、黔剧、唐剧、彝剧、黄龙戏、阜新蒙古剧等，这些剧种在正式定名前都已有舞台演出。吉剧、龙江剧是由二人转发展来的，二人转本身就有拉场戏这种戏剧形态。下面我简要摘录一些有关剧种的专家撰写的文章中的材料。

北京曲剧。“在三四十年前，曲艺在北京极盛行的时候，‘曲剧’已经有了萌芽。那时候，就已经有了拆唱快书、拆唱单弦牌子曲和彩唱莲花落。”^[1]（所谓拆唱，是指演员与伴奏员——弦师分别以剧中人身份合唱的）^[2]新中国建立后，艺人们以翻身做主的喜悦心情进行积极的创造，“彩唱”了新戏《新探亲》，他们称之为“解放新戏”，受到观众的欢迎。于是创造的积极性进一步提高，“从1950年初开始仅十个月就有十余个中小型剧目上演”。^[3]

黔剧。黔剧是在“贵州扬琴”的基础上发展起来的。“贵州琴书”的唱本叫“贵州弹词”。后期的贵州弹词有向代言体发展的趋势，为过渡到戏曲剧本做了准备。随着唱本从叙述体向代言体的过渡，唱腔也相应地加强了戏剧性。新中国建立，土地改革后，人民生活好转，城镇的文娱活动活跃，“在这种特定的氛围中，黔西县‘贵州扬琴’的艺人，见京、川剧业余组能登台演出，而自己只能在屋内弹弹唱唱，在戏曲剧种艺术形态优越性的感召和启迪下，竟然也粉墨登台。用本地方言来道白，唱起‘贵州扬琴’的

腔调，模仿着京、川的表演和锣鼓，取名文琴戏，竟然一鸣惊人，轰动整个县城。一折《白日缘》，一折《搬窑》，竟使观众如痴如狂。”“后来发展成为贵州省的主要地方戏曲剧种，称之为黔剧。”^[4]

唐剧。唐剧是由唐山皮影发展成的舞台剧。“解放战争时期，冀东军区文工团团长李劫夫就曾用皮影曲调演戏，排演的陕北眉户剧《大家喜欢》，全部改用皮影曲调，活人表演，备受冀东军民的青睐。”“1959年，唐山戏曲学校皮影班的学生在京剧老艺人张菊仙的指导下，排演出皮影连台本戏《五峰会》中‘偷看家书’和‘全家福’两折，在会演中，得到上级部门首长的充分肯定，将这一新剧种定名为唐山戏。”^[5]

彝剧。彝剧是1958年定名的少数民族戏曲剧种。它是以1958年云南省大姚县县华山俱乐部演出杨森等编排的《半夜羊叫》为剧种形成的标志的。在此之前，彝族的歌舞演出有长时间向戏剧形态演变的历史。解放前已有演出的有《阿佐分家》、《大王操兵》和《嘎勒苳》。1947年，大姚县直直小学教师罗宗仁和李凤章又创作并演出了《委员下乡》、《光棍会县官》、《猩猩吃人》和《黄鼠狼》四个剧本。^[6]可见《半夜羊叫》的出现也不是偶然的。

黄龙戏。黄龙戏是吉林农安县的戏曲剧种。是由“此地影”（东北皮影）发展成。此地影有的记载说是在金宋战争时传入东北的，有的说是清代由河北滦州、乐亭传入的。到新中国成立前，已积累了《打碗记》、《大狗劝夫》、《光棍难》等一批流传的剧目。^[7]

阜新蒙古剧。阜新蒙古剧是被专家“发现”较晚、定名较晚的剧种。但据介绍，“四十年代末，开始用表演唱的形式编演了《慰问军属》等节目。到了五十年代初，一位蒙古族小学教员，看了《杨二舍化缘》感触颇深，回乡后，就用民歌填词的方法排演了《杨二舍化缘》。……1951年，为配合宣传婚姻法，佛寺小学教师郭振义等将短调民歌《桃儿》按故事设置人物，在集市演出，引起人们重视。其后，又由非常熟悉汉族戏曲的德力根扎布等人将其重新改编成完整的戏，使蒙古剧正式诞生。”^[8]

这些都不是新材料，但把它们集中起来就可以看到，这些新剧种的诞生都不是偶然的，都是经过一个由量变到质变的过程。促成这种变化的原因，主要是群众和社会发展的需要；而之所以能完成这种转变，杰出的艺术家起了重要作用。如在北京曲剧的形成中，老舍起了重要作用。老舍对北京的曲艺，对北京人的生活和美学倾向都非常熟

悉，所以能对曲剧的发展给以正确的指导；同时他还亲自为曲剧创作剧本。他的《柳树井》成为曲剧形成的标志性作品。在吉剧的形成发展中王肯等起了重要作用。王肯是二人转专家，所以对吉剧应该保持怎样的特点，有明确的认识。他为吉剧写的《包公赔情》、《燕青卖线》和《搬窑》等作品同样成为吉剧的奠基性作品。陇剧的形成则以《枫洛池》的创作演出为标志。《枫洛池》的成功则是由于有李迟、金行健、陈文鼎等剧作家和易炎、邸作人、陈明山等音乐家的艺术创造。这种情况与戏曲史上很多剧种的形成情况是相同的。如昆曲是在魏良辅的改革音乐和梁辰渔等剧作家创作剧本的基础上才成为有更大影响的剧种，评剧是在成兆才创作出《杨三姐告状》、《花为媒》等作品后才立身于剧坛的。所以不能因为新兴剧种的历史短就说它们是“人造剧种”。新剧种产生后观众是欢迎的。北京曲剧第一代著名演员魏喜奎说：“观众反映，这是花一份儿钱，既听了曲艺的唱，又看了戏，可谓一举两得。”^[9]这话说得很朴素，但反映了观众既欢迎曲艺同时更欢迎由曲艺发展出的新剧种的道理。据统计，1957年排演的《杨乃武与小白菜》到1959年已演出300多场。^[10]

二、新兴剧种的文化价值和特殊意义

关于新兴剧种的价值以前讨论过，但近二三十年来，特别是新世纪以来，新兴剧种的情况以及整个戏曲的情况都发生了很大的变化；尤其是国家启动了非物质文化遗产保护工程，在这样的语境下，怎样认识新兴剧种的价值就又成为一个新的问题。我国已有二三百个历史较长的戏曲剧种，那么这几十个历史较短的新兴剧种是否就无足轻重，就可以任其自生自灭，不必加以重视呢？我认为不应抱这样的态度。

第一，这些剧种虽然成为剧种的时间不长，但其前身都有较长的历史，它们都是丰富的民间文化的积淀，是我国宝贵的非物质文化遗产。我国古代的有些艺术样式，如有些汉族的舞蹈，在历史的变化过程中失传了，但有一些却在戏曲中保存了下来，以致一些研究舞蹈史的人要通过研究戏曲来研究古代舞蹈。戏曲比起曲艺、民歌等是更高级的形态，它的许多剧目因为经过文人的加工和在舞台上的考验，更容易流传。比如曲剧和满族新城戏都是由曲艺八角鼓发展来的，八角鼓的单独流传已很困难，但在戏曲中还可有较广泛的传承。所以这些新剧种对于非物质文化遗产的全面保护能够发挥重要作用。

第二，新兴剧种的产生是一个创造的过程，在这个过程中积累了很多经验教训，从中可以探讨戏曲艺术的发展规律，这对整个戏曲艺术的发展都有很大的意义。历史上出现的每一个剧种都有其发生、发展的过程，但古代许多剧种的变化过程却缺少详细的记录。从新兴剧种的发生、发展历史中可以窥见戏曲艺术共同的发生发展状况，因此它对我们研究戏曲的历史和发展规律，从而更好地指导当前的戏曲实践有重要意义。许多剧种都重视剧种发展的经验总结。据我所知，吉剧在总结经验方面是做了认真的工作的。他们在剧本创作、音乐唱腔、锣鼓、表演行当等各个方面，都认真总结实践经验，并且提升到理论的高度。其他剧种也在这样做，2009年我就参加了北京曲剧和云南彝剧两个研讨会，在实践一线工作的同志和理论家提供了许多论文，对剧作发展的经验教训进行了认真的总结。这些总结常以历史比较长的剧种为参照；反过来，新兴剧种的经验对历史比较古老的剧种也是重要参照。

第三，新兴剧种因其“新”，便具有一些新的特点，有新的活力。20世纪50年代初，田汉先生在看了曲剧《柳树井》以后说：曲剧“因不只综合京剧、地方戏，也综合了许多未被综合过的东西，使我们养分非常丰富，从而增加有创造前途的另类。”^[11]张庚先生在1989年说：“十年前我看过吉剧，最大的感受是新鲜，内容活泼，形式灵巧，表演有程式又不拘泥于程式，生活化的东西很强，满台活的人物，以及鲜明的地方特色，这些都给我留下了深刻的印象。”^[12]新鲜活泼，这是许多新兴剧种的共同的特点。传统戏剧从整体上说，是古老的民族艺术，但是老树上也能长出新枝。这新枝不仅是新的剧目，新的表演，也包括有新的剧种。新兴剧种在戏曲的革新发展中应该发挥更大的作用。在戏曲史上，剧种兴替的事情是总在发生的。在一次研讨会上，有专家说，非物质文化遗产是不能再生的；我说戏曲的情况不大一样，它是可能再生的。甘肃省文化厅厅长邵明也说，陇剧的诞生“标志着160余年历史积淀的陇东道情具有再造的生命活力”^[13]。要让古老的戏曲艺术保持活力需要有很多条件，有年轻的剧种在产生、发展和成长，也是一个重要的条件，虽然在现代这种“再生”不会很多。

三、新兴剧种要在创造中保护和发展

由于以上原因，对于新兴剧种要不要重视和保护已不是一个问题，新兴剧种当然也

应给予保护，并且要促其健康发展。因此对新兴剧种如何保护和发展是我们要研究的最重要的课题。

首先，要正确认识新兴剧种目前的处境。由于市场经济和对外文化交流的扩大，整个戏曲艺术都面临更激烈的文化竞争，常常感到生存的危机。而新兴剧种，如有的专家所说，尚处于戏曲发展的初级阶段，是不成熟的戏剧，这种危机可能更重。为了生存，它就面临发展方向的选择。生存是起码要求，又是基础性的条件。不能生存何谈发展；但如不能发展，又何必生存。新兴剧种的生存和发展是为了实现前文所说的它独有的价值，即承担着保护与它紧密相关的更多的文化遗产，创造戏曲发展的新经验，为戏曲艺术带来新的活力。

其次，为了达到这样的目的，在新兴剧种的建设上，已有的一些共识应该坚持。这就是要保持和强化新兴剧种的地方性、民族性，坚持它发展的开放性；对它的保护应是在发展和创造中保护。新兴剧种正处于发展中，对它的保护与对古老剧种相比应该有所不同。无论是剧目或是表演、音乐等方面，新兴剧种都没有丰厚的家底，也没形成比较固定的程式，因此它必须不断进行新的创造，也没有什么一定不能打破的问题。但是，也不能认为新兴剧种的剧本和舞台创作就可以随意进行，在几十年的发展中，新兴剧种也已形成了自己的表现特点和美学特点，而这些特点又是与剧种形成前的民间艺术的传统相联系的，因此对这些东西又一定要坚持，就是说一定要保持和强化剧种的特性，具体的就是其地方戏和民族性。如北京曲剧的“北京味”，彝剧的“松毛味”，吉剧和龙江剧的“东北味”等等。新兴剧种要发展，必须向老剧种和流行艺术学习和借鉴。不学习老剧种不能更快地成熟，不借鉴流行艺术不能获得新的观众。但是这种学习和借鉴又不能使自己变成老剧种或流行艺术，因为那样就失去了新兴剧种存在的意义。

在剧目创作上，有些剧种已积累了许多成功的经验，应该坚持并应进一步发扬。比如，北京曲剧五十年来，已有一批受到观众欢迎的保留剧目，这些剧目大多是反映清代以来北京的历史和现实生活，如《杨乃武与小白菜》、《珍妃泪》、《少年天子》、《茶馆》、《龙须沟》、《烟壶》、《正红旗下》等。满族新城戏重点创作反映满族历史生活的剧目，如《红罗女》、《铁血女真》、《洪浩》等。彝剧则以编演反映彝族现实生活的现代戏为自己的长处。但我也感到，这些新兴剧种的题材领域都还可以扩大。比如，彝族还有许多美丽的神话故事和民间传说可以表现。歌剧作家陆荣就创作了多部彝族题材的

歌剧，如《火把节》、《我的么表妹》等。彝族的史诗和神话传说都很多，具有丰富的创作资源。我最近看到一个报道，彝族三月有赛装节。农历三月二十八清晨，三起三落的震山号吹过，毕摩诵经，然后节日活动开始。姑娘们穿着鲜艳的服装来比赛，小伙子们背着月琴、四弦胡蜂拥而至。在这民俗活动背后，有一个古老的传说，说美丽的姑娘阿米尼梦见自己变成一只锦鸡，找到了心上人阿达西。于是她把锦鸡羽毛连缀成衣，在赛装节上成为最美丽的姑娘。但在阿米尼与阿达西的婚礼上龙头老大欺骗了他们，让阿达西喝下迷魂酒，与他的女儿成了亲。阿达西醒来四处寻找阿米尼，但阿米尼已变成了锦鸡。^[14]象这样的故事完全可以编成戏。用彝族的歌舞表现彝族的故事，可以丰富和强化彝剧的特点。对于古老剧种，如昆曲，要把挖掘和保护优秀的传统剧目放在最重要的地位；对于新兴剧种则要重视优秀剧目的积累，并要下力气进行新剧目的创作。如陇剧有了《天下第一鼓》、《官鹅情歌》、《苦乐村官》等剧目，黄龙戏有了《魂系黄龙府》，唐剧有了《人影》等剧目，就扩大了剧种的影响，这些剧种的价值会逐渐就被人们所承认。

第三，有些问题当年曾讨论过，今天看来这些问题仍有继续讨论的必要。如新兴剧种要不要“戏曲化”？新兴剧种要不要发展为大剧种？新兴剧种应该树立怎样的战略目标？

关于戏曲化。作为戏曲剧种，我认为当然应该戏曲化。戏曲化不是束缚，而是发展所需要的规范。但我认为对戏曲化应该做广阔的理解。王国维说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^[15]张庚把戏曲的特点归纳为综合性、虚拟性和程式性。^[16]戏曲化应是指要具有鲜明的戏曲形态特征和深刻的戏曲美学精神。当然要体现这种形态特点和美学精神，又必须用自己独特的表现手段，即戏曲的唱念做打（舞）等。而每一个不同的剧种，在形态上和表现手段上又有自己显著的个性。比如吉剧就重视运用扇子、手绢等表演绝活以及“三场舞”等二人转的表演特点。而满族新城戏则强调舞蹈的民族特点，舞蹈表演要开、软、柔、昂、脆、帅，并常有对民族崇拜的“海东青”（神鹰）等动物动作的模仿。所谓戏曲化，不是要向京剧、评剧等大剧种看齐。

新兴剧种要不要向大剧种发展？我认为向大剧种发展是戏曲剧种发展的一般规律。剧种中的大哥大姐——昆曲、秦腔、京剧等先不说，二哥二姐——有百年历史的黄梅戏、越剧、评剧等，都是由小剧种发展为大剧种的。这些剧种的观众怀念和一直欣赏那