

李伟 / 著

20世纪戏曲改革的三大范式

中华戏剧学丛刊 主编 叶长海



中华书局

中华戏剧学丛刊 主编 叶长海

20世纪戏曲改革的三大范式

李伟 / 著

中華書局

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪戏曲改革的三大范式/李伟著. —北京:中华书局, 2014.7

(中华戏剧学丛刊/叶长海主编)

ISBN 978-7-101-10060-0

I. 2… II. 李… III. 戏曲改革-研究-中国-20 世纪
IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 057533 号

-
- | | |
|-------|---|
| 书 名 | 20 世纪戏曲改革的三大范式 |
| 著 者 | 李 伟 |
| 丛 书 名 | 中华戏剧学丛刊 |
| 主 编 | 叶长海 |
| 责任编辑 | 胡正娟 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京瑞古冠中印刷厂 |
| 版 次 | 2014 年 7 月北京第 1 版
2014 年 7 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本/880×1230 毫米 1/32
印张 13 插页 2 字数 320 千字 |
| 印 数 | 1-1500 册 |
| 国际书号 | ISBN 978-7-101-10060-0 |
| 定 价 | 42.00 元 |
-

总序

戏剧是一种古老的艺术,却又是一种时出时新的艺术。尤其是中华儿女所创造的中华戏剧,更是源远流长,绵延不绝,数千年来极大地丰富了中华民族的文化生活,至今依然为中国各族人民所喜闻乐见,并以其博大精深的中国传统与璀璨多姿的东方风采独秀于世界艺术之苑。

戏剧学是以戏剧为研究对象的一门新兴学科,而戏剧则是既具有时间艺术特性又具有空间艺术特性的综合性艺术,剧场活动本身又具有社会性,因而,作为戏剧学研究对象的戏剧是一种极为复杂的文化现象。惟其如此,对戏剧的研究,则可以在不同的空间层次内进行,一是案头文学,二是舞台演出,三是剧场活动,四是社会现象。戏剧学研究的发展史正是研究领域不断拓宽的历史。

历代对中华戏剧艺术的记录、总结与研究,逐渐形成了“中华戏剧学”的历史。而作为近代意义上的戏剧学研究,则是一个世纪前开始于王国维的戏曲史研究。尔后对中国戏剧历史的研究不断有新的创获。同时,一些戏剧家则试图通过艺术实践和理论研究,建立中、西结合的新戏剧体系。近数十年间,戏剧理论的研究视野大为拓展,不仅对戏剧艺术核心内容的研究更为全面与深入,而且还创立了与戏剧有关的多种交叉学科。

中华戏剧本身是凝聚多种艺术因素的“总体性”艺术,而对戏剧的研究又是领域广泛,门类繁多,如包括对戏剧原理、本质的探

讨,对作家作品的品评,对演唱技能的研究,对文献资料的整理等,方方面面,不一而足。因而各时代、各个人的研究只能是有限度的、同时亦即是有特色的。我们当下最为需要的是系统化的理论研究,以推动有中国特色的“戏剧学”的学科建设。但任何理论建设,首先都要有对前人研究成果的总结整理与对历史资料的扎实开掘。而在当代,文献整理、文物发掘中的新发现之多是以往难以企及的,而且资料交流如此之方便亦是前人无法想象的。因此,我们要发挥此一时代优势,在系统理论建设及基础材料研究方面多下力气,多出成绩。这也正是本丛刊的出版主旨所在。

本丛刊在推出新的研究成果的同时,亦选取新时期以来的部分著作予以重版。而选择的重点亦是上述的两方面:或在系统理论研究方面有所建树,或在文献资料开掘方面有所发现。

叶长海

2013年8月13日

目 录

总 序	1
绪 论	1

上篇 戏曲改革三大范式刍议

第一章 梅兰芳范式：“移步而不换形”

第一节 梅兰芳的京剧改革思想	11
第二节 程砚秋的京剧改革思想	33
第三节 论传统文人对京剧改革的推进 ——以齐如山、翁偶虹为例	53

第二章 田汉范式：“建设中国的新歌(舞)剧”

第一节 田汉与京剧改革	75
第二节 欧阳予倩与京剧改革	93
第三节 周信芳与海派京剧的文化取向	121

第三章 延安范式：“使它能够适应于政治的需要”

第一节 延安的京剧改革	140
第二节 阿甲与京剧改革	158
第三节 马少波与京剧改革	180

下篇 戏曲改革三大范式的演变

第四章 新中国成立到“文革”时期戏曲改革三大范式的整合

第一节	戏曲改革：延安范式对梅兰芳范式的 收编	201
第二节	戏曲改革：延安范式对田汉范式的 置换	230
第三节	京剧“样板戏”：三大范式的“贫困化” 整合	248
第五章	改革开放三十年来京剧改革三大范式的消长	
第一节	走向新的综合：20 世纪 80 年代田汉 范式的新生	280
第二节	回归高台教化：20 世纪 90 年代以来 延安范式的复活	300
第三节	迎接“非遗”时代：新时期梅兰芳 范式的发展	314
第六章	中国台湾京剧改革实验中三大范式的显隐	
第一节	中体西用：论郭小庄“雅音小集”的 京剧改革	329
第二节	西体中用：论吴兴国“当代传奇剧场” 的跨文化戏剧实验	347
第三节	游弋于中西体用之间：论王安祈京剧 改革的理论与实践	366
结 语		389
参考文献		392
后 记		403

绪 论

“戏曲改革”^①是近现代一百多年来中国戏剧发展史的重要主题。从20世纪初梁启超等人“戏曲改良”的倡导与尝试到“五四”时期新旧戏剧的论争,从20世纪20年代“国剧运动”的兴起到20世纪30年代的“利用旧形式”,从1949年后“戏曲改革”政策的推行到“文化大革命”时期“样板戏”的独霸天下,从20世纪70年代末在大陆与思想解放运动相伴生的多元探索到在台湾与西方文化交流中的中西合璧,它经历了一个从民间到官方、从潜隐向显豁、从自然更替到硬性推进、从权力约束到市场导向的演变过程。伴随着这个过程,关于“要不要进行戏曲改革”、“如何进行戏曲改革”等问题一直存在着各种各样的主张、意见和争论,但对整个戏曲改革的过程进行反思、总结及研究却主要是20世纪90年代以来的事。

目前国内对百年来的“戏曲改革”,特别是20世纪50年代的“戏改”运动主要有两种态度。一种是基本肯定的态度。由于著述者多为戏曲改革的参与者和继任者,所以存在对戏曲改革的成绩估计过高、问题估计不足、甚至对有些明显的错误采取了比较暖

① “戏曲改革”,这一术语在不同时期由于其剧烈程度的差异而有不同的表述。在19世纪末20世纪初多称“戏曲改良”,20世纪30年代至50年代多称“旧剧(戏曲)改革”,六七十年代则称“京剧(戏曲)革命”等。从广义上讲,“戏曲改革”可用来指所有这些不同的说法;从狭义上讲,则专指1949年以来政府所领导推行的戏曲改革运动。

味的态度的问题。对一些根本性的问题,如“戏曲是否要改革和怎样进行改革”、“戏曲(特别是京剧)是否能写现代戏”、“戏曲改革为什么会走向京剧革命和样板戏”等,未能进行深入的理论探讨和批判性审视,从而在事实上成为对主流意识形态话语的再度阐释。^① 不过,据此基本可以看到主流意识形态批评家对戏曲改革的认识。另一种是基本否定的态度。他们或者从传统文化的美学原则出发,对1949年以来由政府以行政力量在全国范围内推行的带有强烈的意识形态色彩的戏曲改革进行了根本否定,从文化上肯定京剧艺术作为古典文化和民间文化的价值;或者通过对传统戏曲的美学体系进行总结、阐发,并从艺术性上重新肯定了行当体制、检场、自报家门、一线到底等传统戏曲舞台手段和编剧技巧的价值。^② 这些研究成果都非常有价值,是新时期以来思想解放、学术自由的产物,对于我们重新认识传统京剧的文化价值是颇有贡献的。无论是肯定还是否定,他们都从各自的角度或直接或间接地对京剧以及其他地方戏曲如何在现代的生存提出了一些有价值的观点。

在思考戏曲改革得失的过程中,笔者对某些违背戏曲规律的改革做法不以为然,同时感到一些看似完好周到的文化政策其实是有问题的,而且这些文化政策在执行的过程中还变味变质了,以

① 参见马少波主编:《中国京剧史》,中国戏剧出版社,1999年;高义龙等:《中国戏曲现代戏史》,上海文化出版社,1999年;贾志刚:《迈向现代古老戏剧》,中国戏剧出版社,1996年;谢柏梁:《中国当代戏曲文学史》,中国社会科学出版社,1995年。

② 参见蒋锡武:《京剧精神》,湖北教育出版社,1997年;王元化:《京剧与传统文化》,收入翁思再编《京剧丛谈百年录》,河北教育出版社,1999年;陈多:《戏曲美学》,四川人民出版社,2001年;张炼红:《三生石上旧精魂》,华东师范大学中文系博士论文,2001年;傅谨:《京剧学前沿》,文化艺术出版社,2007年;叶秀山:《古中国的歌》,中国人民大学出版社,2007年。

致造成了对文化创新精神的压抑和对传统艺术遗产的破坏。因此,追问这种结果之所以产生的历史文化根源就非常有必要了。

研究发现,1949年以前,以京剧为代表的传统戏剧改革已经大体形成了三种路径、三种范式。一是以梅兰芳为代表的京剧艺人的改革探索,他们强调表演技术的锤炼与守成,同时在此前提下进行必要的内容革新,是为“梅兰芳范式”,且称之为“技术守成型”。二是以田汉、欧阳予倩、焦菊隐等为代表的新文化人的改革尝试,他们注重以现代文化眼光对传统京剧的思想内容进行改造,同时注意尊重、化用传统京剧的技艺形式,是为“田汉范式”,且称之为“文化创新型”。此二者主要活动在国统区,基本上处于一种自发的民间的状态,改革者对于政治、经济有相当的独立性,比较重视艺术上的锤炼。他们在改革的做法上有相合的地方,但侧重点则体现出新与旧、古典与现代的分别。三是在延安及其他抗日民主根据地以及以后的解放区,在以毛泽东为代表的中国共产党人的文艺思想的指导下,以周扬、阿甲、马少波等为代表的文艺工作者对民间艺术的挖掘、利用与改造,是为“延安范式”,且称之为“政治实用型”。这一种改革是由革命政权自觉发动的,为了达到一定的政治、军事目的而进行的宣传活动,因此,它基本上采取了主题先行、观念大于形式的做法。这种做法和田汉等人的做法有相似的地方,但两者也显示出或“为革命为政治”或“为艺术为文化”的区别。

1949年以后,取得执政地位的中国共产党人迅速推行了大规模的“戏曲改革”,把在延安及各根据地的经验和做法推向全国,其实质是要借助群众喜闻乐见的艺术形式进行社会主义意识形态的宣传教育,以达到统一思想认识的目的。这自然会受到某些具有一定现代民主意识的新文化人和具有深厚传统艺术功底的旧艺人的不同程度的不自觉的抵制。于是,所谓“戏曲改革”,实际上就变成了一个在国家强力支持下的政治实用主义的改革路径对

“文化创新型”与“技术守成型”这两种改革路径的置换与收编过程。这个过程自然也会取得一些成果,但对于一个现代国家应有的保护旧有的文化遗产和创造新型的现代文化的责任而言,这种成果无疑是大打折扣的。20世纪60年代,随着“样板戏”的纷纷出笼,这一改造过程基本上宣告“胜利”结束了,但同时戏曲(京剧)也不复往日盛况,出现了生存的危机。

大陆新时期以来和台湾地区经济起飞后,京剧领域都出现了巨大的变化。中国大陆20世纪80年代思想解放,多方探索,成绩不俗,出现了《徐九经升官记》、《膏药章》、《曹操与杨修》等经典作品,但20世纪90年代以来,在“文华奖”、“五个一工程”与“国家舞台艺术精品工程”等评奖机制的引导下,又出现了一些宣传教化之作,如《贞观盛事》、《廉吏于成龙》、《袁崇焕》等。而在台湾地区,自从1979年郭小庄成立“雅音小集”开京剧改革风气之先,1986年吴兴国成立“当代传奇剧场”紧随其后,加上俞大纲、王安祈等学者型剧作家的艰苦卓绝的努力,台湾京剧在先天条件不足的情况下,也取得了很大的成绩,出现了《王魁负桂英》、《欲望城国》、《金锁记》等优秀作品。从中我们均可以看到戏曲改革三大范式的消长、显隐与回响。

应该说明的是,本书“三大范式”的提出是受到了业师董健先生的一段论述的启发。董先生在《中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾》一文中指出:

以京剧为代表的传统戏曲在“五四”时期受了现代意识的批判之后,便路分两途:一条路以梅兰芳为代表,他们在物质上利用社会现代化所提供的条件,依靠着文化传统的“心理惯性”,以世俗文化的姿态占据文化市场,而在精神上与“现代化”、“启蒙主义”保持着距离,只把功夫下在京剧本身的艺术上。在文化市场的竞争中,全新的、“舶来”的话剧不是他

们的对手。所以“五四”启蒙热潮一过,舞台上又是旧剧的天下。……梅氏也有革新,但那是“体系内”的“移步而不换形”的变动,他在京剧艺术上取得了巨大成就。另一条道路是以田汉为代表的,他极力要将以京剧为代表的传统戏曲与时代结合起来,从“启蒙”与“革命”的需要出发对其进行改革与利用。抗日时期,作为中国现代革命戏剧运动奠基者的他,甚至把主要精力转移到了传统戏曲的创作与戏曲演出活动的组织领导上。从30年代到60年代,田汉创作了20多个戏曲剧本(主要是京剧,也有湘剧和越剧等)。他把本世纪初开始的“戏曲改良”提高到一个崭新的水平上;他赋予了近二百年来在文学性上渐趋贫困化的京剧以表现现代意识的文学生命;他初步扭转了京剧“重戏不重人”的旧习,开辟了人物塑造的新路子;他结束了旧京剧只有演员没有作家的历史。一句话,田汉使只重唱腔、表演而无文学,只重技艺而无意识的畸形的旧京剧开始向更健康、合理的戏曲转化。他的代表作如《江汉渔歌》、《白蛇传》、《谢瑶环》等既是完整的文学作品,又可搬演于舞台上。而梅兰芳的代表作则完全不同,如《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《天女散花》等,是以演员的舞台表演为中心,唱腔、演技为至上的,几乎无文学性与现代意识可言。这两条路子的是非、得失、长短,一直是个颇有争议的问题。但一个不争的事实是,两条路子至今都在延续着。一些传统旧剧目的重新整理与精湛演出,说明梅兰芳道路在现代社会仍有存在的价值;而《曹操与杨修》等一批新编历史剧的问世,则代表着田汉道路的新胜利。^①

① 董健:《中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾》,《文学评论》1998年第1期。

这段论述正是本书所提出的京剧改革的“田汉范式”和“梅兰芳范式”的理论源泉。当然,董健先生提出的是“在现代社会仍有存在的价值”的两条道路,而对某些已为历史所淘汰的做法则存而不论。本书出于探究历史逻辑的需要,则要“追根溯源”,在上述两种道路、范式之外,本书还提出了“第三种道路”、“第三种范式”——“延安范式”,并且认真辨析、厘清了“延安范式”与“田汉范式”之间的区别与联系(在此之前,人们容易把二者混为一谈)。本书以为,非如此无以解释1949年以后戏曲改革何以必然会走向“样板戏”等一系列问题。因此,本书通过论述三大范式之间的关系演变,较好地解释了“样板戏”的形成过程与构成要素。最后,本书从大陆新时期以来和台湾地区经济起飞以后两岸京剧改革发展的比较研究中,发现戏曲改革的三大范式或显或隐地依然存在于两岸京剧界,并且更加确证了一条文艺繁荣的规律:艺术创作应该“穿越”现实政治,而不是做政治的奴仆和口舌,艺术应回到人学本位,才有可能实现文化创造。

需要说明的是,本书之所以选择1912—2011年的京剧为例来进行研究,乃是因为,首先,从发展阶段上看,京剧介于昆剧等古老剧种和越剧、黄梅戏等新兴剧种之间,京剧所面临的问题,不论对古老剧种还是对新兴剧种而言,都具有极大的代表性和借鉴意义。其次,从京剧在戏改中的地位而言,以京剧为考察对象也比较符合实际。京剧是我国目前最大的剧种,具有最广大的观众群,这使得京剧在戏曲改革中一直处于中心地位。事实上当初的许多戏曲改革的政策也主要是针对京剧而制定的。而1912年不仅是中华民国成立的重要年份(这一历史事件对中国人文生态影响甚大),而且是本书研究的重要对象梅兰芳与齐如山订交的开始^①,标志着

^① 参见齐如山:《齐如山回忆录》,中国戏剧出版社,1998年,第109页。

京剧改革的梅兰芳范式进入探索阶段。2011 年则不仅因为它是辛亥革命的百年纪念,这一年台湾国光剧团携新剧《孟小冬》访问上海,上海京剧院的《成败萧何》荣获“中国戏曲学会奖”,展示了最新的京剧革新成果。同时,中国共产党十七届六中全会召开,通过了《中共中央关于深化文化体制改革推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》,这必将使中国包括京剧在内的文化发展进入一个新的历史阶段。

本书将分上、下两篇进行论述,上篇是对三大范式的具体内涵的阐释及形成过程的描述,下篇是对 1949 年后三者的相互关系及其演进的透视,以及对大陆新时期以来和台湾地区经济起飞以来戏曲改革范式消长、显隐的考察。

上篇

戏曲改革三大范式刍议



引言

1949年以前,传统戏剧改革已经大体形成了三种路径、三种范式。一是以梅兰芳为代表的京剧艺人的改革探索,他们强调表演技术的锤炼与守成,同时在此前提下进行必要的内容革新,是为“梅兰芳范式”,且称之为“技术守成型”;二是以田汉、欧阳予倩、焦菊隐等为代表的新文化人的改革尝试,他们注重以现代文化眼光对传统京剧的思想内容进行改造,同时注意尊重、利用传统京剧的技艺形式,是为“田汉范式”,且称之为“文化创新型”。此二者主要活动在国统区,基本上处于一种自发的民间的状态,改革者对于政治、经济有相当的独立性,比较重视艺术上的锤炼。他们在改革的做法上有相合的地方,但侧重点则体现出新与旧、古典与现代的分别。三是在延安及其他抗日民主根据地以及以后的解放区,在以毛泽东为代表的中国共产党人的文艺思想的指导下,以周扬、阿甲、马少波等为代表的文艺工作者对民间艺术的挖掘、利用与改造,是为“延安范式”,且称之为“政治实用型”。这一种改革是由革命政权自觉发动的,为了达到一定的政治、军事目的而进行的宣传活动,因此,它基本上采取了主题先行、观念大于形式的做法。这种做法和田汉等人的做法有相似的地方,但两者也显示出或“为革命为政治”或“为艺术为文化”的区别。