

孔庆东 著

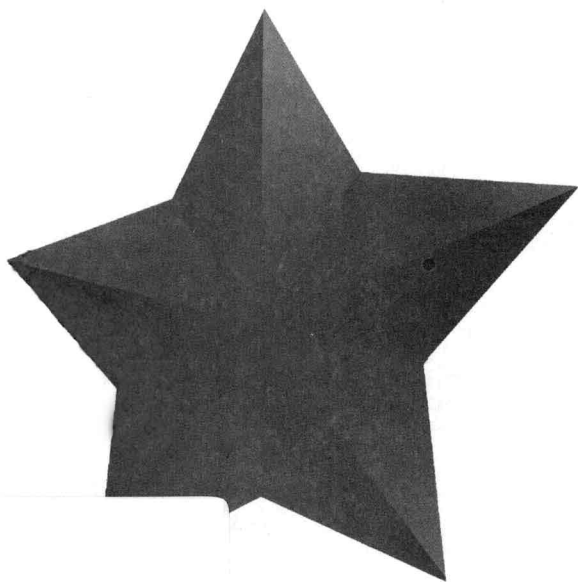
红色娘子军

中国戏剧发展纵论



中华书局

孔庆东
著



红色娘子军

中国戏剧发展纵论

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

红色娘子军:中国戏剧发展纵论/孔庆东著. —北京:中华书局,2014.1

ISBN 978-7-101-09880-8

I.红… II.孔… III.中国戏剧-戏剧史-现代
IV.J809.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第289725号



书 名 红色娘子军——中国戏剧发展纵论

著 者 孔庆东

责任编辑 包 岩 刘树林

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1月北京第1版

2014年1月北京第1次印刷

规 格 开本/700×1000毫米 1/16

印张16 $\frac{3}{4}$ 插页10 字数160千字

印 数 1-30000册

国际书号 ISBN 978-7-101-09880-8

定 价 39.00元

目 录

绪 论 1

- 研究戏剧要有打通意识和追求 1
- 戏剧的本质就是“玩儿” 2
- 中西方戏剧的发展及戏剧观之差异 4

第一讲 话剧在中国的萌芽及《红色娘子军》的文学意象与历史背景 11

- 文明戏最早进入中国时，并不受重视 13
- 战败的刺激，使中国人开始看重话剧的宣传功能和实用价值 14
- 早期文明戏在艺术上是粗糙的 16
- 中国传统戏剧的写意和文明戏的写实 16
- 《红色娘子军》名称的文学意象 19
- 中国历史上的娘子军 20

第二讲 历史上真实的红色娘子军 23

- 表现战争题材的文艺作品少不了女性 24
- 真实生活中的红色娘子军 26

- 几个主要娘子军的原型 29
- 红色娘子军对中国妇女解放问题的启迪意义 32

第三讲 《红色娘子军》的版本 35

- 文学史上很多优秀的作品都是集体创作的结晶 36
- 《红色娘子军》是怎么创作出来的 38
- 报告文学版《红色娘子军》 41
- 琼剧版《红色娘子军》 44
- 电影版《红色娘子军》 46
- 另外一条线索——从《琼花》到《红色娘子军》 49
- 芭蕾舞版《红色娘子军》 53
- 其他版本 54

第四讲 戏剧因素 57

- 孔子时代，戏是不能登上大雅之堂的 59
- 戏剧要有冲突 60
- 戏剧是有规则的，需要事先约定 61
- 剧之涵义 62
- 戏剧的定义 63
- 戏剧五要素 64
- 剧本的三要素 67
- 戏剧冲突的类型 71
- 动作类型 77
- 冲突的结局 78
- 戏剧的分类 79
- 戏剧的创作 79

○ 中国古代戏曲理论 82

第五讲 《红色娘子军》的戏剧要素 85

- 中国传统戏曲理论 76
- 《红色娘子军》到底什么地方有戏 90
- 现代大学生创作的《红色娘子军》剧本 108

第六讲 戏保人和人保戏

- 电影《红色娘子军》的主要创作群体 113
- 编剧是一剧之本 115
- 导演 120
- 演员与角色 129
- 《红色娘子军》中的压迫与复仇 133

第七讲 故事片《红色娘子军》的叙事与隐喻 137

- 《红色娘子军》的复仇主题 138
- 《红色娘子军》的叙事与隐喻 144
- 故事片《红色娘子军》的艺术成就 161

第八讲 芭蕾舞剧版《红色娘子军》 163

- 芭蕾舞艺术的历史 165
- 经典的芭蕾舞剧 171
- 芭蕾舞在中国的传播 175
- 日本版芭蕾舞剧《白毛女》 180
- “文革”后芭蕾舞的困境和努力 181
- 芭蕾舞剧《红色娘子军》的剧情与创新 185

第九讲 京剧的发展历程 193


- 京剧得名及别称 197
- 徽班进京 199
- 京剧的发展历程 200
- 京剧基本常识 203
- 京剧名家 208
- 京剧面临的危机 212
- 延安时期京剧的重新崛起 214

第十讲 样板戏与《红色娘子军》 219

- 京剧的革命 220
- 关于样板戏 222
- “文革”时期的文学作品 224
- 样板戏的由来及代表作 226
- 样板戏《红色娘子军》 228
- 京剧《红色娘子军》的创新及艺术特点 231
- 京剧版《红色娘子军》的主要演员 234

第十一讲 结语：戏剧的可能性 237

- 戏剧的可能性问题 241
- 戏剧的民族性与世界性的关系问题 248
- 中国戏剧的前途在哪里？ 251
- 《红色娘子军》的意义：三个经典，三个宝藏 253
- 现代京剧《红色娘子军》的唱词和对白 257

 绪论

研究戏剧要有打通的意识和追求

本学期的中国现当代戏剧课，我想把以前讲理论、讲历史、讲类别、讲流派，改为讲典型作品，找那么一部典型作品，进行深度剖析。通过一部具有代表性的作品，涉及、触及、引发出戏剧这个领域里许许多多重要的问题，努力打通古代、现代、当代，打通文史哲，打通中西，打通雅俗，来告诉大家，什么叫戏剧。

在我看来，研究现当代文学的人，必须具有这种打通的意识和追求。如果一个学者他是研究甲骨文的，他可以不必研究鲁迅，连李白都不必研究，他可以局限在自己的那个范围里。但是如果你是研究鲁迅的，你可能需要上知天文，下晓地理，这是你的专业需求。我讲戏剧的时候是既讲话剧，也讲戏曲，也讲影视歌舞，涉及一切表演形式，这和我戏剧观是联系在一起的。

研究戏剧要看演出。电影要看，话剧、戏曲、歌舞、曲艺等一切表演形式都要看。如果有机会，要去看看曲艺，看看德云社，看看刘老根大舞台，你才知道什么是文化，什么是艺术。

那么有没有这样一部作品，正好它就能打通古代、现代、当代，打通文史哲，打通雅俗，打通中西？我找到了这样一部作品，名字就叫《红色娘子军》。

所以本课是以讲《红色娘子军》为主，通过解剖麻雀的方法，把它掰开揉碎地讲，来让大家仔细体会什么叫戏剧，以及跟戏剧有关的一切因素。

《红色娘子军》有许多版本，我们主要讲其中三个。第一个就是电影《红色娘子军》。第二个是芭蕾舞剧《红色娘子军》，这是全世界唯一公认的中国芭蕾舞剧经典。第三个是现代京剧《红色娘子军》。以这三个版本为主，兼及其他。这三个版本，一个是它们本身影响很大，成就很高。第二，它们分别有代表性，一个是电影，一个是芭蕾舞，一个是戏曲。

总之是想通过这样一部作品，教给大家怎样深度地欣赏和剖析艺术作品，怎样培养打通雅俗的艺术品位。

戏剧的本质就是“玩儿”

王国维的《宋元戏曲史》（原名《宋元戏曲考》）提出了一个著名的观点：“一代有一代之文学”。西方有一个叫丹纳的写过一部《艺术哲学》，里面讲文学的时代性，就是每个时代的文学是不一样的。

王国维先生处在晚清时代，精通东西方文化，研究戏曲为什么要从宋元做起？因为按照我们今天理解的这种戏剧形式，我们对很多问题的认识是从西方来的。

按照我们今天理解的戏剧概念，中国的戏剧到了宋元才有成熟的形式，成台的大戏，分幕分场到了宋元才有。王国维就根据这个历史事实，从宋元开始，考核中国戏剧发展。可是中国很早就有戏的概念了，到底什么是戏？话剧也好，电影也好，戏曲也好，我们为什么把它叫

戏？我们如果用“戏”这个字来组词，除了戏剧、戏曲之外，还能够组成什么词呢？我们最容易想到的就是游戏、戏耍、戏弄。那么，这么一组词我们就明白了，这个概念它跟玩儿有关系。戏就是玩儿，而玩儿就不是真的，玩儿就是虚拟的。

人在玩儿的状态中，其实是在表演，是把自己设想成另外的某个生命。猫在玩儿的时候，它把它玩儿的那个东西，想象成老鼠之类的猎物。所以这个游戏，它就天然跟表演有关。表演，“表”就是外的意思，把内在的东西弄到外边来，把里边的东西拿出来就叫“表”。戏曲里经常有一句话叫“表一表”，表一表他的祖籍，他奶奶是谁，他爷爷是谁。本来这些东西是他自己的事，他说出来叫表一表。“演”是将一个事情摊开推展。合起来叫“表演”。所以演戏这个事，就是超越此时此刻的人生，我不在此时此刻了，我不在这里。在我玩儿的时候，我不在这儿，在哪呢？用米兰·昆德拉的一部小说来说叫《生活在别处》。

《生活在别处》这个名字，我觉得翻译得很好。它有两种理解，一种是把生活理解为名词，一种是把生活理解为动词。把生活理解为名词，说生活是个东西，生活这东西不在这儿。理解为动词就是不生活在这儿，我到别的地方去生活。由于汉语的这个玄妙，生活一词同时包含了两种意义。

那么对于演戏者来说，当你演戏的时候，你不在这里，你不是你。演戏时候的梅兰芳不是梅兰芳，演戏时候的姜文不是姜文。可是他同时又是梅兰芳，又是姜文，他就具有了多重生命。所以过去有的舞台上写着对联叫：舞台小世界，世界大舞台。前边我们说了演戏是假的，是虚拟的，是超越现在的。那演戏到底好不好呢？戏应该怎么演呢？把严肃的生活儿戏化，这是不对的。但如果我们现在规定好了，我们现在就是演戏，应该怎么办？当然应该好好演。认真地演戏，这和在日常生活中做戏是完全不同的。工作、学习，按照它们的规矩去进行，演戏也应该按照演戏的规矩去进行。好的演员，就应该像有一首歌里唱的“投入地

爱一次，忘了自己”。你投入就投入进去了，你忘了此时此地你是梅兰芳，你就是杨贵妃，要进入一种幻觉状态。

俞振飞先生写过一个回忆，讲他和梅兰芳先生配戏，演《游园惊梦》。他说我们两个配了很多次戏，多少年了，都非常熟了，但每次在舞台上，梅兰芳那个眼神一投过来，我这身体马上就酥软了。从比较世俗的意义上说这太肉麻了，但他说的这是真实的艺术感受。他说那个时候，他觉得对方就不是梅兰芳，而是杜丽娘。这就是投入。可是投入了之后，你就不下舞台了吗？戏有结束的时候啊！所以能进入还得能出来。如果不能进不能出，那你还是一重生命，你不是二重生命。进得去，出得来，双向都认真，双向守规矩，才是好演员，才是好演出，才是好的戏剧。

中西方戏剧的发展及戏剧观之差异

中国人很早就知道戏是虚拟的，就是玩儿

用西方戏剧的概念比对，中国古代戏剧是幼稚的、不发达的。我们现在要讲文学史的话，讲戏剧，那首先要讲到古希腊戏剧。古希腊文学有两大形式非常发达，一个是史诗，一个是戏剧。

中国那个时候文明也很成熟，为什么戏剧不发达呢？为什么没有长篇的史诗呢？

到孔孟老庄这个时候，中国文明已经形成了这样的特点：就是理性高度成熟，理性高度发达。你看一部《论语》就知道，中国人这么理性，看问题看得这么透彻。但这个理性又是充满温情的理性，不是冷冰冰的理性，是非常温柔、敦厚的理性。不仅儒家这样，道家、法家、其他家也都是理性的。所以中国人清清楚楚地知道什么是真，什么是假，鬼神是假的，祖先是真的。祖先一代一代传下来，有真的传承。你见过

你的父亲，你父亲见过他的父亲，这是真的。崇拜祖先，就决定着重视历史，所以中国有一代一代不间断的宏伟的历史著作。既然有了历史著作，还何必要史诗呢？史诗的细节很多都是不真实的。所以中国重历史，历史的地位是高的，诗人的地位不高。正因为中国有这样的理性，所以中国人看戏就是戏，中国人看戏就知道它是虚拟的，就是玩儿。

西方人到20世纪提出间离观

西方到了20世纪，到了布莱希特时代才产生了戏剧的间离观。布莱希特告诉我们：戏是假的，看戏不要当真，要把台下的观众和台上的演员分开。为了防止观众痴迷，专门派演员出来告诉观众说，大家不要信以为真，我们演的都是假的。当时很多人推崇西方，说看人家多伟大，知道这戏是假的。其实这个间离效果，我们三千年以前就知道了，没有必要有一个伟人，出来写一本书，告诉你戏是假的。

西方倾向于混同戏与现实，中国人认为演戏就是娱乐

这样说，并不意味着去贬低谁，而只是强调它的两种历史状态的不同。西方人倾向于混同戏与现实，你看古希腊神话里所写的那些神，他和人有什么区别？他的那个神的世界和人的世界是互通的。希腊神话的宇宙之神叫宙斯，他不知道为什么活得那么无聊，喜欢跑到人间来抢一个少女回去。他那个神和人是随意往来的，是混为一谈的。它的戏剧舞台上动不动就机械降神，动不动一个神就下来了。

中国的神鬼是不那么容易来到人间的，来到人间都是重要的事，来到人间一定发生特殊的事情。而中国人特别反对在现实生活中装神弄鬼，神鬼有专门的场合。

所以中国认为真假混同必乱。演戏就是娱乐，演戏的人专门演戏。在中国古代，专门演戏的人叫倡优。倡优是小道，是补充性的。倡优在朝廷里没有话语权，掌握话语权的是史官。经史子集，戏在其外，戏剧

不算数。而西方不一样，西方戏剧家从古希腊的时候就受到拥戴，受到尊重。古希腊几大著名的戏剧家，埃斯库罗斯、阿里斯托芬、欧里庇得斯这几个人，在他们国家都像英雄一样，万民拥戴，这是不一样的。在我们中国，戏剧艺术是长期被压抑的。朝廷里那些倡优，其实有的人也是水平很高的，很有思想的，但他们不被重视，有的人也通过各种方式去影响朝政、影响皇帝，但是一旦过分了，就会惹来杀身之祸，因为身份不合法。

文艺复兴后西方戏剧对人性的赞美

西方文明到了文艺复兴之后，在一定程度上继承了古希腊、罗马，当然也可以说是继承了他们所伪造的古希腊、罗马，但是把原来的对神的狂热，反转到对俗事的狂热上。文艺复兴最了不起的地方——当然也有人批判它，说文艺复兴使上帝死去了——就是不重视神了，把对神的狂热，转到对俗事的狂热上。基督教本来是穷人的宗教，但是渐渐就演变成了积累财富、扩张侵略的一种宗教形态。近代西方戏剧，文艺复兴以后的西方戏剧，是弘扬人性的。人性这个词不是古已有之的，文艺复兴以来的西方文明，它的意识形态充满了对人的赞美，对人的探究。

以莎士比亚为典范，他在《哈姆雷特》中极尽对人的赞美，对人的伟大、人生活的空间的辽阔的赞美。在他笔下人无所不能，能够挑战大自然，挑战各种客观规律，所以说莎士比亚是西方伟大表演艺术的代表。

所以在西方，戏剧比小说等级要高，而中国则相反。

中西方对戏剧评判标准不一

西方的古典戏剧是以故事为核心的，讲究严整、精致，强调结构感，以巧夺天工为上。他强调人的智慧，就是人怎么编一个特别精彩的故事，天衣无缝，跌宕起伏，惊险万分等等，他就觉得这是最好的戏

剧。而中国的戏剧，王国维评价有两个标准：一个叫自然，一个叫有境界。所以中国的戏剧讲究的是天人合一。在中国人看来巧夺天工固然很好，但那是二流境界，一流境界是天人合一。

西方戏剧有泾渭分明的种类区分

西方戏剧由于起步早，历史长，受重视，经过千百年的发展，分出了很多种类，这些种类都专业化了，就现在的主要形态来看，有话剧，有歌剧，有芭蕾舞剧，它们彼此互不越界，泾渭分明。话剧就专门说话，话剧不唱。歌剧是专门唱的，不说话，日常用语也都唱出来。舞剧不能说话，也不唱，就专门跳舞，让你看他的形体表演，看他的功夫。歌剧和舞剧现在都成经典艺术了，成了西方人的一种高雅消遣。

戏剧这个表演形式的主力是话剧，话剧是以最直接的方式来模仿现实生活。西方涌现了一大批著名的戏剧家，爱尔兰的萧伯纳，美国的奥尼尔，挪威的易卜生，俄国的契诃夫。

这种现场直接表演的话剧，由于批判性强，所以是城市中产阶级和小资产阶级的一种心灵抚慰剂。大家生活在这个人吃人的资本主义社会里，有很多不满，很多压抑，但是又不能造反，又不能起义，顶多随便散散步，怎么办呢？心里压抑着很多东西，晚上去看看戏，这戏里替你
7
把老板骂了一通。这戏里说：这些家伙都不是东西，都是吃人的，都是坏蛋，这老板天天剥削工人，结尾被火车撞死了。大家很高兴，带着愉快的心情回家睡觉，第二天上班，继续被老板剥削。这是话剧在现实生活中的作用。

中国古代的戏剧讲究悲欢离合，不严格地划分种类

我们现在受西方影响，一搭这个戏就说这个戏是悲剧还是喜剧。先给它定义一下，划一个格格。这都是按图索骥，强行划分，没有意义的。中国古代戏剧用今天的标准来看往往是悲中有喜，喜中有悲。你说

《窦娥冤》到底是悲剧还是喜剧啊？我们今天主要因为这窦娥太冤了，就非得说它是悲剧。可是它的结尾不是大团圆吗？不是报仇雪恨了吗？那为什么不说它是喜剧呢？

中国戏这种悲欢离合，是对人生采取一种感叹的态度。中国戏演了半天是告诉你，人生就是这样，人生挺复杂，人活着不容易等等，是引起你对人生的感叹。按照宗教学的观点看，中国人没有宗教信仰，其实从某种意义上说，中国人是以人生为宗教的。中国人信什么？中国人信现实生活。有人说现在很多中国人都崇拜钱，我们这是用一种批判的口吻来批判中国现实。你要较真地去思考，中国人也不崇拜钱，中国人崇拜的是现实生活。所以中国的戏以大团圆结尾的为多，即使主核是悲剧，结尾仍然是大团圆。而西方的戏剧经常是不满足于现实人生的，所以它不肯以大团圆结尾，它把矛盾保留着。现在我们中国的电影、戏剧，如果到了结尾坏人还没受到惩罚，完全是好人失败、坏人胜利的，这样的作品比较少。在这一点上，美国的好莱坞艺术跟中国艺术是接近的，大团圆，英雄美女皆团圆，恐怖分子全玩儿完。

莎士比亚有一句话：过去和未来都是美好的，只有现在最糟。那么这句话的指向就是让你反抗，让你斗争。过去好，未来也好，就现在不好，所以才让你斗争，是破坏性的。

不论中西，古代戏剧都是适应时代，适应社会人生，适应当时的文明模式的

我们简单梳理一下，不论中西，古代戏剧都是适应时代，适应社会人生，适应当时的文明模式的。所以我们现在看过去的戏，无论看古希腊还是看莎士比亚，是品味当时人们的心态，那种人与神，或者人与自然和谐相处的状态。而当今我们所生活的这个时代，世界是破碎的，人与神不和谐，人与自然不和谐，人与自己不和谐。我们最不愿意看到世界被金钱所统一，金钱这个东西是不具有艺术性的。金钱有它自己的价

值，但是它不具有艺术性。资本主义本身是反艺术的，艺术只能产生于封建时代、奴隶时代，或者社会主义、共产主义时代。资本主义社会所产生的艺术，全部是批判它所在的这个社会的，这一点，我们恰恰很多人忘了。我们读到资本主义社会那些著名作家的作品，它为什么著名，为什么受人们欢迎？主要是因为它倾诉这个社会中的痛苦，人的苦闷，而不是说这个社会好。有哪个伟大的诺贝尔文学奖获得者说资本主义好的？没有。

现在的戏剧状况也是破碎的，大家不知道看什么戏好，就各看各的。老人们看看戏曲，白领们看看小剧场话剧。那么处在这么一个破碎的时代，对我们研究戏剧，也许是个好的机会，我们可以多角度、多侧面地接触这些活生生的艺术状态。散漫之后可能有统一，统一之后重新散漫，这是天下大事分久必合、合久必分的一个客观趋势。

好在我们历史上，不论是中国还是西方，曾经产生过许许多多杰出的经典作品。我们就以《红色娘子军》这么一部经典案例来剖析，看看戏剧的魅力何在，它到底有什么功能，它能给我们的生活带来什么样的启迪。

