

石磊/著

中国豫剧第一批创作剧目

樊群研究

民石



中国戏剧出版社

中国豫剧第一批创作剧目



樊戏研究

石磊 著

中国戏剧出版社

主 编：王洪应
副 主 编：董 蓓
马书道
责任编辑：沈 梅
封面装帧：石 磊
阮胜强

河南戏剧家丛书

中国豫剧第一批创作剧目

——“樊戏”研究 河南省戏剧家协会 编

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

河南省中景印务有限公司 印刷

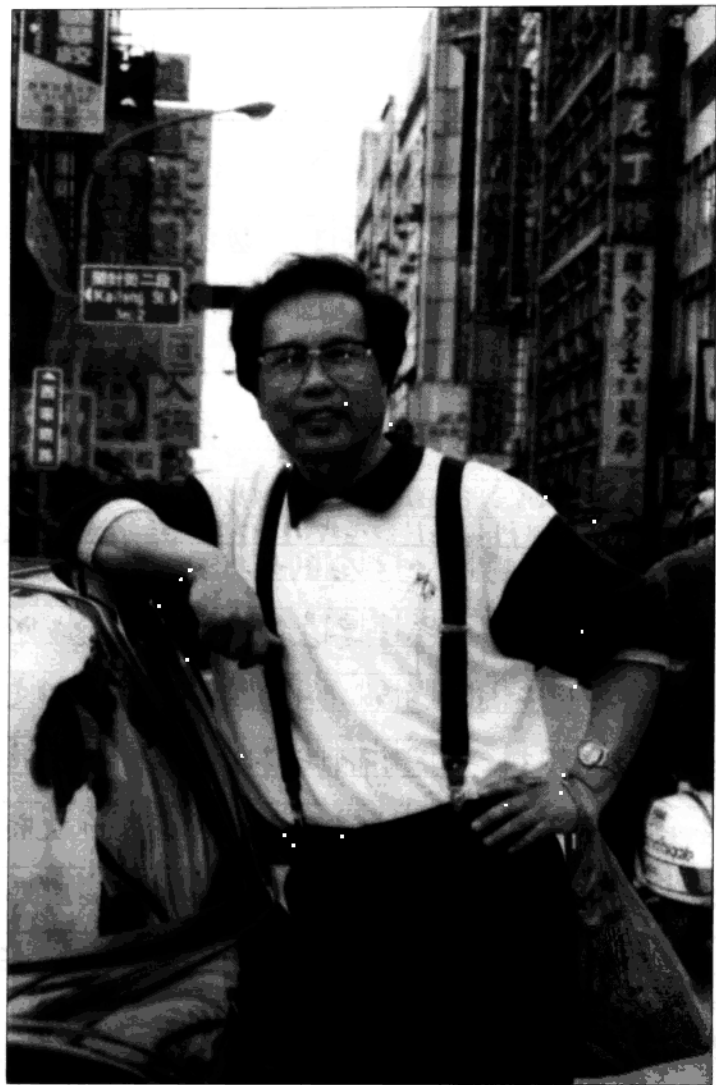
4000 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 210 印张

2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

印数:1-1 000 套

ISBN 7-104-01509-4/J·643 (全十四册)定价:320.00 元

单价:38.50 元



作者石磊先生

(摄于 2000 年台北市开封街二段)

作品，从中吸取了很多养分，为我以后从事戏曲理论研究可以说打下了“功底”。有一次我在翻阅1954年至1957年间的《戏剧报》时，看1954年的4月号刊，有两篇批判坏戏的文章首次提到《麻风女》这出戏，一篇是著名戏曲理论家张真的文章《反对演坏戏》，一篇是黑（此两篇文章在批判《麻风女》戏的事件中，误称为姚作楠著）名何海生先生写的《〈麻风女〉是一出坏戏》。不过这两篇批评文章主要是针对在北京演出的评剧戏曲团演出的，何海生只就自己的文章中顺便提了一下“河南梆子（又名《女贞花》）和山西梆子偶有演出”这句话，他本人并没有看过樊先生编写的《女贞花》或在未知数中。因为事关重大，我将此两篇文章全文摘抄下来。

石 磊 先 生 手 迹



樊粹庭先生

詞章點日月
名迹滿江湖

懷念樊耕廷先生

吳祖光

序一

王景甲

读了素有“小樊粹庭”之称的石磊同志的新作巨著《中国豫剧第一批创作剧目——“樊戏”研究》，始感到这一雅号既非戏言，亦非盛誉，而是当之无愧和实至名归。他和声誉卓著的豫剧革新家、教育家、能编善导的豫剧大师樊粹庭先生确有许多志同道合的相似之处。

首先是他们对戏剧同有广泛的爱好，尤其是对豫剧的演唱和编导，无一往情深，爱之入迷，而且二人都博学多艺，才华横溢。虽然两人生不同时，但是石磊同志得知樊粹庭先生在豫剧方面有过非凡的贡献之后，如雷贯耳，敬慕之情，重如山岳。决心对其披荆斩棘的特立独行，进行全面探索。除查阅史料和寻访其生前友好之外，还向先后与樊先生在革新豫剧的征途中同舟共济、建立殊勋的陈素真和常景获（后更名为常警惕）二位豫剧大师及与樊先生大学同窗的吕宜园先生、与樊一起参加过冯玉祥先生在开封发起的“放足运动”的李三峰先生、同时还包括老朽在内的诸前辈，赤心求教，并拜陈素真为义母，使她（他）们深受感动，便如数家珍般将樊先生为豫剧奋斗过程中的酸甜苦辣，吐露无遗。这使他如获至宝，欣喜莫名，不仅宿愿得偿，而且壮志待伸。所以，在石磊同志这部书中披露了许多鲜为人知的资料和照片多之近二百帧，仅此一点就足见这部著作的价值。

第二个相似之处，是他们同具有大学文科本科的学历。石磊同志虽未获有硕士学位（仅限得学士学位），但他在大学本科毕业后，又考入北京中国艺术研究院研究生部开办的戏曲理论研究班，投拜在张庚、郭汉城、阿甲等国宝级戏剧大师门下，苦读三年，致力于戏剧理

论和戏剧美学的研究,对于古今中外的戏剧名著和论著,无不认真学习和潜心探索,先后编写出许多深受专家赞许、群众喜爱的论文和剧作。还于1986年5月应邀参加了在北京举行的首届中国戏曲国际学术讨论会,时仅38岁,系各国代表中最年轻的一位。此后,他又于1997、1999、2001年三次应邀赴台,执导由他本人编著的豫剧《狸猫换太子》(上、下部)和《汴京苏小妹》及《鞭打芦花》等剧,在台北、高雄演出后,引起巨大轰动。并应台北的清华大学、台湾大学、政治大学、师范大学;高雄的中山大学、师范大学、正修和高苑两所理工科大学及台南的成功大学等诸多资深学府之邀,登上这些院校的讲坛,为台湾的莘莘学子和喜爱戏曲艺术的教授、讲师们传授戏曲理论和美学知识,被誉为“大陆鬼才编导”、“学者型的戏剧家”。石磊感到这些成绩的取得,虽与近年来的广泛学习有关,但深层的原因,仍应归功于受樊先生戏剧观的潜移默化,特别是樊先生在编剧过程中对自己提出的两大要求:一是写出的戏要演员爱演,二是要观众爱看。所以,石磊在他写的《樊戏研究启示录》一章中特别指出:“在一些艺术条件日臻成熟的戏曲新俊十分需要能够发挥其艺术才能和潜质的剧本时,为他们‘打本子’,给他们当‘人梯’,多出好戏,多出好演员和艺术流派。”并一再强调:“现在人们评定精品时往往无视了时间考验和观众认同这两个起决定性作用的因素。‘官本位’、‘钱本位’、‘家本位’是真正精品复出的最大障碍。一些经行政长官、专家学者和赞助商评选出来的‘精品’,观众不买帐;而许多官、商、家们所不屑一顾的、不能登各级调演、汇演、艺术节之殿堂的剧目,却为广大观众津津乐道,连演几百场、上千场也不呈衰势,官、民异趣至如此地步,这是极不正常的艺术现象。如何认真地总结一下这方面所出现的经验和教训,及时调节在精品评选中所出现的偏差和失误,尊重戏曲艺术生产的自身规律,还戏于民,还精品于民,真正振兴、繁荣我们的戏曲艺术,应引起那些颇具远见卓识的戏剧家、理论家和一切关心祖国戏曲艺术的人们的深思和高度重视。”苦口婆心,赤诚可鉴!

第三个相似之处,即他们那种对观众、对人民高度负责的敬业精神。从本书所抄录的樊粹庭先生北京观戏的 26 篇日记中,我们可以清楚地领略到先生在治戏、治学方面用了何等地苦心:每观一剧,大至剧本的主旨、艺术的处理,小到演员、龙套的上、下场姿势,一抬手,一投足,甚至是一个细微的眼神,凡可取处,均一一记录在册,以资他在后来对豫剧“动手术”时的借镜。于本书中我们同样可以看到石磊同志著书立说时的严谨态度:本书在论证中虽旁引博征,恣肆洋洒,但均有理有据,不妄发一言,不滥施一词。无论是对先生其人的描叙,或是对作品的品评,皆精当中肯,实实在在,令人信服。这种良好的风范是对当前学术研究中不健康风气的一种匡正。不唯此,石磊同志把对“樊戏”及樊先生其人的研究,放在历史的时间维、时局的平面维及豫剧艺术和樊先生本人的艺术成长维上进行立体的研究,高屋建瓴,学治中外,点面结合,史论兼备,因而这部巨著不仅具备有文艺批评的价值,还有其文艺史学的价值。评价石磊同志的这部《中国豫剧第一批创作剧目——“樊戏”研究》是一部活的豫剧近、现代发展史和豫剧样符调发展史,亦不为过。

(2002 年 10 月读《樊戏研究》手稿后)

序二

郭汉城

石磊同志的《樊戏艺术论》，是一篇论述豫剧作家樊粹庭一生及其创作的文章，对樊的为人、作品及对豫剧改革所做的贡献，作了肯定性的评价。该文运用历史的眼光，所以评价得比较正确、合理，亦未掩饰其存在的局限。

文中研究了“樊戏”的艺术特色，着重分析了它的民族风格，并指出这是“樊戏”受群众欢迎的重要原因，这既符合研究对象的实际，也是该文作者联系当前戏曲创作中一些非民族化倾向有感而发的。所以，这篇文章既有历史研究的价值，也有为当前提供借鉴的意义。同时，该文收集资料非常丰实，也是值得肯定的。

另外，石磊同志还发表过一些较有影响的文章，他研究戏曲理论所涉猎的面很广，比如戏曲美学、戏曲表导演、戏曲创作、戏曲教育、戏曲舞美、戏曲音乐及艺术流派的传承研究等。这也是他的一个特点，也可以说是一个优点。

（该文章系郭汉城先生于1988年5月16日为河南省艺术研究所上送中国艺术研究院戏曲研究所的学术成果之一——论文《樊戏艺术论》所写的鉴定评语）

序三

常警惕

我看了你的文章,给了我很大的动力,感觉你不光是研究“樊戏”的干才,而且是戏剧知识方面的全才。你有理论水平,文章有说服力,主要是学识渊博。你走的是焦菊隐和欧阳予倩的道路,既有理论,又有实践。樊先生若在世能见到你这样有才华的人,会把 he 喜欢死。

(文章摘自 1985 年 2 月 15 日常警惕先生给石磊先生的一封信。常系樊粹庭先生之夫人,原西安市戏剧家协会副主席。于 2001 年 9 月 5 日仙逝于西安。)

导 论

戏曲新古典主义剧作观的最好阐述

一、关于新古典主义

所谓“古典主义”，就其基本特征而言，指的是提倡学习古代作品和发扬古代理论。自从罗马时期文艺批评家兼诗人的贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus, 公元前 65 - 8 年)在其著作《诗艺》中提出此项原则后，后世文学史家便制定出“古典主义”思想的基本范畴。英语的“古典主义”一词 classicism 系从 classis 派生，它含有“第一流的”或“不朽的”意思，所以后世的所谓“古典作家”就不仅仅指“古代作家”的一层意思，还指“第一流的”作家或上流作家。贺拉斯和稍后一些的朗格诺斯(Cassius Longinus, 213 - 273 年)不仅提倡学习古代作品，而且主张从经过千秋百世定评的上流作品为典范。因此所谓“古典主义”就含有“学古”和“法上”的两层意思。也就是说，取法乎古代上流作品这一信念，一直是各个时期古典主义的基本信念。

古典主义基本经历了希腊罗马古典主义，文艺复兴人文主义，法国古典主义和近代古典主义——即新古典主义几个阶段。

贺拉斯的古典主义文艺理论渊源于希腊化时期的新诗学，而他却生活于罗马文学的“黄金时代”(公元前 100 - 8 年)，他不但是那个时代的新诗人，而且怀有改革罗马文学和建立新传统的伟大抱负，所以后人评价他的古典主义理论在欧洲古代文艺学中占一个承前启后

的地位,即上承亚理士多德的《诗学》,下开文艺复兴时期文艺理论及近代古典主义之端倪,他的古典主义主旨是倡扬以希腊典范为形式,以民族精神为内容,复兴、摹仿古希腊文学、艺术风气。但是这种摹仿又不同于往日的奴从古人,而是创造性的摹仿。

到了中世纪,柏拉图的超现实主义,由于普洛丁推波助澜,形成“新柏拉图主义”浪潮,并且与宗教神秘主义汇合起来,泛滥于欧洲将近千年之久,亚理士多德与贺拉斯的具有现实主义实质内涵的希腊罗马古典主义日趋微势。于是,到14世纪中叶,于意大利兴起一股强有力的文艺思潮,这种文艺思潮力主张扬古希腊、罗马艺术中展现出来的“人文主义”精神,是对中世纪只崇神、娱神、压制人性、只关心“死后”而不重视现实的宗教艺术的一种反动,这即是有名的文艺复兴运动。“文艺复兴”即是取“古代艺术和文化的复活,新生活的诞生”之意,文艺复兴时期的人文主义文艺思想在本质上是古代现实主义重新显现的第一次洪潮。

17世纪初,欧洲文艺思想的中心从意大利转移至法兰西,旋即形成古代现实主义的第二次洪潮,即以高乃依、莱辛、布瓦洛为代表的法国古典主义。但是,法国古典主义的好景不长,到了18世纪五十年代至19世纪初,一种呆板、繁琐、晦涩、空洞及贵族化、官僚化的艺术倾向,即“洛可可”(Rococo)和巴洛克艺术风格滋长、形成,使古典主义沦为僵死的教条和形式。于是,一种以主张恢复在古希腊和古罗马艺术中所表现出来的那种质朴逼真、宁静凝重、简洁洗炼的艺术风格的艺术思潮逐渐形成,企图“籍复古以开今”。这种“籍复古以开今”的进步文艺观念即“新古典主义”文艺思潮。实际上,这种籍复古以开今的艺术革命形式在中国的文化史上也曾出现过,人们称之为“中国的文艺复兴”,最有名的,当属发生于我国中唐时代由韩愈、柳宗元发起的“古文运动”。南北朝兴起的骈文对中国文学的发展曾起到过一定的推动作用,但是到了末流,其文体中存在着堆砌浮华、卖弄典故、内容空洞、言之无物等弊端以及所形成的那种过分注重艺

术技巧的萎靡文风和僵化形式。韩、柳二位老前辈,于这浮风靡海中“揭竿而起”,树起恢宏秦汉文风中那刚健明快、流畅精练及建安文学里那种志深笔长、雄姿质朴、苍凉悲壮和慷慨多气的健康文风,在中国文学史上发动了一次声势浩大的、对中国文学的发展起着强有力的推动作用的文学革命……这样的例子,在中国文学史和艺术史上,可以说是不胜枚举。

戏曲的“新古典主义”即藉恢复中国传统戏曲艺术中那种以少胜多、以简代繁、以虚拟实、“无中生有”的空灵质朴的独特艺术风格为宗旨,来践戏曲改革之实,这即是戏曲新古典主义的实质所在。也就是说,它既是改革的,又是继承的;既是现代的,又是传统的;既是开来者,又是继往的,既面对现实,又承接历史。

二、戏曲新古典主义产生之缘由

纵上所述,我们可以知道,各个时代的古典主义——希腊罗马古典主义、文艺复兴人文主义、近代古典主义(包括法国古典主义和新古典主义)及发生在我国中唐时期的“古文运动”等,各有其独特的政治、经济的基础,独特的思想意识的影响,独特的创作实践根据,有共性也有个性,有继承,更为发扬和革新。

那么,在现阶段的戏曲界倡扬新古典主义的缘由又何在呢?

中国戏曲这种艺术形式,自它以南戏、元杂剧为标志宣告正式形成,一路行来,可以说是命运乖蹇,屡遭劫难。先是辛亥革命前后到“五四”时期的戏曲改良运动,继而遭遇到二十世纪七十年几乎是灭顶之灾“无产阶级”文化大革命。至八、九十年代,先是从小晓波先生在整个文化圈掀起的反传统、反理性、反权威及反现实、反文学、反小说、反戏剧文艺思潮,后来又遭以孟繁树先生鼓惑的“第三代戏曲”说和“造剧运动”的冲击……等等。但,一是由于这些企图彻底扼杀中

国戏曲这个艺术品种的人们的观点太招摇，民族虚无主义的面目暴露的太明显；二是由于中国戏曲艺术本身形成的民族艺术特色特别的稳固和坚定，中国戏曲虽屡遭重创，却未伤着筋骨，依然保持着它完好的肌体。于是，到了二十世纪末和二十一世纪初的世纪交接处，一种“戏曲不改革就没有出路，戏曲不创新就注定要消亡”的“革命论调”出现了。持这种观点的，官方的各级文化主管部门中有，各级文化、文艺研究单位的学术权威中有，各级戏剧汇演、调演、大赛的评委中有……凡戏冠以“改”字的就好，谁的戏如果仍坚持中国戏曲中那种独有的传统艺术原则，则被视为大逆不道，要想获奖那是万万不可能的。这一招厉害，一路行来，无人敢来阻拦，因为它的理论依据似乎是再正确没有了。这样以来，中国戏曲艺术中那种充满现实主义和人民性的东西似乎过时了，那种以少胜多，“无中生有”的空灵质朴的艺术风格亦不时兴了。于是，戏曲导演要请话剧的，灯光布景要“重工业”式的，多台阶式的、光怪陆离式的……。总之，中国传统戏曲艺术中的那一套似乎已经彻底不中用了！

但是，正如先哲列宁先生所言：真理再向前跨越一步就成了谬误。目前戏曲理论界的这种导向（包括政府的各项文化、文艺政策），致使中国的戏曲文化圈和舞台实践最少出现了以下几个方面的弊端：

一曰：编剧的主旨方面“思想超载”化、“主题先行”化、寓言化和“传声筒”化（马克思语）以及矫揉造作、故弄玄虚化的现象异常严重。这些作品常常把一个具体的思想内容幻化为一种扑朔迷离的视觉形象，让观众像“参禅”、“拜谒”一样去体悟，艰涩难懂。再不然即拟定一个很时髦的“思想主题”，再编造出或者查找出一个相应的故事或历史事件，去“教育”、“开导”观众，枯燥乏味。“主题先行”论批了多年，反而越批越香，就是因为它非常迎合和适用于某些主抓文化长官的胃口及一些庸才剧作者的需要，批起来很臭，用起来却十分得心应手。

二曰：编剧结构和技巧方面的‘分幕’化（中国古典戏曲文学的特性是“分场”化）、“团块结构”化，即所谓的“文明戏”化现象严重，丢弃了戏曲编剧技巧中的“线型”结构之流畅性。与此同时，在编剧行业中还严重存在着非专业化倾向。不懂“西皮”、“二簧”者可以写京剧，未谙“流水”、“二八”的可以编豫剧。格律不通，韵仄不分，使编著的唱词诘屈拗口，险阻晦涩。依此谱出的唱腔会好听吗？看完一出戏，无异于读过一部中短篇小说，或者听人讲完了一个故事，戏曲文学这门独具风韵的艺术品格所赐给人们的那种独特审美娱乐，荡然不存。那么试问：人们有何必要再花那么昂贵的戏价进剧场呢？

三曰：编腔造乐中存在着严重的本剧种特色的淡化和异化现象。将京剧里加上几段大鼓或“落子”，把豫剧编成黄梅戏，甚至听了半日还听不出是什么剧种，这即算是革新了。我新近还遇到一位所谓豫剧的音乐设计者，在谈及此问题时他竟然脱口说出：“什么叫‘豫剧味’、‘京剧味’？剧场里有几位是真懂戏曲的？”啊哈，这些所谓的戏曲音乐家们太低估我们的戏曲观众了！他们所了解和看过的戏目未必就有这些观众多，也许观众正是因为他们这样的“戏曲作曲家”太多了，才不往剧场里进呢！

关于这一点，我要多讲几句，因为，声腔艺术是区别各地方剧种艺术特色的主要标志，是各地方戏剧种赖以生存的命脉。

周扬先生早在五十年代就批评过这样一些戏曲工作者，说他们“在戏曲改革中，用反历史主义的方法破坏戏曲艺术中的现实主义，用从外国戏剧、音乐中学来的某些不适合的表现方法，生硬地加在戏曲表演中，破坏了民族戏曲的原有风格，在这些方面经常表现了急躁的、粗暴的、错误的态度。”^①

历史上发生过的事，有许多是相似得令人吃惊，比如发生在上世

^① 周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》。《人民文学》1953年11月刊。