

May 2019

## How Traditional Chinese Theatre Reflected Modern Life: Discussions during the Seventeen Years

Jingfeng Huang

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Huang, Jingfeng. 2019. "How Traditional Chinese Theatre Reflected Modern Life: Discussions during the Seventeen Years." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (3): pp.124.  
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss3/5>

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.

# “戏曲如何表现现代生活”：对“十七年”时期相关讨论的考察

黄静枫

---

**摘要：**“十七年”时期，对应戏曲现代戏创演的三个高潮，出现了三次关于“戏曲表现现代生活”的集中讨论。第一次出现在1958年，它的标志是“戏曲表现现代生活”座谈会的召开。第二次出现在1960年，它由文化部举办的现代题材戏曲观摩演出大会衍生而出。第三次出现在1964年，为配合全国范围内的现代戏运动，北京、上海等地持续举办座谈会、各报刊纷纷开辟专栏为戏曲表现现代生活的讨论提供阵地。三次讨论对戏曲现代戏创作方法的思考，是继清代戏曲学方法论后，对戏曲创作理论体系的又一次全面增补和修缮。话题涉及文本和舞台两个维度的各方面，其中，“如何把握现代戏剧本构成的核心质素”“如何继承和改造传统程式为表现现代生活服务”等参与度极高。三次集中讨论不仅具有实践层面的价值，即为现代戏创作提供理论指导；同时也具有观念史层面的价值，即戏曲本体观念和戏曲唯物史观通过论争被进一步推广和稳固。作为提供理论依据和批评标准的戏曲观念，其对讨论发生隐形操控作用的过程亦是其再次获得审视和认可的过程。

**关键词：**“十七年”；“戏曲表现现代生活”；程式；新曲调；戏曲唯物史观

**作者简介：**黄静枫，文学博士，现为上海戏剧学院戏剧与影视学博士后流动站师资博士后，主要从事戏曲理论与戏曲史学研究。通讯地址：上海市静安区华山路630号上海戏剧学院仵之楼306，邮政编码：200040。电子邮箱：395221357@qq.com 本文系国家自然科学基金项目“民国传奇杂剧史论”[项目编号：15BZW121]、国家自然科学基金艺术学重大项目“戏曲现代戏创作研究”[项目编号：18ZD05]、上海市艺术科学规划项目“20世纪上海戏曲现代戏史论”[项目编号：YB2018B01]阶段性成果。

---

**Title:** How Traditional Chinese Theatre Reflected Modern Life: Discussions during the Seventeen Years

**Abstract:** During the Seventeen Years (1949 – 1966), three intensive discussions on traditional Chinese theatre’s reflection of modern life emerged in correspondence to the three pinnacles of modern *xiqu* creation and performance. Appearing in 1958 and 1960, the first two were derived from the forum of “*xiqu* reflecting modern life” and the Ministry of Culture’s festival of modern *xiqu* respectively, while the third one took place in 1964, when cities like Beijing and Shanghai held symposiums and the press started columns in cooperation with the nationwide modern *xiqu* movement. The achievement of these three discussions constituted a comprehensive supplement to and improvement of the theoretical system of *xiqu* creation after the Qing dynasty. Among the various topics in the dimensions of text and stage, subjects such as “the core elements of modern *xiqu*’s script” and “to inherit and transform traditional conventions of *xiqu* in the service of reflecting modern life” received considerable attention. These three discussions, on the practical level, provided theoretical guidance for modern *xiqu* creation; on the level of history of ideas, they served as an arena where the artistic principle and historical materialism of *xiqu* further came to light by means of debate. In this process, concepts of *xiqu*, as both theoretical foundation and aesthetic criterion, exerted an invisible influence and were in turn reexamined and recognized among the Chinese intelligentsia.

**Keywords:** the Seventeen Years; *xiqu* reflecting modern life; convention; new tunes; historical materialism of *xiqu*

**Author:** Huang Jingfeng, Ph. D., is a postdoctoral fellow of theatre and film studies at Shanghai Theatre Academy, with research focused on the theory and history of traditional Chinese theatre. Address: Room 306, Renzhi Building, Shanghai Theatre Academy, Huashan Road, Jing’an District, Shanghai 200040, China. Email: 395221357@qq.com This article is supported by

the National Social Sciences Fund (15BZW121), the Major Project of National Social Sciences Fund for Art (18ZD05), and the Shanghai Planned Project of Art Studies (YB2018B01).

“十七年”期间,剧种发展的市场推力开始萎缩,政府引导成为主力。就在于国家政权开始将意识形态建设的部分希望寄予在戏曲这一大众娱乐样式上,并准备充分发掘它的政治功用。而培养民众政治意识、树立全新的价值观,创演反映革命战争、社会建设时期的戏曲现代戏被视作“终南捷径”。倡导、组织甚至指令戏曲现代戏创作是“十七年”时期执政党与人民政府参与社会主义新戏曲建设的一项重要工作,也是他们交给新中国戏曲工作者的一项“无比庄严的光荣的任务”。就在于现代戏能“向人民宣传共产主义思想,培养人民共产主义的道德品质”。<sup>①</sup>

在“十七年”时期的不同阶段,政府政策和领导讲话都未曾将戏曲现代戏搁置。尽管此期也出现了“分工论”<sup>②</sup>的论调,但强有力的呼声仍然是古老的戏曲艺术可以胜任现代题材的搬演。“怎么能现在就断定哪个剧种只能把现代戏压在次要地位,哪个剧种的现代戏只能与传统戏‘并重’呢!”“什么剧种表现什么题材也不可能截然划分”。<sup>③</sup>尤其1958年之后,伴随官方政治动机的日益迫切,表现现代生活被认为不再是戏曲艺术自身发展的问题,演不演现代戏,是否以现代戏为主,“是一个政治性的问题,是个反映阶级性、反映政治方向、反映道路的问题”。<sup>④</sup>“以现代剧目为纲”口号的出台,<sup>⑤</sup>更是造成了地域无分南北,剧种不分新老竞相排现代戏的局面。而官方的正式表态:“任何一种艺术形式都应当既能表现历史生活,又能够表现现代生活[……]表现现代生活是今后戏曲工作的发展方向”,<sup>⑥</sup>无疑又让“分工”论调不再被轻易地吐露,“关于剧种分工思想的进一步理清工作也便被搁置了起来”。<sup>⑦</sup>

正是因为“如何用各种戏曲形式恰当地而不是生硬地来表现人民的新生活,成为戏曲工作者当前的也是长期的一个严重的创造性的任务”,<sup>⑧</sup>戏曲评论家、理论研究者、戏曲工作者等关于“戏曲表现现代生活”的经验总结和理论分析也从未缺席。伴随着1958年之后戏曲现代戏创演的三个高潮,<sup>⑨</sup>“十七年”时期出现了三次关于戏曲表现现代生活的集中讨论。三次集中讨论与编演现

代戏的三个高潮的呼应,正说明理论界和戏曲界在政府的引导和组织下始终保持相互补益的关系。一方面,舞台实践需要理论批评反馈修改意见,另一方面,经验总结需要演出团体展示代表案例。

本文首先介绍“十七年”时期关于“戏曲表现现代生活”三次集中讨论的基本情况,包括讨论的时间段、相关阵地以及主要话题。其次,选取三次讨论中参与度较高的话题进行系统梳理,并客观评价相关结论。最后,充分发掘这三次讨论所具有的观念史意义。

## 一、三次集中讨论

第一次集中讨论在1958年,它的标志是“戏曲表现现代生活座谈会”的召开。

1958年初文化“大跃进”被发动,“伟大的社会主义革命和社会主义建设高潮正在要求出现一个与自己相适应的规模宏伟的社会主义文化高潮”。<sup>⑩</sup>戏曲现代戏创作也因之渐趋炙热。2月山西省晋南专区举行了戏曲现代剧目会演、3月1日广西壮族自治区在南宁举办戏剧展览周(以戏曲现代戏为主)、3月中旬北京燕鸣京剧团和中国京剧院一团先后演出的《白毛女》引起了巨大反响。5月20日至27日浙江省嘉兴专区举行了现代戏观摩演出大会。随着戏曲现代戏引起各界的关注,一系列研讨活动也相继开展。4月,《戏剧报》开辟“关于民族艺术的继承和革新的讨论”专栏,旨在组织关于运用民族艺术形式表现现代生活的讨论。随即引发了“戏曲表现现代生活”座谈会。1958年6月13日至7月14日中央文化部委托中国戏曲研究院召开了“戏曲表现现代生活”座谈会。“除了召集各省市的戏曲工作干部来参加座谈之外,还调来河南豫剧院三团、湖南省花鼓戏剧团、上海人民沪剧团、武汉市楚剧团、福建省闽剧实验剧团,加上北京各剧院剧团的现代戏节目,进行一次联合演出。”<sup>⑪</sup>会议期间举办的这次“现代题材戏曲联合公演”目的在于配合讨论,为具体分析提供案例。会议的第一阶段是与

会代表和晋京参加现代题材戏曲联合公演的剧团人员对“建国以来戏曲艺术事业中现代戏的发展动向”“如何正确地继承和发展戏曲艺术传统”等问题进行讨论,第二个阶段是结合联合公演的现代戏,“分成编剧、表演、导演、戏曲音乐等专业,比较深入地讨论现代创作及演出上的一些艺术问题”。<sup>⑫</sup>“戏曲表现现代生活座谈会”上的专题发言,和1958年戏曲工作“大跃进”以来发表在北京报刊上的有关戏曲表现现代生活的文章,被编成了两个文集:《论戏曲反映伟大群众时代问题》(第一、二辑)。

**第二次集中讨论在1960年,它由文化部举办的现代题材戏曲观摩演出大会衍生而出。**

1960年4月13日至29日文化部在北京举办现代题材戏曲观摩演出大会。“在现代题材戏曲观摩演出期间,文化部还组织全国各地部分戏曲艺术骨干来京参加观摩,同时举行座谈,对现代题材戏曲剧目创作和演出上的一些重要问题,如戏曲工作者如何进一步深入工农群众,加强学习,改造思想,提高艺术技巧等问题进行讨论和研究。”<sup>⑬</sup>为了配合上述观摩和讨论,《戏剧报》旋即开辟了“关于戏曲艺术革新的讨论”专栏,陆续推出戏曲现代戏的讨论文章。目的是“集思广益,更快更好地来克服戏曲艺术往前发展中所碰到的问题”,<sup>⑭</sup>提升戏曲表现新生活的能力。首先在1960年第10期上发表了马彦祥、红线女、洛汀三位同志关于戏曲艺术革新的三篇文章,引起不小反响。为了深入讨论,《戏剧报》编辑部在6月15日召开座谈会,邀请常香玉、童芷苓、彭俐侬、刘秀荣等十余人参加。

**第三次集中讨论在1964年,为配合全国范围内的现代戏运动,北京、上海等地持续举办座谈会、各报刊纷纷开辟专栏为戏曲表现现代生活的讨论提供阵地。**

1963年元月柯庆施“大写十三年”的口号一出,华东六省一市戏曲现代戏创演掀起高潮。1964年初至3月底,历时3月,在上海举行了华东地区六省一市戏曲现代戏优秀剧目轮流演出。在华东地区的榜样作用下,1964年6月5日至7月31日,中央文化部在北京举办了京剧现代戏观摩演出大会。此后,戏曲现代戏创演风生水起逐浪高。截至1964年10月,“北京、山西、陕西、甘肃、辽宁、吉林、山东、江苏、安徽、福建、河南、湖

南、湖北、广东、广西、四川等省、市、自治区都先后分别举行了本地区各剧种的现代戏会演或观摩演出”。<sup>⑮</sup>到1965年,各大区以及各大军区,都举行了戏曲现代戏观摩会演。其中,华东区、华北区、东北区、中南区、西北区、西南区六个大区举行了八次大规模的现代戏剧观摩会演或调演,其中京剧剧目76个,其他地方戏剧目96个。<sup>⑯</sup>概言之,1963年至1965年,华东现代戏高潮蔓延开来,最终发展成为全国范围内各大区各省市各剧种的现代戏运动。

在戏曲现代戏运动期间,关于戏曲表现现代生活的讨论也异常激烈。

1964年2月24日、3月20日、4月2日中国剧协上海分会举办了三次京剧现代戏座谈会,上海京剧界的主要编剧、演员、导演、演奏员、舞美等参加讨论,就现代戏“编剧、表演艺术、服装设计等如何从生活出发,又结合京剧传统艺术的特点”,<sup>⑰</sup>进行了初步讨论。

1964年北京京剧现代戏观摩演出期间,“为了进一步探讨京剧表现现代生活的有关问题,大会研究处分别召开了编剧、音乐、表演等专题座谈会”。<sup>⑱</sup>此外,《人民日报》《光明日报》《北京日报》充分发挥媒体优势,为戏曲现代戏讨论提供阵地。它们不仅积极发表汇演剧目评论文章,做到“每剧必评”,还开辟版块组织讨论。如《人民日报》辟设了《京剧现代戏随感》栏目议论如何正确看待京剧现代戏。《光明日报》则用了更多的篇幅进行讨论,涉及人物塑造、表演技巧、舞蹈艺术、唱腔、音乐、布景等各方面。《北京日报》开辟了《观摩杂感》《京剧现代戏观摩演出》栏目组织戏曲表现现代生活的讨论。其余如《大公报》《解放军报》《工人日报》等也都辟设了专辑、专栏组织讨论。

1965年11月16日《戏剧报》编辑部邀请北京戏曲界的演员、编剧,“就京剧武戏如何更好地表现革命斗争生活,更鲜明、深刻地塑造工农兵英雄人物形象进行了座谈”。<sup>⑲</sup>同年年底,《南方日报》第三版不定期的“文艺评论专页”近两个月集中讨论“革命现代戏以什么题材为主、如何写革命现代戏以及粤剧音乐的继承与革新等问题”。<sup>⑳</sup>

另外,各省市日报、晚报,各省市文联或剧协、剧目工作室的综合性戏剧期刊,《戏曲研究》《学术研究》等学术期刊这一时期也都积极刊发戏曲

现代戏的讨论文章。

## 二、代表议题

针对“戏曲如何表现现代生活”这一议题，“十七年”时期的评论和研究者基本在“形式和内容”的思维框架下展开讨论。他们对解决这一问题秉持着一个根本原则：革新旧形式，创造适应新内容的新形式。“不在自己民族传统的基础上创造同新内容相适应的新的民族形式，就不容易在广大群众中生根开花”。<sup>⑤</sup>他们还为改革在理论上寻找到依据：戏曲舞台艺术传统是一定客观条件的产物，如分场不分幕与传统“出将入相”式舞台有关，民间戏曲音乐中打击乐比重大是为了适应农村野台演出，而人物上场念引子、定场诗和自报家门是说唱文学在戏曲艺术中残留的痕迹等。假如客观条件变化，它们本身存在的合理性是可以质疑的。因此，传统并非不能改变。在现代戏演出中更应该根据实际情况决定是否都要继承或应继承哪些。“需要继承的就继承，不需要继承的就不一定继承，不能说因为不曾继承其中某一种表现形式就是脱离了传统。”<sup>⑥</sup>下文将对主要论题进行集中梳理，总结当时讨论的成果，指出已达成共识的比较客观和科学的观点，为当下戏曲现代戏创作提供借鉴。

### （一）剧本写作

#### 1. 如何把握现代戏剧本构成的核心质素

评论和研究者认为：戏曲现代戏首先得有一个戏曲的剧本，换言之，它们的剧本必须保持中国传统戏曲优秀剧本的基本特点，如主题鲜明、开门见山地将矛盾揭示出来、情节曲折、脉络清晰、场次主次分明、唱白精炼、人物性格集中鲜明、在舞台上通过行动而不是语言正面表现矛盾等。而部分现代戏剧本确实未能充分体现戏曲艺术特点，存在着诸如“场面拉杂，作者往往不能抓着主要矛盾，根据一条主线，像我们民族戏曲所特有的那样简练的艺术形式来表现主题”；<sup>⑦</sup>人物性格不统一、面目模糊；“很多正面冲突都放在幕后去”<sup>⑧</sup>等不足。

评论和研究者还指出：戏曲现代戏的剧本其次还得体现出“现代”。他们所谓的“现代”实际是指作品应该基于鲜明的政治立场书写社会主义新生活，即“编演好以工农兵生活斗争、以社会主

义思想精神为内容的革命的现代剧”。<sup>⑨</sup>它可以是“表现五四运动以来革命斗争事迹的”，也可以是“表现全国解放以来阶级斗争和生产建设的”。<sup>⑩</sup>这本身是站在戏曲为政治服务立场上的发声。他们强调旧剧可以不管内容，但现代戏对剧本有要求而首要是政治倾向。甚至到了第三次现代戏创演高潮期间，表现工农兵生活、讴歌政治理想和信念的主题被视为戏曲剧本创作的唯一方向。1964年7月1日彭真在京剧现代戏演出大会上讲话时曾严肃、坚定地指出：“京剧要就是灭亡，要就是主要演工农兵，为工农兵服务、为社会主义服务。两条道路选一条，没有第三条道路。”<sup>⑪</sup>不难发现，从新中国成立初的“戏改”到现代戏创演高潮再到“样板戏”，政治功利主义对戏曲的拥抱越来越热情。

#### 2. 如何以人民内部矛盾作为主要戏剧冲突

评论和研究者指出：现代戏不能只是写革命战争时期的敌我斗争，社会主义建设时期的矛盾是新问题，涉及领域更广阔，极具当下性。而且这种内部矛盾并非表现出激烈的针锋相对，如果能够完美详尽地呈现出来，比起敌我矛盾更有吸引力。而在表现这一矛盾时，应着眼于思想和性格的冲突，而不要把人与环境的冲突当作重点。过多地介绍人与外部环境的对抗实际是一种模糊主要矛盾的做法。原因就在于从内在矛盾入手，可以更清晰地展现观念和思想的异同，通过否定与颂扬，可以更直接地揭示时代与政治的主题。上述观点兼顾了戏曲剧本冲突鲜明的特点和意识形态建设的需求。这一时期的评论和研究者也正是以此作为重要标准开展戏曲现代戏文本批评。

评论和研究者同时还强调在揭示思想观念冲突时，应采取层层推进的方式，不能问题一出现就迎刃而解，这会极大破坏作品的张力。相反，迂曲的解决过程不仅能提升戏剧性，而且恰好反映“实践—认识—实践”的认知过程，这正是戏曲舞台对宣传和树立马克思主义认识论的重要作用。<sup>⑫</sup>他们进一步指出矛盾解决的过程也应是对立面人物转变的过程。要对反面人物自身矛盾进行充分揭示，这才能为他们的转变作好自然的铺垫。他们还希望戏曲现代戏创作在处理正反双方关系时，能够以一种“内部”的姿态去执行。即“既要写出尖锐的戏剧冲突又不能丑化对立面人物”，<sup>⑬</sup>以分寸得当的批评正确解决矛盾，强调精

神感化的作为,而非暴力的征服。

### 3. 如何创造现代戏唱词词汇

评论者指出现代戏唱词写作存在一个明显的缺陷,就是剧作家会很习惯地套用陈词、水词或典故词汇,如“因此上”“为何情”“说端详”等。这些词汇从现代人的口中说出显得不伦不类。针对如何进行现代戏唱词写作,他们也提出了具体的意见:首先,应保持戏曲语言的节奏性、动作性与音乐性,不能不考虑戏曲语言的特点进行随意写作,这只会是对戏曲本体的人为破坏。其次,在坚持语言写作规律的基础上,应注重使用现代人民生活中的新语汇,避免陈旧词汇,同时尽量形象口语化,按通俗的要求写出活生生的语言。“从民歌或从工农的口语中吸收了营养,尽管用的是整齐的排句、也显得生动、活泼而含有生命力。”<sup>③</sup>另外,还应注意尽量不要把歌颂新社会的口号放在戏里。应从每个人具体思想活动去写词。比如“用现代新的工具和新的事物来作形容比喻”,<sup>④</sup>既真实又亲切。

## (二) 舞台表演

### 1. 如何继承和改造传统程式为表现现代生活服务

评论和研究者基本认识到1949年之后的戏曲现代戏在传统技术和固有程式的运用上,存在着两个明显的极端:一种是一成不变地按照传统表现规律进行,无视表现内容已经是现代生活,“硬搬传统技术和固有程式的结果,往往使技术和程式脱离了生活基础”;<sup>⑤</sup>另一种是过于强调生活真实,基本使用话剧或新歌剧的表现方法,摒弃传统形式,造成“话剧加唱”的不协调局面。不仅削弱了艺术表现力,还消解了戏曲的品质。

评论和研究者一致向“两点论”的辩证法取经,认为戏曲现代戏在程式化表演上应遵循一个“既要‘不背乎成法’,又要‘不拘泥于成法’”<sup>⑥</sup>的指导原则。这样才能打破两极化所造成的“四不像”局面。他们指出:尊重传统表演的虚拟性与程式化,但“也不能机械地照搬”。<sup>⑦</sup>以人物的真实塑造、情感的自然流露和场景的恰当再现为目的,合理地借鉴旧程式、创造新程式。这本身是尊重戏曲表演体系的做法。截取、借用旧程式和重组、提炼以创造新程式曾被马少波概括为“化”和“补”。<sup>⑧</sup>同时,评论和研究者还指出可以适当借鉴姊妹艺术如话剧、歌剧、电影等的生活化表演,取

缔部分相对固定和死板的表演方式,避免平板臃肿。比如他们认为沪剧《罗汉钱》人物上场介绍,打破惯例“自报家门”,“只考虑在媒婆出场时用,其他人物的介绍就用别的方法了”,<sup>⑨</sup>这是向话剧学习、活用的结果。而在具体展示时,评论和研究者借鉴斯坦尼体系的“体验”理论,强调无论是选取的旧程式动作,还是创造的新程式,抑或是借鉴而来的话剧表演形式,在展示时都“要分析它,找到它和内容的关系,而后要体验地运用,也就是身历其境地运用”。<sup>⑩</sup>

无论是评论家、学者还是演员,在“化”和“补”的问题上,都有一个孰先孰后的统一认识。他们坚信让戏曲舞台上的现代人和事拥有艺术真实的关键方法是创造新的动作程式。即“补”是第一位的。就在于一方面没有了髯口、水袖和盔靠的现代人,日常的举手投足不能再因袭旧程式,另一方面,古人不曾有的现代劳作更没有可以搬用的抽象表演。工农建设新题材在程式表演上有着太大的“刚性需求”,即迫切需要从新生活中总结、提炼并创造出展示独特工农生活的新程式。因此,评论和研究者呼吁首先应从创造出发,不能“钻到传统的戏曲艺术领域中去,先考虑传统的能否运用”。<sup>⑪</sup>当然,在创造新程式时,不能突破戏曲艺术的内在规律和旧有传统,“应该以丰富和加强本身的艺术特色为前提”,<sup>⑫</sup>应坚持使用现实主义创作方法,树立“解决艺术上的问题,首先要解决生活问题”<sup>⑬</sup>的观念,并始终致力于解决“如何像传统戏曲那样从生活中提炼,概括出洗炼、鲜明的语言、动作、神态,综合成精美的表现形式”(郑亦秋 6)这一重要课题。

对于日常习惯动作,戏曲工作者(导演、演员等)和理论家们认识到传统的出场亮相、台步和手势必须结合人物身份进行适当的改造。把生活动作经过舞蹈化后搬上舞台,这样,才会“有生活的真实感,又不完全像生活一样”“比生活夸张”。<sup>⑭</sup>当农村老太太不能再迈着传统老旦的台步上场,当青年女英雄不能再像传统旦角那样摆弄兰花指,当农村妇女不能再像闺门旦那样移动小碎步,当中年男干部不能再迈出方正有序的台步时,行当表演体系势必会受到冲击。这种冲击在当时被认为是一种大胆的改革,是现代戏塑造人物的特长。因为“如果照用传统戏曲的行当来表现今天的人物和生活,就势必矛盾百出”(齐云

38)。某个角色无法归入某个行当被认为是如塑造人物的体现。这一时期的很多演员在谈到她们塑造人物心得时,都在强调打破行当束缚对于表现现代人物的重要性。京剧演员刘秀荣称自己也不知道自己在《四川白毛女》中所塑造的何长秀“究竟属于什么行当”,认为“这样一个形象,光用旦角的传统表演程式是难于表现的”,<sup>④</sup>必须综合运用旦角、武生和花脸的动作、身段;粤剧演员马师曾也把他同时借鉴武生和丑行的程式表演塑造恶绅凌贵卿的“越行”行为作为经验之谈。在他们看来,“现代戏中,女角吸收男角的东西,生行吸收花脸、武生的东西,各个行当相互吸收、综合运用已经成为一种必然的趋势”(阳友鹤 36—37)。

对于新生活中的现代劳作,评论和研究者希望能在工人操作机器动作的基础上创造出一种新的程式动作,重新设计更能符合工人生活特征的谈话、生产、行路等的表演形式;能根据现代新式武器的特点创造出表现现代战争场面的新形式;能根据现代交通工具的特点,坚持写意的原则,完成全新出行的呈现。<sup>⑤</sup>京剧《晴空迅雷》中,演员将“旋子”“小翻提”等武功技巧和其他程式进行组合,设计出以一套表现工人安装、操作机器的表演动作。这被评论和研究者认为是一种成功的实践。他们指出从传统汲取养分,结合实际生活,发挥抽象加工,实现工农生活的舞蹈化,并非不可及。而京剧《踏破东海千层浪》、淮剧《万街红》、京剧《晴空迅雷》等作品中让演员在舞台上手握自行车、卡车或汽艇的方向盘,进行各种象征性的全套舞蹈表演,则被评论和研究者认为是创造出行新程式的重要突破。他们认为以方向盘代替车船,正是对传统戏曲中以马鞭、木桨、画有车轮的旗子替代马、车、船的继承,并指出上述虚拟表演虽然还具有极大的舞蹈倾向,但可以沿着这个方向设计出一套比较完整、实用的程式。而对于创造新式武器交战程式,评论和研究者则认为仍大有文章可做。关键要充分发挥想象在传统武打技巧的基础上恰当创造,不能总是让双方枪支打掉然后再赤手空拳地按照传统武打技巧开打。

当然,“化”也作为现代戏程式运用的一个重要原则被提出来。一些评论者和导演、演员结合成功案例,强调在现代戏中汲取传统程式表演的重要性。他们认为现代戏对待传统程式不能一笔

抹杀。假如能够从生活出发,而非从程式出发,基于人物与情景合理地截用或者是重组,不仅不会生硬、别扭,反而会很熨帖。可以增强表演感染力。更为关键的是,还能消除“四不像”的尴尬。

李少春在京剧《白毛女》中适当地采用“抢背”“硬僵尸”等传统表演技法表现杨白劳的悲怆,几乎被此期评论和研究者一致视为截取传统程式恰当表现现代生活的“教材”。而李仲林在京剧《智取威虎山》中选择性地运用“走边”和跌扑等传统技巧,表现杨子荣深入虎穴时的行动和心情,也受到了广泛的称道。评论和研究者还肯定沪剧《罗汉钱》表现行路时使用“三插花”、跑圆场等传统方式,是“以传统的表现形式来表现新的内容”的可贵尝试。<sup>⑥</sup>认为京剧《林海雪原》在表现少剑波带领小分队驰马救援鞠县长时,手拿马鞭、肩挎冲锋枪,集体趟马,这一传统趟马表演形式的运用取得了很好的效果。肯定闽剧《海上渔歌》中渔家父女采用传统行船程式较好地表现出一叶轻舟在茫茫大海中颠簸行进的情景,和淮剧《一家人》中渔翁组合“洒水”“前扑”“爬虎”等传统技巧有力地表现水中搏斗的场景。指出京剧《奇袭白虎团》中侦察排长严伟才利用传统戏中三个“小翻”接一个“抢背”的程式表现翻越敌人铁丝网,使“旧的东西获得了新的生活内容”(胡双宝 15)。花鼓戏演员张建军则强调传统丑角的“偷步”“矮步”技巧被他借用后运用在《三里湾》的王满喜身上,收获了强烈的喜剧效果。<sup>⑦</sup>

评论和研究者也指出:在继承和发挥程式表演的同时,也可以尝试无程式的真实表演。虽然虚拟程式是戏曲艺术的特色之一,但“没有运用虚拟动作也不能认为就是脱离了戏曲传统”(马彦祥 7),使不使用虚拟程式应视剧本的规定情境而定。他们认为安徽泗州戏《两面红旗》、评剧《张士珍》中在舞台上推着真实的车子进行生活化的表演与戏曲表演体系并非格格不入。当然,如果盲目地在程式表演中参入过多的写实动作,不仅会破坏戏曲艺术的形式感,还会因不协调而丧失艺术真实。

2. 如何创造既不脱离传统又能反映现代生活的新曲调

讨论者认为在表现现代人物复杂情感时,剧种传统曲调并非全都能够胜任,需要进行创新。他们批判将传统曲调、伴奏、唱腔与现代生活对立

起来的论调,更强调应“在传统的基础上以新的作曲法创造出既不脱离传统风格,又适合反映现代生活的新曲调新唱腔”。<sup>④</sup>

评剧演员张德福在《三里湾》中扮演村长范登高,针对评剧传统男腔相对简单不适合表现当代人复杂情感的现状,他从梆子、大鼓和京剧中吸收有用的唱法进行创新。他据此总结出评剧现代戏唱腔设计的经验:

在现代戏中需要创造一些新腔,可是一定要结合人物感情的需要,同时还要注意到演员的音色、音域的条件,先尽量从传统唱腔中挖掘,不足之处再创新、吸收,并要与原来的唱腔糅合,以保持评剧的风格。(张德福 25)

其他剧种现代戏音乐设计也提出过与张德福类似的观点。于会泳在对传统戏曲音乐程式生成分析的基础上,进一步提出了创造新的音乐程式的具体方法。这是对戏曲演员经验的理论提升。他认为不仅可以使传统的“链锁派生法”和“借入融化法”,还可用“新创法”,即将“新创作的与皮黄风格相近的曲调,通过广泛沿用而得到集体加工提炼的过程后相对定型下来,成为新的板腔(或曲牌)单位”。<sup>⑤</sup>于氏还强调应善于抓苗头进行创造。他结合京剧《审椅子》《柜台》等指出可以从中提炼出旦行的【二黄流水板】、【二黄二六板】、生行的【反二黄导板】、【反二黄垛板】、净行的【二黄快板】等。

讨论者还进一步指出:无论是选用旧板式、旧旋律还是谱写新腔调,都需要基于新生活中人物的气质与身份展开。即以表现人物为出发点。切忌堆垛各式曲调,这会造成凌乱感。将提升唱腔表现力作为现代戏音乐的核心工作。这不仅可以提高戏曲现代戏的艺术质量,还能克服“话剧加唱”的缺陷。结合人物恰到好处地安排唱,能正常发挥唱在戏里的作用,使“唱”自然熨帖地成为“戏”的有机构成。基于此,京剧《智取威虎山》中通过选取、配合不同板式呈现不同情境中少剑波的复杂情绪,以及京剧《沙家浜》在人物情感爆发处而非剧情高潮处安排大段抒情唱腔,被视作合理使用唱腔刻画人物性格的成功案例。他们结合该案例进一步指出:在板腔选用恰当和安放场

合正确的前提下,还应注意尽可能地多使用各种板腔、设计段幅大的唱腔、“不要因频繁地插用数板、短白和拉散节奏的腔法而把唱段的音乐组织切得零零碎碎”,<sup>⑥</sup>而唱段内容也不一定都是以抒情为主,“还可以叙事,可以对话,叙事和对话,其内容当然主要是话,而不会是抒情”。<sup>⑦</sup>戏曲音乐研究者之所以强调音乐的表现作用,就在于他们认识到“曲”宣泄内心情绪、揭示人物性格、塑造舞台形象的重要作用。这正是从戏曲本体出发,基于其核心质素功能的把握,思考现代戏创作的合理路径。

现代戏在表现群众运动场面时,借鉴了其他演唱形式如合唱、重唱等,而外来曲调和乐器的加盟也成为现代戏创作中一种相当普遍、不可避免的现象。这些被视作一种合理的“纳新”方式,是现代戏必须触碰和正视的问题,但仅是直接拿来还不能解决问题。如果能实现本土与外来的完美融合,对于提升现代生活的艺术表现力无疑是一种“有效的、良好的手法”。<sup>⑧</sup>而在吸收民歌、革命歌曲等外来曲调进行唱腔翻新时,如何做到与原有腔调的听觉效果一样。研究者也根据实际处理方式总结出一条“唱调底”的规律,即“起音落音不离开那个基本调。【西皮摇板】也好,【二黄散板】也好,只要是从原调的音起,最后归在原调的音上,中间变化再多,它仍然是那个调”(胡双宝 15)。

总而言之,“十七年”时期对“戏曲表现现代生活”的讨论本身具有两个鲜明特征:

1. 讨论群体构成丰富,戏曲现代戏成为政治、艺术和学术的共同聚焦,这是戏曲地位在新政权下迅速崛起的重要标志。在政府和相关协会安排下,调动各方力量建言献策,参与讨论的人员身份多样:他们有的是戏曲工作者(编剧、导演、演员、乐队和舞美),有的是文艺评论家,有的是戏曲研究者甚至还有文化部门的负责人。戏曲界之外的政治界、批评界和学术界的介入,使得戏曲现代戏创演不再只是戏曲自身发展的问题,更关涉意识形态建设、戏曲学发展和文艺评论取向等诸多问题。和传统戏、新编历史剧相比,戏曲现代戏一跃成为最能代表戏曲艺术时代价值的作品类型。它提升了戏曲在各文艺样式中的热度。

2. 讨论话题涉及维度全面,关于戏曲现代戏创作方法的思考,是继清代戏曲学方法论后,对戏

曲创作体系的又一次全面增补和修缮。“十七年”戏曲现代戏讨论,在回顾传统、总结经验和环视周遭、寻找新路中出入,话题涉及现代戏创作各方面:编剧、导演、表演、音乐、舞美等。并且在三次讨论中深度逐次攀升。很多方面既提出了创作总体原则,也给出了基本方法,甚至是可操作性的小技巧。

### 三、观念史意义

三次集中讨论不仅具有实践层面的价值,即为现代戏创作提供理论指导,还具有观念史层面的价值,即戏曲本体观念和戏曲唯物史观参与到讨论中,并通过论争被进一步推广和稳固。作为提供理论依据和批评标准的戏曲观念,其发生隐形操控作用的过程亦是其再次获得审视和认可的过程。

现代戏讨论虽不是直接的“戏曲”概念研讨,但它需要以此期关于戏曲本体的最新认识,作为评判现代戏剧目“像不像戏曲”的标准和如何做到“戏曲化”的根本指导。因此,全国范围内的戏曲现代戏讨论,对已确立的戏曲本体认知起到了进一步推广和稳固的作用。或者从某种程度上说,“戏曲”概念能在“十七年”达成基本共识,关于戏曲现代戏的三次集中讨论也起到了一定的作用。任二北、文众、黄芝冈等戏曲史学人经过商榷完成了“戏曲”“戏剧”概念内涵与外延的确立;而在对戏曲现代戏如何既固守戏曲本体又拓展表演体系的讨论中,戏曲必备构成质素作为需要坚守的底线被强调。

“十七年”期间从“戏曲是否能表现现代生活”到“戏曲一定要表现现代生活”的认知变化,是唯物史观作为理论依据进入到讨论中并发挥作用的结果。换言之,讨论者从上层建筑应随着经济基础而变更并与之相匹配的理论出发,强调以反映社会主义建设时期的其人其事为主的戏曲现代戏的出现与发展,是符合历史规律的,是戏曲历史前进的重要推手。周扬、田汉等文化官员,把文学艺术比作时代的镜子,强调“现在的镜子应该照出我们的时代”(江东 3)。他们立足社会历史发展的革命理论,将“革命”视作为戏曲史演进一以贯之的红线,并指出创演现代戏是新中国成立后戏曲艺术的“第二次革命”。“第二次革命说”

不仅将现代戏的精神传统远绍晚清以降的“小说界革命”,还肯定了现代戏对戏曲未来进程的“肇绪”作用。换言之,此期讨论者对戏曲现代戏创作的肯定,不仅因为它能拓展题材、提升戏曲表现功能,更在于这是一个顺应历史趋势、推动历史发展的活动。上述论证过程,与其说,是一个依据唯物史观界定现代戏戏曲史地位的操作,不如说,是指导“十七年”戏曲史家历史书写的唯物史观,在戏曲现代戏讨论中又获得了肯定与推广。

#### 注释[Notes]

① 见田汉：“‘第二次革新’与‘爱今派’”，《论戏曲反映伟大群众时代问题》（第一辑）（北京：中国戏剧出版社，1958年）：1—3。

② “分工论”主要认为：第一，在众多戏曲剧种中，相对成熟的剧种如京剧、昆剧等只属于“古典艺术”，不适合表现现代题材，它们只有和当下生活保持一段距离才能被欣赏。而评剧、曲剧、沪剧等剧种适合搬演现代戏，应该由它们担负起表现现代生活的职责。代表论述有章周“京剧不适合表现现代题材”（《北京日报》1964年2月5日）、李素明“我对‘分工论’的一些看法”（《北京日报》1964年1月30日）等。第二，京剧等剧种不必反映最当前的生活，可以有选择地演出如下三类题材：反映现代少数民族生活斗争的现代戏；内容富有传奇风味，在服装、场景上有异于观众日常生活所见的现代戏；与观众生活有一定距离的革命历史剧。代表文章如刘心武、黄得人：“京剧不宜表现最当前的现实生活”（1964年3月3日《北京日报》）；代表论述有章周“京剧不适合表现现代题材”（《北京日报》1964年2月5日）、李素明“我对‘分工论’的一些看法”（《北京日报》1964年1月30日）等。

③ 见陈光炎：“批判、继承、创新都是为了发展戏曲艺术”，《北京日报》1964年4月11日。

④ 见彭真：“在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话”，《人民音乐》8—9（1964）：3—6。

⑤ 1958年7月14日在“戏曲表现现代生活座谈会”闭幕式上，文化部副部长刘芝明在题为《为创造社会主义的民族的新戏曲而努力》的总结发言中喊出了“以现代剧目为纲”的口号。

⑥ 社论“戏曲工作者应该为表现现代生活而努力”，《人民日报》1958年8月7日。

⑦ 见周宁主编：《20世纪中国戏剧理论批评史（中）》（济南：山东教育出版社，2013年）第791页。

⑧ 见周扬：“改革和发展民族戏曲艺术——在第一届全国戏曲观摩演出大会上的总结报告”，中国艺术研究院戏曲研究所编：《中国戏曲理论研究的文选（下）》（上海：上海文艺出版社，1987年）第487—504页。

- ⑨ 1958年前也曾出现过一次戏曲现代戏编演的小高潮。即1952年第一届全国戏曲观摩演出大会前后,涌现了如评剧《刘巧儿》、《小二黑结婚》、沪剧《罗汉钱》、吕剧《李二嫂改嫁》、淮剧《王贵与李香香》以及秦腔《一家人》等现代戏剧目。它们是建国初为宣传《婚姻法》、抗美援朝运动和镇压反革命运动而生的。但当时尚未引起关于戏曲如何表现现代生活的集中讨论。
- ⑩ 见《文化部关于大力繁荣艺术创作的通知》。中华人民共和国文化部办公厅编:《文化工作文件资料汇编1(1949—1959)》(1982年)第220—23页。
- ⑪ 见张庚:“新戏曲随着人民的时代飞跃前进”,《论戏曲表现现代生活》(北京:中国戏剧出版社,1958年)第12—16页。
- ⑫ 见王林:“‘戏曲表现现代生活’座谈会正在继续进行”,《戏剧报》12(1958):22。
- ⑬ 见英华:“文化部举办现代题材戏曲观摩演出”,《戏剧报》7(1960):20。
- ⑭ 见“编者按”,《戏剧报》10(1960):6—11。
- ⑮ 见“戏剧舞台成为社会主义教育有力阵地”,《人民日报》1964年10月15日。
- ⑯ 见《戏剧报》资料室:“一九六五年革命现代戏大丰收”,《戏剧报》1(1966):41—42。
- ⑰ 见社论“中国戏剧家协会上海分会连续举行座谈会探讨京剧现代戏艺术革新问题”,《上海戏剧》4(1964):5。
- ⑱ 见璧:“京剧现代戏观摩演出大会隆重举行”,《人民音乐》7(1964):8。
- ⑲ 见李元春、钱浩梁、景孤血等:“京剧武戏如何更好地表现革命斗争生活座谈纪要”,《戏剧报》12(1965):31—32。
- ⑳ 见章清等:“《南方日报》‘文艺评论专页’探讨革命现代戏的题材等问题”,《新闻业务》12(1965):41。
- ㉑ 见周扬:“我国社会主义文学艺术的道路—1960年7月22日在中国文学艺术工作者第三次代表大会上的报告”,张炯主编:《中国新文艺大系(1949—1966)理论史料集》(北京:中国文联出版公司,1994年)第137—61页。
- ㉒ 见马彦祥:“试论戏曲表现现代生活和继承戏曲艺术传统问题”,《戏剧报》10(1960):4—7。
- ㉓ 见刘修:“新的时代新的要求—关于戏曲表现现代生活的一些技术性问题”,《戏剧报》4(1959):5—8。
- ㉔ 见张庚:“戏曲编剧在表现现代生活方面的问题”,张庚:《论戏曲表现现代生活》(北京:中国戏剧出版社,1958年)第94—95页。
- ㉕ 见路坎:“京剧现代戏观摩演出的重大成就”,《文学评论》4(1964):1—5。
- ㉖ 见陆定一:“让京剧现代戏的革命之花开得更茂盛”,《上海戏剧》6(1964):2—3。
- ㉗ 见彭真:“在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话”,《人民音乐》8—9(1964):3—6。
- ㉘ 见胡锡涛:“努力塑造社会主义时代的英雄形象——华东六省戏曲现代戏优秀剧目轮流演出观摩札记”,《戏剧报》5(1965):45—47。
- ㉙ 见王琢:“没有成功的人物形象就没有成功的戏——关于革命现代戏创作怎样组织戏剧冲突的问题”,《学术研究》1(1966):31—43。
- ㉚ 见陶君起:“京剧现代戏的语言问题”,《上海戏剧》4(1964):14—16。
- ㉛ 见杨兰春:“豫剧反映现代生活的几点体会”,《论戏曲反映伟大群众时代问题》(第2辑)(北京:中国戏剧出版社,1959年)第123—37页。
- ㉜ 见范钧宏:“改编京剧《白毛女》的一些体会”,《论戏曲反映伟大群众时代问题》(第2辑)(北京:中国戏剧出版社,1959年)第93—106页。
- ㉝ 见曲六乙:“从‘两点论’想起的”,《戏剧报》21(1960):3—5。
- ㉞ 见张庚:“论新戏曲的内容和形式—在戏曲表现现代生活座谈会上的发言”,《张庚文录》(第3卷)(长沙:湖南文艺出版社,2003年)第72—86页。
- ㉟ 见马少波:“戏曲艺术跃进再跃进—在现代题材戏曲观摩演出会上的发言”,《戏剧报》9(1960):4—7。
- ㊱ 见宗华、文牧:“沪剧《罗汉钱》剧本的创作经过”,上海市文化局编审科改编、宗华等执笔:《沪剧罗汉钱》(北京:中国戏剧出版社,1959年)第133—40页。
- ㊲ 见刘木铎:“我们对京剧艺术革新的尝试—排演京剧《四川白毛女》的体会”,《戏剧报》19—20(1960):52—57。
- ㊳ 见巴地:“戏曲艺术形式的继承和创造—就正于马科、马彦祥同志”,《戏剧报》5(1961):24—28。
- ㊴ 见龚义江:“试谈京剧《晴空迅雷》的艺术创造”,《戏剧报》19—20(1960):58—59。
- ㊵ 见李紫贵:“首先要解决生活问题”,《戏剧报》5(1964):5—6。
- ㊶ 见常香玉在1960年6月15日“戏曲演员座谈戏曲艺术革新”上的发言,李蔷华、彭俐依、常香玉等:“关于戏曲艺术革新的讨论”,《戏剧报》12(1960):24—26。
- ㊷ 见刘秀荣在1960年6月15日“戏曲演员座谈戏曲艺术革新”上的发言。关鹤鹑、刘成基、童芷苓等:“关于戏曲艺术革新的讨论”,《戏剧报》13(1960):17—21。
- ㊸ 见邓小秋:“戏曲程式在现代剧中的应用与发展”,《戏剧报》5(1961):30—33。
- ㊹ 见蓝流:“谈《罗汉钱》的导演、表演问题”,《论戏曲反映伟大群众时代问题》(第2辑)(北京:中国戏剧出版社,1959年)第178—84页。
- ㊺ 见张建军:“我是怎样创造王满喜这个喜剧人物的”,

《论戏曲反映伟大群众时代问题》(第2辑)(北京:中国戏剧出版社,1959年)第207—217页。

④⑥ 见杨兰春“豫剧反映现代生活的几点体会”,《论戏曲反映伟大群众时代问题》(第2辑)(北京:中国戏剧出版社,1959年)第123—37页。

④⑦ 见于会泳:“关于京剧现代戏音乐的若干问题(上)”,《上海戏剧》6(1964):22—25。

④⑧ 见于会泳:“关于京剧现代戏音乐的若干问题(下)”,《上海戏剧》7(1964):18—24。

④⑨ 见卫明:“写京剧现代戏如何安唱”,《戏剧报》12(1965):33—35。

⑤⑩ 见同音:“时代花开万紫千红—现代题材戏曲观摩演出述评”,《人民音乐》5(1960):16—18。

#### 引用作品[ Works Cited ]

胡双宝:“京剧艺术的新生—谈京剧现代戏的继承与创造”,《北京大学学报(人文科学)》4(1964):8—17。

[ Hu, Shuangbao. “The Renewal of Beijing Opera: The Inheritance and Innovation of Modern Beijing Opera.” *Journal of Peking University (Humanities)* 4(1964): 8-17. ]

江东:“戏剧一定要表现新的群众时代—记周扬同志和演员们的一次谈话”,《戏剧报》9(1958):3—4。

[ Jiang, Dong. “Theatre Must Reflect the New Age of the Masses: A Conversation between Comrade Zhou Yang

and the Actors.” *Journal of Theatre* 9(1958): 3-4. ]

马彦祥:“试论戏曲表现现代生活和继承戏曲艺术传统问题”,《戏剧报》10(1960):4—9。

[ Ma, Yanxiang. “Discussions on Xiqu Reflecting Modern Life and the Inheritance of the Artistic Tradition of Xiqu.” *Journal of Theatre* 10(1960): 4-9. ]

齐云:“略论现代戏”,《江淮学刊》2(1964):34—38。

[ Qi, Yun. “On Modern Xiqu.” *Jianghuai Tribune* 2(1964): 34-38. ]

阳友鹤:“漫谈戏曲表演艺术的继承与革新—中南区戏剧会演观摩散记”,《戏剧报》10(1965):36—37。

[ Yang, Youhe. “The Inheritance and Innovation of Xiqu Performance: Impressions on the Joint Performance of Xiqu in Central South China.” *Journal of Theatre* 10(1965): 36-37. ]

张德福:“演现代戏的一些心得”,《戏剧报》3(1960):24—27。

[ Zhang, Defu. “Understandings of Modern Xiqu Performance.” *Journal of Theatre* 3(1960): 24-27. ]

郑亦秋:“要仔细对待艺术形式问题”,《戏剧报》5(1964):6。

[ Zheng, Yiqiu. “To Consider the Form of Art Carefully.” *Journal of Theatre* 5(1964): 6. ]

(责任编辑:程华平)