



● 汪人元 / 著
● 人民音乐出版社

京剧 『样板戏』 音乐论纲

京剧“样板戏”音乐论纲

汪人元 著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

京剧“样板戏”音乐论纲/汪人元著. -北京: 人民音乐出版社, 1999.3

ISBN 7-103-01686-0

I. 京… II. 汪… III. 京剧, 样板戏-戏剧音乐-研究 IV. J617.1

中国版本图书馆CIP数据核字(98)第09735号

责任编辑: 张 辉

责任校对: ~~颜小平~~

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京市兴顺印刷厂印刷

787×1092毫米 32开 229面文字及乐谱 7.5印张

1999年3月北京第1版 1999年3月北京第1次印刷

印数: 1—1,000册 定价: 11.10元

序

人元这些年来研究戏曲音乐孜孜不倦，成绩斐然。他近来又对“样板戏”作了深入的研究，写出一系列文章，最近集结成书，行将出版，要我为它写几句话。我不是研究音乐的，虽然读了他的书很感兴趣，并且从中学到不少知识，但要写出点意见来，却感到很踌躇，因为没有什么独特的见解；我又衷心愿意为这本书写点什么，因为这是一本值得介绍的好书。

戏曲音乐是很应该花功夫去钻研的一门学问，但研究的人很少。从事戏曲音乐工作的人几乎都在搞创作，没有时间关心理论研究，音乐研究家也很少涉及这一领域。少数几位从事这方面研究的人就弥觉可贵了。汪人元就是其中的一位，而且是做出成绩来的人之一。他的这本书是专门研究“样板戏”的，这个题目很少有人研究，因为“样板戏”在政治上被搞臭了，人们不愿意为它费心思。汪人元却不这样简单对待它，而是把它的艺术成就跟政治上的种种因素适当分开来，并总结了它的得失。说是适当分开，就因为还有分不开的地方。这些地方便是“样板戏”音乐所受当时极左思潮的影响，在其中留下的公式化、概念化的东西。汪人元的这些意见都是我所同意的。

戏曲改革工作自从毛泽东同志提出“推陈出新”的原则以

来，半个多世纪了，在多方面取得了成绩，有的快，有的慢。音乐方面就是发展得比较慢的部分。其原因有二：一是这方面较为抽象，什么该抛弃，什么该发展，不像剧目那样易于琢磨；二是研究的人也少。这后者与前者有紧密的联系，因为难于琢磨，所以研究的人就少。难得汪人元矢志参加攻坚，特别是敢于硬着头皮来攻“样板戏”，下决心总结它的经验，这一点尤为稀罕可贵。

戏曲改革在音乐创作上有着许多经验，而“样板戏”音乐创作的经验是其中比较突出的，说它是最突出的大概也不过分。因为它是戏曲音乐家们多年实践经验的积累，而且为观众所认可。可惜太缺乏总结，这就使得这方面的进步不快。汪人元毅然来解决这个问题，是应为大家所欢迎的。我觉得大家应跟踪而上，突破难关，打开局面，给戏曲工作创造一个新的局面。

是为序。

张 庚

1997年10月30日

目 录

第一章 关于“样板戏”	(1)
第一节 问题之提出	(1)
第二节 “样板戏”基本评价	(5)
第三节 “样板戏”音乐创作历程	(11)
第二章 音乐的戏剧	(15)
第一节 戏与曲的关系	(15)
第二节 声乐与器乐的关系	(21)
第三节 语言的音乐性	(37)
第三章 刻画人物为本	(42)
第一节 人物刻画与戏剧情势的表现	(42)
第二节 音乐布局	(46)
第三节 性格化要求	(51)
第四章 东西方音乐文化的撞击	(68)
第一节 艺术观念	(69)
第二节 旋律写作	(73)
第三节 乐队编配	(100)
第五章 泛剧种化的超越	(104)
第一节 关于泛剧种化	(104)

第二节 泛剧种化的超越	(110)
第六章 综合艺术中的音乐	(137)
第一节 高度综合的创作方式	(137)
第二节 音乐的统一设计	(143)
第三节 集体创作方法	(151)
第七章 新传统与专业性	(164)
第一节 民间性与专业性	(164)
第二节 新传统的积累	(174)
第三节 专业性的追求	(194)
第八章 失败的模式	(205)
第一节 音乐的概念化	(207)
第二节 形而上学的遗产观	(217)
第三节 模式的贫困	(225)

朴素明星——希赛·丝帕珊克	(256)
最佳男主角历尽沧桑	(257)
极有主见的“青春偶像”	(259)
放荡不羁的摩纳哥公主	(260)

奇闻怪事

明星们的恶作剧	(262)
好莱坞影星的“生财之道”	(263)
影星如是说	(264)
一颗断齿值九万	(266)
影星的墓地和墓志铭	(267)
“多情”泰勒	(268)
大编剧的“小意思”	(269)
过着普通人生活的大明星	(269)
制造“灾难”的明星	(269)
搜集奇闻怪事的大明星	(270)
被蜜蜂“围攻”的演员	(270)
真正的拳击手	(271)
“波斯猫”谢尔	(272)
忍气吞声的大明星	(272)
被道具枪击毙的演员	(273)
“毛衣明星”三浦友和	(273)
凯瑟琳和牛仔裤	(274)
嘉宝息影的原因	(274)
大明星领奖奇闻	(275)
“笨人”高仓健	(276)
绝妙的表演	(277)
史泰龙买子慰妻	(277)
演员的道歉广告	(278)
德·西卡的忠告	(278)

“阿信”与天皇	(279)
---------------	-------

| | | | | |---|---|---|---| | 掌 | 故 | 薈 | 英 | |---|---|---|---|

电影之最	(280)
美国的明星制度	(282)
好莱坞明星“十怕”	(284)
明星的薪水	(286)
好莱坞十大女富翁	(287)
好莱坞的中国戏院	(290)
日本演员的最佳形象	(291)
影星保险奇闻	(292)
山口百惠的纪录	(293)
罗杰·摩西的两项“世界纪录”	(294)

第一章 关于“样板戏”

第一节 问题之提出

“样板戏”，对于今天20多岁的青年人来说，已经是一个非常陌生的概念了。因为即使近年复排上演的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》也绝不会再用“样板戏”这个名词了。它只能是“文化大革命”中一个特殊的专有词语：它是江青等人把当时一批文艺作品视为继《国际歌》以后开辟无产阶级文艺新纪元的代表而赐予的封号。其实，说是“样板戏”，其中有些并非属于戏剧作品。比如“文革”前期所称的“八个‘样板戏’”，除了京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》以外，就还有芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》以及交响音乐《沙家浜》。也就是说，“样板戏”实际是一批音乐戏剧作品。而本书研究的对象则是其中的京剧部分。

“样板戏”是个过于敏感的问题，因为它与政治联系得太紧密了；不仅与“文化大革命”以及极左的文艺路线之宏观背景相关，而且也与江青、于会泳等人的直接干预“制造”相联。以致

在“文革”后的若干年里，人们基于对“文革”否定、批判的基本立场而慎于提它。

“样板戏”也是个过于复杂的问题，因为它产生和传流的全过程中，种种艺术、非艺术因素的纠葛缠绕使其面目显得扑朔迷离，头绪难清。仅以“样板戏”产生的背景这一点来说，就不仅有“写十三年”^①以反对所谓“崇洋复古，厚死薄生”，提出文艺界在中华人民共和国建国（后文简称“建国”）以后“被一条与毛主席思想对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”，必须“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线”的极左思潮；60年代以来愈见浓厚的、似乎欲将意识形态和文艺作为解决中国问题钥匙的戏剧政治化倾向；以及阴谋家蓄意染指、利用的政治外力。而且，很大程度上也还有出自于艺术“运动”自身的要求，即古老的戏曲艺术步入现代社会以后的现代化追求；和以延安“戏改”运动为发端，1949年后“三并举”方针为指引，1964年全国京剧现代戏观摩演出大会为高潮的现代戏创作、探索的自然延续。

然而无论怎样复杂，“样板戏”毕竟也还是一个艺术现象，是一批艺术作品，涉及了一系列的艺术问题。因此，完全不理睬艺术的分析至少是不完整的，而将并不属于“四人帮”专利的“样板戏”轻易地与“四人帮”搞在一起，则也更为失之于简单。回顾80年代以来有关“样板戏”的一些争论，多少总还是带有一点

^① 柯庆施于1963年1月在上海部分文艺工作者座谈会、1963年底至1964年初召开的华东地区革命现代话剧观摩演出会上先后提出的口号。

情绪化色彩，或是口号式结论下看问题方法的限制。但最重要的还是缺少正面、完整的艺术上的分析，而主要还是把它视为一种政治现象，故未能将当初政治与艺术的非正常的强行扭结充分地剥离开来。

仅仅从艺术的角度看，京剧“样板戏”最突出的成就在其音乐。这也是使这批京剧现代戏具有相当的艺术价值，以及至今离开剧目的搬演而能让许多唱腔深受欢迎、广为流传的原因。同样也可以说，当前戏曲面临挑战、陷于困境，虽创作未断，然力作较少，从艺术自身原因来看，也正是在于音乐发展极不理想。1994年是继纪念徽班进京200周年振兴京剧观摩研讨大会之后又一个京剧活动较为集中的年份，在一系列的重大活动中，安排有一批京剧重点剧目的创作任务。在文化部该年初召开的京剧剧目工作会议上，张庚先生特别尖锐地指出：一定要重视戏曲音乐的革新，“音乐不过关戏就留不住^①”，此言可谓一语中的！为此，文化部、中国剧协同年还专门举办了京剧音乐座谈会，研究有关以音乐为突破口，加强戏曲基础性、根本性建设的问题。戏曲音乐的发展，被提到了一个较为醒目的地位。

戏曲作为一种歌舞剧，历来总是以声腔音乐集中体现一代戏曲之风貌；音乐也总是最为流传民间的戏曲外部形式，表现着最突出的艺术魅力。回顾戏曲史，凡改革创新成功者，亦往往突现于音乐之上。“戏以曲兴”、“戏以曲传”，是常见的史实。因此，今天

^① 凌毅：《发扬苦斗精神 创造京剧精品——文化部京剧剧目工作会议纪要》，载《中国文化报》，1994年3月9日第1版。

戏曲创作、研究的视点绝不能仅仅限于个别剧目的建设，而必须突出强调“剧种意识”，即在剧目创作中更多地融入对整个剧种建设的追求与思考。而剧种的发展则又首先要着力于音乐的建设。剧本或只影响一台戏的演出，导演或可影响一个剧院的风格，而音乐则常常决定了整个剧种的风貌及其发展水平。我们应该积极强化音乐的建设，让当代戏曲插上腾飞的翅膀。

今天，国家对高雅艺术的倡导，社会舆论导向与政策向高雅艺术倾斜，无疑构成了争取京剧艺术新繁荣的良好外部条件。在我们为之艰苦的努力之中，认真总结京剧艺术发展中的各种经验、教训则是一个必要的前提。而“样板戏”现象正是其中不可回避的一个问题，也是一个不容忽视和跨越的阶段，其中音乐上的得失尤为值得我们研究和总结。无论是其中的经验还是教训，都无疑应是一笔难得的，也是务必加以清理的财富。

“文化大革命”的兴起，已经远离我们30余年了。应该说，拉开了一定的时间距离，特别是宽松的政治、学术氛围，的确为今天的这种研究带来了极为重要的有利条件。这不仅意味着研究者可能获得了一种更为松弛和自由的状态，以及更为充分的积累和准备；更在于全社会对它也必然产生一种更加冷静和客观的态度。自然，当年“样板戏”艺术（尤其是音乐）实践得失之影响，绝非仅仅限于京剧本身，那么，我相信今天对它们的研究，于整个戏曲艺术的发展也自应会有更加普遍的积极意义。

第二节 “样板戏”基本评价

京剧“样板戏”，按见诸公开出版的文字所指，应是“文化大革命”中所谓“八个‘样板戏’”中的五个（《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》）^①和其后陆续创作的九个“样板作品”中的四个（《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》）^②，共九出京剧现代戏。它们被冠以“样板戏”这种极其形而上学的头衔，完全是江青及其“四人帮”利用最初群众对优秀作品肯定的心理，加以绝对化，抬高自己、捞取政治资本，以实现其政治野心所致。“样板戏”于是作为僵化的模式成了中国文艺史上一个荒谬的特殊称谓。

从总体上说，“样板戏”可视为“文化大革命”中政治对艺术强行干预的典型产物，是极左思潮在艺术上的典型反映。它是伴随着当时对文化艺术界与知识界猛烈的思想批判，文化机构彻底改组，否定中华人民共和国建国后一切文化政策，并追溯到“30年代文艺”，批判一切国内外文化遗产，反对和禁止传统戏的局面而出现的。可以说，在中国文艺史上，政治对艺术的扭结和干预在“样板戏”时期达到了登峰造极的地步。

当权者占有或干预、利用艺术古已有之，宫廷艺术即是如此。唐代宫廷设梨园、教坊，专供统治者声色享乐，唐玄宗还颇

^① 《人民日报》1967年5月31日社论：《革命文艺的优秀样板》。 ^② 江天：《进一步普及革命样板戏》，载《人民日报》1974年4月24日。

通音律，常与梨园子弟共处、教习^①。清代朝廷虽然腐败，但也丝毫不影响统治者的声色之娱，宫廷之内“莫不酷嗜戏剧（光绪帝善鼓板，尝于宫中为孙菊仙、时小福操‘教子’一剧），而西太后（慈禧）尤为古今‘第一大戏迷’（后有时亦着戏衣，偕李莲英联袂歌舞）。供奉名伶，提倡戏剧，实较明皇、乾隆犹有过之”^②。然而这些都还远未达到直接、全面控制艺术的生产、流通、消费的地步。

“样板戏”时期则不同，为了“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命”，让戏剧成为一种政治力量，对文艺的彻底控制几乎是古今罕见的。比如对题材的选取，剧目的审定，生产的组织，直接进入排练场干预创作，不惜打散机构、清洗异己来重建队伍，为便于控制同时提高声誉而将“样板戏”剧团列入部队编制，在全国各地的专业剧团和工厂、农村、部队、学校的业余文艺宣传队中普及“样板戏”，不论何种地方戏曲和曲艺形式都须移植“样板戏”，不惜一切工本将“样板戏”拍成电影，在全国范围内组织对“样板戏”的观摩，甚至按江青的意思，“中共中央应该成为戏剧改革的‘加工厂’”^③……可以说，从当时的宏观背景、“四人帮”抓戏的目的、剧目主题、操作方式、恶劣影响，都可以看到极左的政治对艺术的强行干预和扭曲。

①《新唐书》卷二二《礼乐志》：“玄宗既知音律，又酷爱《法曲》，选《坐部伎》子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。”②徐慕云：《梨园影事》，第238页。③〔美〕R·特理尔：《江青全传》，河北人民出版社1994年5月第1版，第225页。

然而，“样板戏”作为一个极为复杂的艺术现象，当我们对其成败得失、艺术价值进行分析判断时，便特别需要持严肃、理性、科学、谨慎的态度。为此，我们至少需要作以下四个方面的区分：

1. 应该把“四人帮”的政治阴谋与文艺家的艺术创造区分开

这里有两层意思。首先，“样板戏”主要是艺术家呕心沥血、辛勤创造的成果，而“四人帮”则是这种成果的掠夺者和利用者。以江青而言，直至60年代初，仍难以获得从事高级政治工作资格之时，从她较为熟悉的文化领域切入应是其实现个人野心合逻辑的方式。起先她总是自我介绍是文化战线上的“巡逻兵”，为毛泽东收集和整理材料，以暗示其特殊身份。后来则改称“我只是一个传令兵”，透着让天下人都知道她在传达着谁的命令的威势。最后终于毫无愧色地当上了“无产阶级文化大革命的英勇旗手”。因此，她要强调和突出戏剧的政治性，而把政治也当作演戏。她染指于“样板戏”的“制造”，并鼓吹从此开辟了无产阶级文艺的新纪元，就此将古今中外一切人类文化遗产打入“封资修”的地狱，的确，每当对此前的文化艺术事业踢上一脚，她对意识形态的控制就前进一步，对其政敌就打击一批，而其“旗手”的位置也就进一步确立。所以，江青等人对“样板戏”虽有插手，有所谓“真抓”，乃至据说她对《沙家浜》所提意见打印装订后居然有一大本^①，我们也毕竟不会同意当年于会泳称“江青是‘样板戏’的第一编剧、第一导演、第一作曲、第一舞美设计”的无耻吹捧。

^① 汪曾祺：《关于“样板戏”》，载《文艺研究》1989年第3期，第65页。

其次，“样板戏”也是建立在“文化大革命”前17年的艺术积累之上的。那些剧目绝大部分编演很早，且基础较好。如《智取威虎山》早在1958年就根据曲波的小说《林海雪原》并参考同名话剧改编、排演了。而在1964年的全国京剧现代戏观摩演出大会上，更是涌现了一大批诸如《红灯记》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》、《黛诺》、《红嫂》、《六号门》、《节振国》、《杜鹃山》、《耕耘初记》、《箭杆河边》、《革命自有后来人》等很有影响的现代戏作品。因此，尽管“四人帮”在“样板戏”定稿时从不提起它们的旧版本以刻意抹掉历史，但实际上“样板戏”的成就是离不开艺术家们在“戏改”、“三并举”方针、京剧改革等实践中摸索的成果，并以此作为基础的，“样板戏”绝非如江青写作班子所吹嘘的那样，是“开创了京剧革命新纪元”。

2. 把编演现代戏与所谓“让工农兵占领舞台”区分开

京剧作为一种古典艺术，一种古老的戏剧样式，其编演现代戏，具有十分深刻的意义。1949年以来，包括“样板戏”在内的一大批京剧现代戏，正是在如何使古老的艺术反映现代生活、体现时代气息，乃至获得新的艺术品格上作出了一系列可贵的探索与贡献，它们在“样板戏”中的累聚和渗融，也正构成了“样板戏”艺术中至今值得珍视的价值。然而，所谓“让工农兵占领舞台”，则是“四人帮”对“样板戏”掠夺之中且有干预而塞进的口号。他们把文艺为政治斗争服务在“文革”中进一步极端化，并解释为就是同资产阶级、修正主义文艺黑线作斗争，口号的要害是把原本很有意义的现代戏创作，强行纳入政治斗争的轨道，并