文藝理論研究
Theoretical Studies in Literature and Art

Theoretical Studies in Literature and Art

Volume 41 | Number 2 Article 2

March 2021

A Hundred-Year Modern Peking Opera: Practices and Experiences

Hengfu Zhu

Follow this and additional works at: https://tsla.researchcommons.org/journal

 Part of the Aesthetics Commons, American Studies Commons, Chinese Studies Commons, Classics Commons, Comparative Literature Commons, Film and Media Studies Commons, Modern Literature Commons, and the Theatre and Performance Studies Commons

Recommended Citation

Zhu, Hengfu. 2021. "A Hundred-Year Modern Peking Opera: Practices and Experiences." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (2): pp.16-25. https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss2/2

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

京剧现代戏的百年实践与成功经验

朱恒夫

摘　要：有着百年历史的京剧现代戏经历了三个阶段：第一阶段起迄于1910年左右到1964年左右，该阶段的特点是被当作政治思想的宣传工具；第二阶段是1964年至1976年，其特点是在演、音、美等方面创造出了系列的新形式，主创者力求艺术地表现革命历史题材故事或社会主义时期的斗争与建设生活；第三阶段是1976年至现在。其特点是取材不限于“政治”“革命”或相关的内容，主人公多为“小人物”，并把着力点放在人物心理的揭示上，努力按照京剧的表演方法创造出新的美的身段动作。探索的成功经验主要有：顶层设计现代戏剧目的创演，以保证题材、剧旨近似的剧目同中有异，避免撞车；用贯穿全剧的主题音乐，来塑造人物的音乐形象；为人物设计个性化的唱腔；用“普白”和“京韵白”来唱念，消除语言上的传播障碍；用中西混合乐队来伴奏；以“百姓”为主人公，讲述百姓故事；将现当代生活的动作按照京剧传统程式的美学原则，创造出新的表演身段。

关键词：京剧；现代戏；三个阶段；特点；艺术经验

作者简介：朱恒夫，文学博士，上海师范大学人文学院与影视传媒学院教授，主要从事戏曲史、戏曲理论及中国古代文学研究。通讯地址：上海市徐汇区桂林路100号上海师范大学影视传媒学院，200234。电子邮箱：zhuhengfu110@sina.com。

本文为国家社科基金艺术学重大项目“戏曲现代戏创作研究”（项目编号：18GD05）、上海高水平地方高校重点创新团队“都市文化与文学”（项目编号：19SS08）阶段性成果。

Title: A Hundred-Year Modern Peking Opera: Practices and Experiences

Abstract: The hundred-year modern Peking opera (*jingju*) has gone through three stages. In the first stage, ranging from around 1910 to around 1964, *jingju* was used as agit-prop. In the second stage from 1964 to 1976, there emerged a series of new forms in acting, music, and stage art, with which theatre practitioners strove to use art to perform revolutionary historical stories or the struggle and construction in the socialist period. The third stage from 1976 to the present is characterized by a thematic departure from “politics” and “revolution” to the portrayal of “nobodies” by focusing on characters´ psychology; this stage also features novel and beautiful physical movements in accordance with the performance methods of *jingju*. The experiences of previous practices mainly include: top-down design for modern-life play creation so as to ensure differences between plays of similar subjects and themes; using theme music throughout the play to shape characters´ musical image; designing individualized singing style for characters; using vernacular and Beijing-dialect rhymed-speech for singing and speaking so as to remove communicative barriers; employing traditional Chinese and Western music. In addition, it also tells the stories of the common people, and creates new performing styles according to the aesthetic principles of traditional *jingju* conventions.

Keywords: Peking opera; modern-life plays; three stages; characteristics; artistic experience

Author: **Zhu Hengfu**, Ph. D., is a professor at the School of Humanities and Communications, Shanghai Normal University. His areas of academic specialty include the history and theory of traditional Chinese theatre, and ancient Chinese literature. Address: School of Humanities and Communications, Shanghai Normal University, 100 Guilin Road, Xuhui District, Shanghai 200234, China. Email: zhuhengfu110@sina.com. This article is funded by the Major Project of National Social Sciences Fund for Art (18GD05), and the Chinese Language and Literature Innovation Team of Shanghai Normal University in Shanghai High-level University Construction Program (19SS08).

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

京剧形成之后的一百多年间，演的基本上是“袍带戏”，表现过去了的生活。至清末民初，才开始演现代戏，也就是反映现当代生活、演述时下的人与事，迄至今日，历时已逾一百年。尽管比起一些地方戏，其创演现代戏的时间不算早，[①]但是，由于它编演的现代戏数量最多、艺术质量最高、受众最广，故而其影响最大，许多京剧现代戏剧目成了一个时期甚至是整个戏曲现代戏的代表。虽然，戏曲现代戏已经取得了很多的成绩，积累了不少经受住时间考验的剧目，但是，剧目生产成功率较低的事实，说明它的编、导、演、音、美等仍然处于探索的阶段，而回顾京剧现代戏的百年历程和总结它的成功经验，则会有助于我们寻找到现代戏发展的更好途径。

一、京剧现代戏发展的三个阶段

何时开始演出“现代戏”，因资料阙如，难以稽考。有人说《烟鬼叹》[②]是京剧的第一部现代戏，这一观点不太能成立，原因是该剧是偶尔为之，就像《东海黄公》不能说明戏曲在汉代就已产生一样，更何况它仅是一个滑稽逗笑、没有什么情节的短剧。

据现存文献来看，较早的具有戏剧性质的京剧现代戏剧目当为潘月樵编的《湘军平逆传》（又称《铁公鸡》）和相传为夏月润作的《左公平西传》。前者演曾国藩镇压太平天国军的故事，后者写左宗棠讨伐西部叛军事。两部剧都是根据小说改编的。小说《湘军平逆传》的全称为《绘图湘军平逆传》，初版是清光绪二十五年（公元 1899 年）上海书局石印本。《左公平西传》源自小说《左文襄公征西演义》，该小说最早的版本是民国五年（公元 1916 年）上海铸记书局石印本。小说《湘军平逆传》甫一问世，即被改编成京剧连台本戏，在丹桂茶园演出。

这两部剧目虽然写的是时事，但是从剧旨的意义上说，和传统剧没有什么差异，类同于三国戏改编自小说《三国演义》、杨家将戏改编自《杨家将演义》，既没有反映时代精神，也没有新的社会功能，况且编演者的目的主要是为了票房。“平曲初无京、海之分。予到申时，尚未闻有此名。自潘月樵创《湘军平逆传》，夏月润之《左公平西传》继之，争奇斗胜，延江湖卖解之流，授以刀剑刺击之术，名之曰‘特别武打’，而‘上海派’之名，乃渐闻于耳。”（张乙庐 11）因此，严格地说，它们也算不上“现代戏”。

真正意义上的现代戏，不仅取材于当代的生活，且要反映时代的精神和社会的趋势，并在此时主流美学思想的指导下作不同于传统剧目的舞台呈现。按照这样的标准来考量，百年历程的京剧现代戏可分为三个阶段。

第一阶段起迄于 1910 年左右到 1964 年左右，该阶段的京剧现代戏的特点是被赋予了社会改良与民族解放、制度变革的功能，被当作政治思想的宣传工具，为革命服务，和时代的脉搏一起跳动。

自甲午海战之后，列强对中国的霸凌日甚一日，国势不断地衰败，中华民族面临着做亡国奴的危险，在此情况下，一批志士仁人自觉地承担起振颓挽亡的责任，力使中华民族重新屹立于世界之林。他们或主张维新，或要求改良，或奋起革命，但无论是资产阶级的维新派、革命派，还是信仰共产主义的无产阶级的代表人物，皆认识到戏曲在揭露政权腐败、制度罪恶、社会黑暗上的巨大功能。于是，梁启超、陈独秀等人都主张要改造戏曲、利用戏曲。就是一般的知识分子，也表达了与政治家相同的强烈愿望。欧榘甲在《观戏记》中说‘故欲善国政，莫如先善风俗；欲善风俗，莫如先善曲本。曲本者，匹夫匹妇耳目所感触易入之地，而心之所由生，即国之兴衰之根源也。[……]论世者谓学术有左右世界之力，若演戏者，岂非左右一国之力者哉？中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎？”（欧榘甲 72）

政治家与仁人志士的倡导，得到了伶界的积极响应，这从此时成立的戏曲行会组织的名称上也可看出来，如成都于 1906 年成立的“戏曲改良公会”，天津于 1907 年成立的“移风乐社”和“正乐化育会”，西安于 1912 年成立的“易俗社”等。尤其是京剧界，编写不同于传统剧目的现代戏的热情最高。当然，因编者的政治理念、社会理想不一样，所以，所编的现代戏剧旨有着较大的差异。大体可以分为两类：一类是将矛头直指社会制度，其目的是要改变现行的政治形态，如《潘烈士投海》《秋瑾》《徐锡麟》《宋教仁》《鄂州血》《宦海潮》《恨海》《惠兴女士》《四川奇闻》《玫瑰花》《维新梦》《猛回头》《皇帝梦》等；另一类是讲述在这

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

个黑暗的社会里普通人不幸的命运，如《黑籍冤魂》《血泪碑》《枪毙阎瑞生》《黄慧如与陆根荣》等。其中，《黑籍冤魂》最为典型，故事中，富商甄弗戒不仅自己吸食鸦片，还让儿子吸毒成瘾，致其死亡。在母亲气死、妻子被逼而死后，两个雇员又乘机卷走剩余财物，并放火烧了他的店铺，使他断绝了经济来源。为了能继续抽大烟，他不惜将亲生女儿卖入妓院，最后沦为乞丐，倒毙街头。

编演现代戏不仅是政治家与仁人志士的要求，也是渴望社会变革的广大观众的愿望。这有两点证明：一是彼时演出传统剧风头正劲的梅兰芳也编演起了现代戏《孽海波澜》《宦海潮》《邓霞姑》《一缕麻》等。许多人根据梅兰芳《舞台生活四十年》中的论述，认为他编演新戏是他认识了现代戏的意义所致[③]，我不否认这一点，但我更相信是广大观众的要求推动的。因为这些新戏尽管比起传统剧目在艺术性上差很多，但“这一路醒世的新戏，着实轰动过一个时期”（梅兰芳 187）。二是由于现代戏负载着思想宣传的任务，有一些演员怕观众不能从剧目的内容上领会其思想，有时干脆跳出戏外，停止情节的推进，在台上做起了演说家“他们的言论都是即兴的，因此不可能有什么标准，高兴起来就完全不顾剧情，大放厥词，把其余的角色僵在台上，说完一通再来做戏，最初是为了宣传革命，后来就成了演员的自我表现。”（欧阳予倩 227）但这并不影响人们对这些剧目的欢迎，观众蜂拥至剧场，既为了看新式的现代戏，也为了听这些具有新锐思想的演说，这就是那个时代戏剧接受的特点。

到了抗日战争时期，为了救危存亡，国共两党都要求戏曲为战争服务，并对戏曲予以高度的重视，但是两党的做法不一样。国民党所领导的国统区鼓励用传统剧目和新编历史剧来激发人们的爱国热情，弘扬爱国主义精神，所以，京剧上演的多是《万里长城》《岳飞》《新雁门关》《木兰从军》《戚继光平倭传》《生死恨》《梁红玉》这类剧目，当然，也有新编的京剧现代戏，如描写卢沟桥抗日事迹的《卢沟落日》和叙写李宗仁、张自忠率部保卫临沂故事的《战临沂》等，但这些剧目是极少的。而在共产党领导的各地抗日根据地，受毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神与党的文艺方针的指引，文艺界明确了为民族革命战争服务、为工农兵服务的方向和艺术作品须源自于生活的创作原则，京剧创演了许多现代戏，延安根据地演出了京剧现代戏《松花江》《松林恨》《打虎沟》《刘家村》《钱守常》《夜袭飞机场》《难民曲》《上天堂》《张丕模锄奸》等；晋察冀根据地演出了《张团长》《茂林恨》《小白龙》《大报仇》《老英雄》《刘顺清》《晋小瑞》《大变工》《血泪仇》《横岭战斗》《荡家恨》《中秋月》《失足恨》等；山东根据地演出了《骂汪反顽》《了缘和尚》《张家店》《唐官屯》《美蒋合作所》等；新四军所在的华中根据地则演出了《徐大将军粉碎日寇扫荡》《皖南事变》等。这些剧目用艺术性来衡量，几无可圈可点之处，但在当时，对于鼓舞士气、激荡民族血性、号召人们投身到抗日的洪流中确实起到了很大的作用，无论军民，对于这些剧目都有浓厚的观赏兴趣。这就涉及表演艺术接受场域的问题。在特定的时代或场景中，人们对于思想、观念、精神的接受程度远高于对艺术的接受程度，因为在国家、个人面临着生死存亡的时候，民族的前途、个人的未来才是最重要的，艺术的享受则退居到可有可无的位置了，不要说它们还是戏剧，即使是口号，也会让人们热血沸腾。

新中国建立之初，党和政府就要求戏曲界创演现代戏，但是对京剧没有提出这方面的要求。政务院在 1951 年发布的“五五指示”中明确地说“地方戏尤其是民间小戏，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视。”（《关于戏曲改革工作的指示》1）这里的“地方戏”显然不包括具有“国剧”性质的京剧。为何不给京剧创演现代戏的任务？主要是因为人们在由辛亥革命前后到新中国建立之前的京剧现代戏的实践中，没有发现一个能经受得住时间考验的、内容与形式较为和协统一的现代戏剧目，于是认为京剧这一古老剧种的表演体系已经固化，只适合于演出历史题材。中央主管文艺工作的周扬，其对京剧的认识有一定代表性，他说“京戏比起地方戏精致一些，艺术性高一些，因此表现现实比较困难。”（文化部档案）而普通的京剧观众也不同意创演现代戏，即使到了京剧现代戏已经做出了一定成绩的 1964 年，还有人公开反对。一位叫沈纲的人说“京剧艺术的形式美，是和表现剧中人物的悲欢情感统一的，形式上看它好像是离开生活，其实它不过是用自己特殊的方法去反映了生活，它不是脱离生活的‘抽象

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

派艺术'。这种艺术是其他形式的艺术所不能代替的。我们要保护这种艺术,使其永久生存。所谓保护,当然不是给它罩上玻璃罩,做个紫檀木的架子供奉起来。然而让京剧里的人也穿制服、皮鞋,甚至还拿机关枪[……]就能挽救其'没落'、'死亡'了吗?这关系到对祖国文化遗产是否尊重的问题。现在有些人主张京剧取消程式,大演现代戏,可是他们并没有想到其后果是什么[……]京剧必须演历史剧,因为它有这种义务和必要;而且只能演历史剧,这是由于它的固有程式所决定的。如果破坏了它的固有程式去演现代戏,那它决不可能还是京剧,只能成为另一个什么剧种了。"(沈纲 3)所以,20 世纪 50 年代前期创演的影响较大的现代戏如评剧《刘巧儿》《小女婿》、吕剧《李二嫂改嫁》、沪剧《罗汉钱》、眉户戏《梁秋燕》、淮剧《王贵与李香香》、甬剧《两兄弟》等都是地方戏。

地方戏在现代戏创演上所取得的成绩给京剧形成了巨大的压力,京剧界的人不甘落后,提出京剧也要表现现当代生活的要求。京剧剧作家马少波试探性地建议道,京剧"在艺术上通过不断的实验和创造在相当长的时间内逐步达到京剧能够表现现代的生活",不妨先"积极地从近代历史去吸取题材",先演些表现近代历史生活的戏作为一种过渡。(马少波 9)然而,文艺的决策者仍然持谨慎的态度,直到 1956 年举办的"第一次全国戏曲剧目工作会议"提出"破除清规戒律,扩大和丰富传统戏曲上演剧目"的发展方针后,京剧现代戏的创演才开始启动。稍后,在各行各业"大跃进"的背景下和在"以现代戏为纲"政策的要求下,京剧也参与到了编演现代戏的热潮之中,到了 1958 年,便用《白毛女》一剧参加了由文化部举办的"现代题材戏曲联合公演",并得到了广大观众的高度肯定。该剧是由范钧宏根据贺敬之、丁毅同名歌剧改编而成,阿甲导演,杜近芳、李少春、叶盛兰、袁世海主演。《白毛女》演出成功的最大意义,是有力地表明了用京剧表现现代生活不仅可行,而且前景光明。

自京剧《白毛女》趟开了一条路之后,京剧现代戏编演不断,如北京京剧团编演了《青春之歌》《党的女儿》等;上海京剧院编演了《林海雪原》《赵一曼》《红色风暴》《踏破东海千层浪》等;天津京剧团创演了《火烧望海楼》等;重庆市京剧团创演了《四川白毛女》《嘉陵怒涛》等;沈阳市京剧团创演了《鸦片战争》《詹天佑》等。可以这样说,20 世纪 50 年代末 60 年代初的所有京剧团都创演了现代戏。

但是,除了少数剧目有着较高的艺术质量之外,绝大多数都不成功。根本原因有三:一是创作指导思想偏颇,所选择的题材多是颂扬革命战争年代的英雄人物,各剧院所创演的剧目主题几乎是一样的,又因将英雄人物符号化、平面化,所塑造的人物形象不能让人感动;二是创演现代戏成了一项政治任务,为了在预设的日子上演,剧目就成了"急就章",编、导、演、音、美等都显得粗陋;三是此时的京剧现代戏创演仍处于探索的初级阶段,如何用京剧的艺术形式来反映现当代生活,许多问题还没有得到解决,因此,内容与形式很不协调。

第二阶段是 1964 年至 1976 年。这一阶段的特点是在演、音、美方面创造出了系列的新形式,以与所表现的革命战争时期、社会主义时期的阶级斗争与经济建设的生活相吻合。

经过五六年的实验,京剧积累了一些质量较高的剧目,于是,党和政府决定进一步提高京剧现代戏的水平。为何在全国数百个剧种中,单单选择了京剧,而不选择在现代戏方面已经做出了成绩的如评剧、豫剧、沪剧等?理由很简单,因为京剧是流播面最广、观众基础最深厚、杰出的演员最多,故而影响也最大的剧种。更何况自道光之后,京剧已然成了"百戏之师",许多地方戏自觉地向它学习,有的竟到了亦步亦趋的程度。所以,若攻克了京剧表现现当代生活的难关,不仅能让数量最大的戏曲受众群体观看现代戏,还能影响、指导其他剧种编演现代戏。为此,文艺决策者采取了三个措施。

一是举办京剧汇演活动,检阅京剧实验的成果,总结经验与教训,给京剧界相互交流学习提供平台。最重要的活动是在 1964 年 6 月 5 日至 7 月 31 日于北京举行的京剧现代戏观摩演出大会。参加汇演的有文化部直属和北京、天津、上海、山东、湖北、云南等省的 29 个京剧团,共演出了 35 个剧目。演出期间,毛泽东和党和国家的其他领导人不时地莅临剧场,观看演出。参演的剧目中,有 15 个为反映新民主主义时期的革命斗争剧目,如《杜鹃山》《洪湖赤卫队》《红色娘子军》《红灯

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

记》《芦荡火种》《红嫂》《延安军民》《智取威虎山》《红岩》《节振国》《六号门》等，有 20 个描写的是社会主义革命和建设时期的生活，如《李双双》《耕耘初记》《战海浪》《奇袭白虎团》《柜台》《草原英雄小姐妹》等。这些剧目大多数情节曲折，故事富有传奇性，人物形象较为鲜明，更重要的是，能对传统艺术手法在传承的前提下进行创新性改造，因而，具有较强的艺术观赏性。

全国京剧现代戏观摩演出大会后，东北、华东、华北、中南、西北五个行政区分别于 1965 年 5 月至 8 月举办了本区的戏剧现代戏观摩演出大会。有的区汇演的都是京剧的剧目，有的则以京剧为主，亦演出其他剧种与话剧等戏剧形式的现代戏。五个区上演的京剧现代戏共有 75 个，有《红石钟声》《天天向上》《雪山苍松》《烽火桥头》《插旗》《一颗珠》《红色少年》《龙江颂》《雪地红心》《枫林渡》《渡江第一船》《火焰千里》《气壮山河》《三条石》《红色交通线》《豹子湾战斗》《苗山颂》《天山红花》《秦岭长虹》《草原初春》等。这些能在大区演出的剧目，都是从众多的剧目中挑选出来的，当时演出也产生了一定的影响，有的还得到了许多观众的肯定，但是，客观地说，编、导、演、音、美的水平都比较低。现在看来，它们绝大多数都没有“留得下”。

二是树立样板剧目，为全国京剧团作示范。鉴于各地虽然有创作现代戏的热情，但是多数没有找到正确途径的状况，为了不让京剧界在现代戏的创演上各自为政、盲目试验，文艺决策者决定在全国与各大行政区汇演的剧目中遴选出优秀的剧目，进行修改、提高，使之成为榜样，然后再将它们的创演经验在全国推广。所选出的剧目是《智取威虎山》《红灯记》《海港》《沙家浜》《奇袭白虎团》等 5 部，之后，它们与芭蕾舞剧《白毛女》《红色娘子军》、交响乐《沙家浜》被正式定名为“样板戏”。为了打造出京剧现代戏的精品，可谓调动了一切力量，在组织、人事、经费上提供了应有尽有的条件，如提拔样板戏创演的骨干为文化部部长、副部长，再明确规定其创演工作直接由“中央文革小组”与文化部来领导；在全国范围内调派人员重新组成样板戏剧组，只要在戏剧观念上与决策者稍有不合者，会被立即换掉，如《红灯记》的创演团队原是阿甲、李少春、刘吉典等，而在定为样板戏后，于会泳成为作曲者，浩亮为主演。

三是创演的重点放在如何将传统的演、唱方式改造成适合现当代生活的表现上。其时的京剧现代戏的理论研究与实践基本上是同步的，在什么是京剧现代戏的问题上，取得了这样的理论成果：题材无疑为现当代的，剧旨须是歌颂党的英明领导和革命英雄人物，并反映党的宗旨，而无论是歌唱宾白，还是做打的表演，都应是戏曲的、京剧的。故事要引人入胜，人物个性要鲜明突出，唱段不但要怡心悦耳，还要易学易唱。一言以蔽之，即革命历史或社会主义斗争和建设题材的内容须与京剧艺术形式高度统一。在理论的指导下，经过反复实验，样板戏达到了预期的目标。客观地说，不用社会学、政治学的眼光去打量样板戏的取材是否得当、对历史的叙写是否准确，不以现代文艺理论来衡量所塑造的人物形象是否真实和典型，仅从将传统的形式改造成能表现现当代社会生活，两者卯榫相合，且能让当代观众乐于接受这一点上来说，样板戏是值得肯定的。

样板戏确定之后，文艺决策者便大力发挥它们的榜样作用。首先是让京剧界照葫芦画瓢，重编或创演类同于样板戏的剧目，于是，《龙江颂》《杜鹃山》《平原作战》《磐石湾》等相继问世；其次是通过样板戏剧本与唱片的大量发行、彩色电影的反复放映、广播电台的天天播放、中小学生音乐课教唱唱段等方法，使样板戏不仅家喻户晓、人人皆知，还使得数以亿计的人张口就能唱出许多唱段；[④]三是要求地方戏移植样板戏。20 世纪 70 年代初，全国组建了几百个“移植学演样板戏”的演出团队，不仅内地的剧种移植，就连西藏的藏剧、新疆的维吾尔剧也移植演出样板戏。

什么题材的剧目才能进入样板戏，彼时的文艺决策者应该是有规划的，他们想让样板戏反映每一个时期共产党为民族求解放、为人民谋利益的感人事迹，《杜鹃山》写的是国内革命战争时期，《红灯记》《沙家浜》写的是抗日战争时期，《智取威虎山》写的是解放战争时期，《奇袭白虎团》写的是新中国建立之初的抗美援朝时期，《海港》颂扬了工人阶级的崇高品质，《龙江颂》则为亿万农民树立了公而忘私、有大局观的道德榜样。

许多人痛斥彼时的当权者只允许样板戏“一花独放”的文化专制政策，殊不知他们也是不得已而为之，为了攻克用京剧这一已经形成表演体系的古老剧种来表现现当代生活的难题，他们必

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

须集中编、导、演、音、美方面的杰出人才，举全国之力来做这件事。如果不创演出高质量的现代戏，现代戏便很难立得住，更不会传得开、留得下；另外，通过只让观众反复观看现代戏的方式，目的是迫使观众改变审美定势，并养成接受、欣赏现代戏的习惯。

第三阶段是1976年至现在。其特点是自觉地追求艺术性，取材不限于“政治”“革命”或相关的内容，人物更多的为“小人物”，把着力点放在人物心理的揭示上，努力按照京剧的表演方法创制出新的美的身段动作。从戏曲发展史的角度来看，这一阶段的现代戏比起之前是进步的，至少其代表作摆脱了政治的羁绊。

“文革”结束之初，被禁锢了十多年的以表现帝王将相、才子佳人、“牛鬼蛇神”为主的传统剧目重新占据了舞台，现代戏退居到边缘地带。然而，没过两三年时间，文艺主管部门又将现代戏推到了中心位置。1981年，文化部连续在北京召开了两次全国性的戏曲现代戏会议，并在会后举办了全国戏曲现代戏汇报演出活动，明确要求各地政府重视现代戏的编演工作。为了推动现代戏的发展，在中央的统一部署下，全国有16个省市自治区举办了22次戏曲现代戏汇演活动。于是，现代戏不断问世，如《四姑娘》《八品官》《六斤县长》《红柳绿柳》《月难圆》《药王庙传奇》《奇婚记》《鸭子丑小传》《弹吉他的姑娘》《泥马泪》《高山下的花环》《易胆大》《四川好人》《芙蓉花仙》，等等。然而，在这些剧目中，属于京剧的极少，其原因是其时正处于肃清“文革”流毒时期，而京剧界人士在“文革”中因为演出样板戏，与彼时的政治人物走得较近，许多骨干人员处于清查之列。

待清查工作结束之后不久，京剧因之前有十多年的现代戏创演经验和积聚了许多优秀的人才，很快就取得了显著的成绩，无论是数量还是质量都超越了大多数剧种，从20世纪80年代初到今日，陆续出品且质量较高的有《洪湖赤卫队》《刑场上的婚礼》《八一风暴》《赵一曼》《蝶恋花》《黄鹤情》《一包蜜》《药王庙传奇》《恩仇恋》《高高的炼塔》《石龙湾》《南疆血碑》《山花》《圣洁的心灵——孔繁森》《膏药章》《潘月樵传奇》《骆驼祥子》《华子良》《浴火黎明》《三寸金莲》《美丽人生》等。台湾京剧界在近年亦编演了反响很好的现代戏如《金锁记》《孟小冬》等。

这么多的现代戏，虽然题材不一、故事不一，艺术表现手法也不完全一样，但是，它们都有共同的追求，即以艺术真实性的目标来叙写故事、描写人物，力求按照当代观众的审美趣味来设计唱腔、表演身段和舞台美术。以戏曲发展史的视角来观照，它们中的优秀剧目超越了之前的现代戏，具有新时期的美学特征。

二、京剧现代戏在艺术上的成功经验

三个阶段的京剧现代戏，总体上说，是发展的、进步的，而能够得以发展、进步，是因为在编、导、演、音、美的艺术上作了艰辛的探索。戏剧说到底是观众的艺术，没有观众，就像鱼儿离开了水一样，而除了特殊的社会时期，观众的喜爱与否，是由剧目艺术质量的高低决定的。

尽管第一阶段的京剧现代戏被作为工具为政治、为革命、为民族解放战争服务，艺术性较低，但是毕竟筚路蓝缕，以启山林，其开创之功不可忽视。第二阶段虽然在内容上有着鲜明的政治性，也毫不隐讳其思想宣传的功能性，但是，领导者与创演者都有着高度的追求艺术的自觉性，较好地处理了“守正”与“创新”的关系，所创演的现代戏既是现代的，也是京剧的；无论是内容，还是形式，既是高雅的，也是通俗的；从接受者的角度来说，既有教育意义，也有审美价值。第三阶段是以第二阶段为起点，尽管相当多数量的剧目，模仿了样板戏，甚至没有达到样板戏的水平，但有一些剧目的进步是突破性的，虽然数量不多，然而昭示着现代戏前进的方向，代表了这一阶段的探索成果。下面就依次分析第二、第三阶段探索的主要经验。

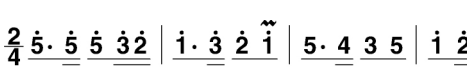
如上所述，第二阶段的样板戏或重点扶持的现代戏剧目，是在统一规划下创演的。就内容来说，它们不仅反映了中国共产党在各个时期为了改变中国落后挨打的状况、推翻旧政权、建立美好的社会制度、将老百姓从水深火热之中解救出来的无私无畏、坚定执着的精神，也多方面地揭示了革命斗争取得胜利的原因。《杜鹃山》表明了这样的道理：只有党指挥枪，才能坚持正确的政治方向，也才能不断克服困难，取得胜利；《红灯记》旨在说明共产党人之所以能够战胜敌人，是因为他们不怕牺牲，前赴后继，不达目的，誓不罢休；《沙家浜》反映了这样的道理，即“军民团结如一人，

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

试看天下谁能敌”；《智取威虎山》的故事告诉人们，共产党人即使单枪匹马，深入龙潭虎穴，也毫不畏惧，因为他们有着坚定的信仰；《奇袭白虎团》反映了共产党领导的中国人民不但敢于与压迫本民族的敌人斗，还敢于同那些欺凌其他弱小民族的帝国主义者斗；《海港》展示了以方海珍为首的中国工人阶级具有国际主义精神，为了支援非洲人民和诚信守诺，再大的困难也会千方百计地去克服；《龙江颂》则表现了新社会农民道德素质的变化——能以大局为重，奉行集体主义，等等。这些剧目将剧旨一层层地皴染在观众的心灵上，使其渐渐地产生这样的认识：因为有了共产党，才会有新中国；也只有共产党，才能领导中华民族走上和平、民主、幸福、富强之路。这种同一剧种现代戏创作的顶层设计方法，能保证题材、剧旨近似的剧目同中有异，更避免了撞车。

样板戏在音乐上的创新更值得肯定。它们的做法，归纳起来，有如下四点：

一是“主题音乐贯穿法”。所谓主题音乐，就是设计一个与剧情、主要人物行动相配的乐句或一两个乐汇，作为特色音调，以贯穿全剧。根据剧情和人物性格发展的需要，运用不同的变奏手法，以塑造人物的音乐形象，使得人物的性格更加鲜明突出。如在《智取威虎山》中，采用《东方红》《中国人民解放军进行曲》和《三大纪律八项注意》中的乐句，来构建全剧与主人公杨子荣的主题音乐。《海港》《奇袭白虎团》分别借用了《咱们工人有力量》《国际歌》和《中国人民志愿军战歌》的音乐材料，而《龙江颂》主人公江水英与《杜鹃山》主人公柯湘的主题音乐则是创作的，尤其是柯湘的主题音乐，旋律刚劲挺拔，对于塑造战争年代党的武装力量的女性领导人特别合适。其乐调（王树元等 1）为：



二是为人物设计个性化的唱腔。旧时包括京剧在内的戏曲音乐基本上都是“一曲多用”，样板戏为了让音乐贴合人物的思想感情，表现其性格，在运用传统唱腔的基础上，或吸收新音调，或选择传统唱腔的材料进行创造性的加工改造，或在传统唱腔中糅合一些民歌与地方戏的乐句、乐汇。个性化的唱腔设计，效果非常显著，如杨子荣雄健豪放的唱腔，表现了这位孤胆英雄的大智大勇；严伟才节奏明快、高昂挺拔的唱腔，展示出这位志愿军侦察排长机敏果断的性格。为了让主人公充分地抒情言志，主创者都给他们设计了几段成套的唱腔，如《沙家浜》中郭建光所唱的 20 句“坚持在芦荡”的唱段用了【二黄导板】—【回龙】—【慢板】—【快三眼】—【紧原版】—【散版】这一成套的板式，充分揭示了人物丰富复杂的内心活动。当旧的声腔板式满足不了表现“新人”的需要时，样板戏便大胆地突破传统格局，创制出皮黄新腔和新的板式，如《红灯记》第五场中铁梅唱腔里的【二黄快板】、第八场李玉和大段唱腔中的【二黄紧原版】即是这样。可以这样说，整个样板戏的音乐，一切为了情节的叙述、人物感情的抒发和人物性格的塑造，任何有碍于此的旧规必须改变，如《杜鹃山》“铁窗训子”这场戏里，雷刚唱的“娘的话如闪电明我心窍”这一句的前六个字是用 D 调起唱，后四个字转入 A 调，恰当地反映了这一人物猛然醒悟时的内心激烈变化，这在之前是从未有过的。

三是以用普通话加工而成的“普白”和用京白为基础吸收现代生活语言而创造成的“京韵白”来唱念，让样板戏在全国范围内的接受在语言上没有多少障碍。就念白艺术来说，也是具有创新性的，《红灯记》中“痛说革命家史”的祖孙二人的对白最具代表性（中国京剧团 38—41）：在由弦乐器演奏的缓慢曲调的铺垫下，李奶奶进入短暂的沉思。念白开始后，配乐轻轻地奏出悲壮的音调，将铁梅和观众带进了十七年前的历史场景中。当念白进入高潮，炽烈的打击乐响起，激发出剧中的铁梅与剧外观众充沛的情感，当铁梅情不自禁深情地呼叫着一声“奶奶”时，乐队所奏的长音，犹如澎湃的江河，奔泻而下，将家史故事的讲述推向高潮，然后再自然而然地转入歌唱。音乐和念白的完美结合，发挥出了最大的艺术力量，达到了无人不被感动的效果。《杜鹃山》的念白用的都是韵白，不仅有着强烈的节奏感，还助力现代戏的诗化，避免了“话剧 + 唱”的弊病。

四是打破了“三大件”加武场的单一、枯燥的伴奏形式，用中西混合乐队来伴奏，仍以京剧的“三大件”——京胡、月琴、弦子为主，而以西洋乐器为辅，以保证京剧音乐的风格。“在演奏技法上，尽可能让民族乐器和西洋乐器的节奏概念、音

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

准概念相互靠拢，强调音准向西洋乐器靠拢，节奏服从京剧板式律动，共同演奏出京剧音乐的腔调、旋律和韵味。”（《中国京剧史》1989）中西混合乐队确实使音乐色彩更加鲜明，也使得音乐的表现力更强。如《智取威虎山》“打虎上山”中主人公出场前的前奏曲——以急遽的鼓板与快速的中西弦乐，配合布景画面，生动地营造出了无边的林海与茫茫的雪原环境。接着，在由圆号独奏的旋律中，洋溢着豪迈气概的杨子荣伴随着由远而近的马嘶声扬鞭而来，并在色彩明丽、节奏快速的音乐伴奏下唱起了“穿林海跨雪原气冲霄汉”的唱段。（《革命现代京剧智取威虎山》34—40）

样板戏在表演上探索到的正确路径，主要是活用传统程式，创造新的表演语汇。京剧表现现当代生活的最大难题，就是如何解决已经形成体系的程式性动作与现当代生活的矛盾的问题。完全抛弃程式，很可能成了“话剧＋京腔”的表现形态，不是真正意义上的京剧艺术；而用已有的程式来演现代戏，内容与形式一定不相和协。为了解决这样的矛盾，样板戏首先在行当与人物的对应上打破常规，以一行当为基础，再借鉴其他行当的表演方法。如《沙家浜》中的刁德一以老生行为主，结合了丑、生、净等多种行当的表演技艺，并结合剧情和人物的性格，做了新的设计。扮演这个人物的马长礼是这样演出的：刁德一出场时，半斜着身子，一只手臂僵硬地吊在肩上，但整个身体显示出敏捷的状态，常会猫着腰快速前行。其表情总是不阴不阳、似笑非笑。有时挺直身子，一边踱步一边沉思，让人捉摸不透他心里的想法。于是，一个满腹心机、阴险狡猾的形象被鲜活地表现了出来。其次是化用传统程式，编创新的表演动作。如《智取威虎山》“打虎上山”场中杨子荣的“马舞”，是将京剧中的“大跳”“颠蹉步”“劈叉”“纵身下马”等程式和蒙古族舞蹈中的“马舞”动作融合而成；剧中的“滑雪舞”则是对传统表演程式中的“侧步滑行”“蹲步”和传统武戏中的“双飞腿”“旋子”等改造而成。最值得赞赏的是《奇袭白虎团》中新的表演语汇，可谓运用京剧传统身段和表演程式来表现现代战争军事动作的典范，如在“敌后侦察”这一场戏中，扮演严伟才的演员宋玉庆将传统的“串翻身”“蹦子”“卧鱼”等身段连贯起来，动作利索，轻捷如燕。而在表演翻越铁丝网的动作时更是化用了“蹦跳蹿越”“折腰”“小翻前扑”等一系列程式，将志愿军侦察兵战士武艺高超的形象淋漓尽致地展现了出来。

第三阶段的探索，最为成功之处是题材的扩大、以“百姓”为主人公与创造了新的表演语汇。

这一时期的现代戏不仅扩大了题材范围，打破了革命历史或与政治紧密相关的题材模式，而且多以“小人物”为剧目的主人公，演述他们生活、他们的命运。如《骆驼祥子》以民国时期北京车夫祥子为中心，写他买车丢车和丢车买车三起三落的故事，穿插他与虎妞的婚姻生活以及和小福子的感情纠葛，展示了他的坎坷人生和悲剧命运，让人们看到底层百姓在黑暗社会中所遭受的凌辱与压迫，从而认识到旧的社会制度的罪恶。再如武汉京剧院演出的《美丽人生》也写“小人物”的故事。剧中的主人公李美丽出身于贫穷的城市底层家庭，小学未毕业就不得不辍学谋生，所处的环境和与别人激烈争食的生存方式养成了她泼辣、粗俗、强势与偏执的性格。但她凭着姣好的面容，竟被大学毕业的工厂技术员马学武看中而与之组成了家庭。然结婚后，她居色自傲，动辄摔碗掼盆，甚至打骂丈夫。没有共同语言并且得不到妻子丝毫温情的马学武便移情他人，然而在她发现后，为泄怒气，居然以举报嫖娼的方式报警，让马学武进了拘留所，丢尽了脸面，失去了工作。马学武自觉人生无望，便投江自尽。巨大的家庭变故，漫漫长夜的孤独，才使李美丽开始反省自己的过失。内心的自责与刚强的性格使她决定挑起供养儿子和侍奉年迈公婆的重担，即使儿子长大成人后仍然不能原谅她对父亲的伤害，甚至把她赶出家门，但她也没有自暴自弃，而是在痛苦的内心挣扎中坚持自我救赎，由狭隘偏执走向宽容豁达，最后，其人生亦由灰色变为亮色。这样的“小人物”故事和命运，自然贴近普通百姓的人生，观众们从舞台上看到了自己的身影，并从中得到了生活的启迪，故由衷地喜爱这样的剧目。客观地说，以“小人物”为主人公的剧目，数量上还不是很多，但是，它们在这一新的取材和塑造人物的领域，做了成功的实验，为未来现代戏的创演开辟出了一条新的道路。

新的表演语汇的创造方法，无疑受到了样板戏的影响，但不是步趋其后，而是有所超越。《骆驼祥子》的“洋车舞”“醉舞”“听胎音”等身段表演，将生活动作高度京剧化、艺术化与美化，几乎

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

到了观众无不赞扬的地步。其“洋车舞”中的跨腿、骗腿、弓腿、别腿、翻身、云手、踢勾车架等身段动作全然是化用京剧武生、花脸的身段程式而来。祥子拉着新买来的洋车“跑”起来后，其甩开腿小跑的步伐既似传统程式的“台步”，又似生活中的跑步，把祥子那激情满怀、踌躇满志的精神状态完全表现了出来。“虎妞劝酒”这场戏，一个凑身相劝，一个躲闪推拒，二人时远时近，时疏时亲，祥子从勉强举盏到主动捉杯一饮而尽，最后是踉踉跄跄、醉眼蒙眬地跌入虎妞的怀中。两人的腰身、步法、手势、眼神，既有着浓郁的京剧传统程式的韵味，又显示出现代舞蹈的风格。《华子良》剧中主人公的“三耍”（耍鞋、耍草帽、耍筐）之所以受到观众的赞扬，也是因为它们能够对传统程式进行“创新性转化”。“耍鞋”是在老戏《问樵闹府》范进踢鞋的动作基础上改进而成，“耍帽”借助了传统武生戏《乾元山》哪吒耍圈的技巧，“耍筐”则是吸收了《石秀探庄》《探四门》《雅观楼》等剧的表演程式，并结合剧情和道具箩筐而设计出来的。由这些剧目可得，新的表演语汇，若要得到观众的认可，须是植根于传统的，又是创新的，还要是赏心悦目的。

艺术重在创新，任何艺术，包括京剧现代戏在内，都不可能也不应该有可以仿照的范式。样板戏盛行期间，何以只有“一花独放”？其他文艺形式的出色作品廖廖无几，就是因为彼时强行要求所有的文艺形式，只能按照样板戏的创作理论与方法去做，戏曲自然只能演出京剧或移植京剧的样板戏，就是芭蕾舞、交响乐、电影、小说等也只能走样板戏的路子。今日的京剧现代戏乃至整个戏曲现代戏为何成功率不高？也是因为当京剧界或戏曲界出现了一个成功的剧目后，大家便自觉地群起仿效，其结果是产出的剧目数量虽多，却大都为翻版之作。在这方面，理论界也要负一定的责任，许多人一再强调现代戏的“现代性”，认为只有表现人的个性，深刻地挖掘人的心理活动，揭示个体行为的社会原因，给人们新的历史与现实的认知，具有启蒙大众的功能，才能算作现代戏，这样的限定无疑是偏颇的。且不说戏曲不同于话剧，不以思想尖新见长，而主要是以声腔音乐与表演取胜，就以剧目的思想来论，也不能以“现代性”作单一的要求。有“现代性”固然是好，而用现当代的生活题材来表现由古代传至今日的仍然具有积极意义的价值观、道德观又有什么错呢？关键是做好三点：一是要有一个好故事，并且要讲得好；二是不但要谱出吻合今人审美要求的声腔音乐的乐谱，还要唱得好；三是表演的身段既是对传统程式的化用，又是对现当代生活动作的提炼，且必须是美的。而对于京剧现代戏来说，这三点的统领者须是京剧美学，也就是说，故事、音乐、表演必须京剧化。

注释［Notes］

① 许多地方戏在形成之初，就演现代戏，如淮剧（早期称“三可子”）演真人真事《丁黄氏》、粤剧《温生才打孚琦》等。

② 编写《烟鬼叹》的薛印轩生卒年不详，大约和卢胜奎（1822—1889）同时代。直隶梆子武丑演员张占福演过此剧。此剧的剧本见《中国京剧戏考》第十册。

③ 参见《舞台生活四十年》：“我们唱的老戏，都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的，观众看了，也能多少起一点作用。可是，如果直接采取现代的时事，编成新剧，看的人岂不更亲切有味？收效或许比老戏更大。”（梅兰芳 211）

④ 参见《把革命样板戏推向全国去》，《人民日报》1967 年 6 月 17 日第一版。

引用作品［Works Cited］

北京艺术研究所　上海艺术研究所《中国京剧史》（下卷第一分册）。北京：中国戏剧出版社，2005 年。

［Beijing Art Institute and Shanghai Art Institute. *History of Chinese Peking Opera*. Vol. 3-1. Beijing: China Theatre Press, 2005.］

——：《关于戏曲改革工作的指示》，《人民日报》1951 年 5 月 7 日第 1 版。

［—·—. “Instructions on the Reform of Traditional Chinese Theatre.” *People's Daily* 7 May 1951.］

马少波《关于京剧艺术进一步改革的商榷》，《戏剧报》（10）1954：7—14。

［Ma, Shaobo. “Discussion on Further Reform of Peking Opera Art.” *Journal of Theatre* 10（1954）：7-14.］

梅兰芳《舞台生活四十年》。北京：中国戏剧出版社，1987 年。

［Mei, Lanfang. *Forty Years of Stage Life*. Beijing: China Theatre Press, 1987.］

欧榘甲《观戏记》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，阿英编。北京：中华书局，1960 年。67—72。

［Ou, Jujia. “Watching Theatre.” *Notes on Late Qing Literature: Studies of Fiction and Theatre*. Ed. Ah

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

Ying. Beijing: Zhonghua Book Company, 1960. 67—72.]

欧阳予倩《谈文明戏》,《欧阳予倩全集》(第六卷)。上海:上海文艺出版社,1990 年。180—238。

Ouyang, Yuqian. "On Civilized Drama." *Complete Works of Ouyang Yuqian*. Vol. 6. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1990. 180—238.]

上海京剧团《革命现代京剧智取威虎山》。北京:人民出版社,1971 年。

[Shanghai Peking Opera Troupe. *Modern Revolutionary Peking Opera* Taking Tiger Mountain by Strategy. Beijing: People's Publishing House, 1971.]

沈纲《"演什么"和"给谁看"——谈戏曲如何为社会主义服务》,《北京日报》1964 年 2 月 18 日第 3 版。

[Shen, Gang. "'What to Play' and 'Who to Show' — on How Traditional Chinese Theatre Serves Socialism." *Beijing Daily* 18 Feb. 1964.]

王树元等《革命现代京剧杜鹃山主旋律乐谱》。北京:人民音乐出版社,1974 年。

[Wang, Shuyuan, et al. *Music Score of the Theme of* Cuckoo Mountain *in Revolutionary Modern Peking Opera*. Beijing: The People's Music Publishing House, 1974.]

文化部档案,案卷号:戏曲改进局 1950 年(1 号)。

[Archives of the Ministry of Culture. *Drama Improvement Bureau*. 1950 (no. 1).]

张乙庐《京派与海派》,《老副末谈剧》(第一辑)。上海:上海戏学书局,1938 年。11—14。

[Zhang, Yilu. "The Beijing Style and the Shanghai Style." *The Fumo Talks about Theatre*. Shanghai: Shanghai Drama Publishing House, 1938. 11—14.]

中国京剧团《革命现代京剧红灯记》。上海:上海文化出版社,1968 年。

[China Beijing Opera Troupe. *Revolutionary Modern Peking Opera* The Legend of the Red Lantern. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 1968.]

(责任编辑:程华平)

·书讯·

《明清传奇杂剧编年史》

作者:程华平

出版社:上海书店出版社

出版日期:2020 年 12 月

《明清传奇杂剧编年史》运用编年体的形式,力求在大量完备、详实的史料基础上,系统展现明清传奇杂剧的历史风貌,进而客观呈现明清传奇杂剧发展的历程与演变轨迹。主要内容包括:明清传奇、杂剧作家的生平事迹、交游与剧作著述情况;传奇、杂剧作品的辨订;作品本事流变的考察;历代批评家的相关评价;作品的刊刻、存佚情况;舞台演出与演员情况;传奇与杂剧传播与接受等。本书是近二十年来戏曲编年史最新的研究成果,为明清戏曲史研究提供了信实可征的文献资料,无论对明清戏曲史的撰写,或是推进该领域研究的深入开展,皆具有重要的学术意义。

(C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net