

百年世變下的中國戲曲

• 孫 玫

一 傳統中國的「大眾傳媒」

在傳統中國，戲曲是人們主要的娛樂形式之一，它不僅深遠地影響了各類人的審美，也向佔當時人口大多數的文盲和半文盲傳播各種知識和信息，儘管其中一些歷史知識不免是被「演義化」了的。當時的廣大民眾基本上不是通過讀書，而是通過看戲和聽書，接受傳統社會的主流意識。可以說，當時的戲曲具有某種「大眾傳媒」的功能。然而，戲曲在傳統中國的社會地位卻很低下——因為和經學、科舉無關，在文人的心目中，它屬於「小道末流」。儘管也曾有文人將儒家「文以載道」的傳統引進戲曲，欲借高台以施教化，同時提高戲曲的地位，然而，它始終進不得官方的廟堂、士子的聖殿。

在傳統中國，戲曲是人們主要的娛樂形式之一，它不僅深遠地影響了各類人的審美，也向佔當時人口大多數的文盲和半文盲傳播各種知識和信息，當時的廣大民眾基本上不是通過讀書，而是通過看戲和聽書，接受傳統社會的主流意識。

到了近代，現代知識份子開始把「小道末流」當作「經國大業」對待之。面對千年未有之大變局，中國的知識份子積極努力地向西方學習。當時西方思潮主要是經過日本，而不是從歐美直接湧入中國。受到明治維新後日本某些功利化的文藝觀及藝術實踐的直接影響，梁啟超、陳獨秀、蔣觀雲、陳佩忍等人通過當時中國新興的傳媒——報刊，提出了改良戲曲的訴求。他們極力彰顯當時戲曲所具有的大眾傳媒功能，希望能夠以戲曲作為開啟民智、振興國家的工具^①。而在力求變革的社會思潮激蕩之下，汪笑儂、潘月樵和夏月珊、夏月潤等人則先後編演了一些關注社會現實、表現同時代生活的新戲。

無獨有偶，民國初年在新文化運動中，思想界的精英也關注到了戲曲。胡適等人主張廢除戲曲的歌舞表演，學習西方戲劇，建立一種只說不唱、關心社會問題的新戲，用以批判社會，喚起民眾^②。傅斯年作如是說^③：

把改良戲劇當作社會問題，討論一番。舊社會的窮凶極惡，更是無可諱言，舊戲是舊社會的照相，也不消說，當今之時，總要有創造新社會的戲

劇，不當保持舊社會創造的戲劇。……使得中國人有貫徹的覺悟，總要借重戲劇的力量；所以舊戲不能不推翻，新戲不能不創造。

傅斯年也知道要創造出一種全新的戲劇，並非是一蹴而就的事情。他認為在新戲問世之前，要改演「過渡戲」，從而引導社會由極端的舊戲觀念過渡到純粹的新戲觀念。傅所說的「過渡戲」，是指當時梅蘭芳等人編演的時裝戲^④。1913年，梅蘭芳到上海演出，親眼見到了從西方引進的鏡框式舞台，以及燈光、布景等裝置，觀摩了一批表現現代生活的「文明戲」。回到北京後，他陸續排演《孽海波瀾》(1914)、《一縷麻》(1916)等時裝戲，提倡婦女解放，反對包辦婚姻，暴露社會黑暗^⑤。對於梅的《一縷麻》，傅大加讚賞。然而，與新文化運動闖將的期待相反，在《一縷麻》之後，梅的創作熱情卻從時裝戲轉向了新編古裝戲(下詳)。

梅蘭芳的轉變是有其藝術上的道理的。正如他後來所總結的那樣：京劇表現現代生活，內容與形式存在着矛盾，尤其是音樂與動作之間不易協調。傳統京劇的化妝和服裝誇張、變形，在音樂的伴奏之下有利於歌舞表演；而時裝戲的化妝和服裝接近生活形態，因此表演時，動作的幅度就不能過大，緩慢的唱腔就不好安排，一些成套的鑼鼓點、曲牌，使用起來，也顯得生硬，於是時裝戲自然就變得話多唱少，京戲演員從小練成的、在台上常用的那些舞蹈動作，也就無用武之地了^⑥。中國戲曲歷史悠久，表演藝術是其精華之所在。像崑曲、京劇這類代表戲曲表演藝術精華的大劇種，擁有豐富的歌舞技術和獨特的結構方式。這些在傳統社會長期發展、積累起來的技術和方式，的確是擅長表現舊日的故事，難以應對現代的生活。

戲劇原本具有多種功能：娛樂、審美、教育、宗教，等等。若以戲劇作為教育民眾的工具，那只說不唱、直接反映社會現實生活的新戲，當然要比亦歌亦舞、講求形式美的戲曲來得直接、方便和痛快。但是，一般民眾看戲首先還是為了娛樂；而積澱在戲曲中的形式美也自有其難以磨滅的藝術魅力。所以，儘管新文化運動的闖將主張以西方傳入的戲劇(即話劇)取代在中國土生土長的戲曲^⑦，然而，在現實中戲曲非但沒有因為他們的批判而被話劇所替代，反而得到進一步發展——在以梅蘭芳為首的一批藝術家的努力之下，京劇達到了它自問世以來的第二個黃金時期。此時京劇舞台上大量上演的是描寫古代題材的戲碼，那些反映現實生活的時裝戲則已式微。也就是與此同時，話劇，特別是在中國話劇運動中扮演着重要角色的左翼戲劇，則努力關注社會問題，沿着寫實主義的方向發展。一言以蔽之，當時戲曲和話劇這二者之間是「井水不犯河水」，互不相擾。

儘管新文化運動的闖將主張以西方傳入的戲劇(即話劇)取代在中國土生土長的戲曲，然而，在現實中戲曲非但沒有因為他們的批判而被話劇所替代，反而得到進一步發展——在以梅蘭芳為首的一批藝術家的努力之下，京劇達到了它自問世以來的第二個黃金時期。

二 史無前例的禁戲和改戲

儘管自清末起就曾經不止一次出現改良戲曲的訴求，但是真正改造了戲曲的則是在1949年奪取了全國政權的中國共產黨人。此時的共產黨人充滿了摧毀舊世界、開創新世界的萬丈豪情。就像《共產黨宣言》(*Manifest der Kommunistischen Partei*)中所說的那樣：「共產主義革命就是同傳統所有制關係實行最徹底的

決裂；毫不奇怪，它在自己的發展進程中要同傳統的觀念實行最徹底的決裂。」^⑧共產黨人刻意與歷朝歷代(包括中華民國政府)在諸多方面非常清楚地劃出一道歷史的分界線，例如，從中央到地方各級政府的大印，一律擯棄古奧典雅的篆書，改用簡明易認的宋體。又如，從中央到地方，各級政府一律加上「人民」二字，稱之為「人民政府」。中央銀行稱之為「中國人民銀行」，法定貨幣為「人民幣」，國家郵政則為「中國人民郵政」，各級廣播電台均為「人民廣播電台」，等等。

1949年的中國尚未工業化，戲曲在廣大民眾的生活中依然佔有重要的地位，而傳統老戲中有違馬克思列寧主義的內容卻又比比皆是。對此，一貫高度重視政治思想宣傳教育工作、明確宣稱要把文藝當作對敵鬥爭武器的共產黨，當然不能坐視不管；於是，在建立新政權的同時，即開始禁演眾多傳統老戲。

禁戲，在中國歷史上曾經發生過多次。宋光宗時，趙閔夫曾禁南戲^⑨。元、明、清三代也曾多次禁戲，主要是禁「有傷風化」的「淫戲」，也禁《水滸》這類教誘「犯上作亂」的戲^⑩。不過，共產黨禁戲要比歷朝歷代更廣、更嚴，不僅要禁淫戲，還要禁鬼戲，更要禁「歪曲農民起義」的戲^⑪。中國歷史上曾不止一次改朝換代。過去，新朝雖在政治上與前朝敵對，但並不會刻意追求「同傳統的觀念實行最徹底的決裂」。共產黨則不同，其意識形態是馬列主義——在中國最貧弱的歷史時刻由西方傳入的強而有力的意識形態。這一意識形態中的諸多組成部分，如無神論、階級鬥爭學說等，和中國原有的傳統觀念相抵牾，不可避免地同承載着中國傳統觀念的戲曲發生衝突。中共在建國之初就大規模地禁戲，這實質上是兩種不同的意識形態碰撞和衝突的必然結果。

例如，根據馬克思主義的階級鬥爭學說，階級鬥爭是歷史發展的動力。農民階級反抗地主階級的起義，推動了中國封建社會的發展，是中國歷史進步的決定性動力。因此，像《鐵公雞》這種貶斥太平天國的戲就非禁不可。不僅如此，連《烏龍院》中的一些表演也一定要刪除，因為它們醜化了農民起義的領袖宋江。耐人尋味的是：儘管孫中山敬仰洪秀全^⑫，儘管國民黨政府與滿清政府相反，稱洪秀全為民族英雄，尊為革命先烈^⑬，但是國民黨政府並不會禁演《鐵公雞》這類演出，因為國民黨沒有共產黨的那個嚴整、系統、理論化的意識形態。

意識形態的過度強化(乃至僵硬)，造成了禁戲過多、過濫。加上當年跟隨解放軍進軍的步伐，由老區進入新區、從農村來到城市的戲改幹部絕大多是新文藝工作者，他們大都和戲曲無甚淵源關係，其中不少人不了解戲曲(一些人則不喜歡戲曲)，與許多老戲格格不入，認為這些戲中大量存在「封建糟粕」。這就更使得當年的禁戲一度趨於泛濫。1949年12月首屆東北區文學藝術界聯合代表大會，號召兩三年內消滅舊劇毒素；結果，全東北一度禁演京劇和評劇140齣。東北以外的地區也出現了類似的傾向，例如，徐州曾禁戲200多齣，山西上黨戲原有300多齣，禁到只剩20至30齣，而在天津專區所屬的漢沽縣，准許上演的京劇和評劇僅有10齣^⑭。結果，廣大民眾無戲可看，藝人的生活也發生了困難，以致產生民怨。現實教育了新政權的領導者，1951年5月5日，政務院以總理周恩來的名義發布了〈關於戲曲改革工作的指示〉，開始糾偏，其中明文規定禁戲「應由中央文化部統一處理，各地不得擅自禁演」^⑮。

禁演大批老戲，造成了種種社會問題。但是新政府又不能容忍這些老戲中的「封建糟粕」繼續「毒害」民眾，於是便組織人力去修改大批傳統劇目，進行「消

1949年的中國尚未工業化，戲曲在廣大民眾的生活中依然佔有重要的地位，而傳統老戲中有違馬克思列寧主義的內容卻又比比皆是。對此，一貫高度重視政治思想宣傳教育工作、明確宣稱要把文藝當作對敵鬥爭武器的共產黨，當然不能坐視不管。

毒」工作。至此，戲曲改革的重點便從「禁戲」轉為「改戲」。當時所改之戲，通常是一些經常演出、流傳廣、影響大，同時也易於「消毒」的戲碼。其「消毒」的具體做法不外乎是革除傳統老戲中的「封建糟粕」。例如，老戲中經常會出現鬼魂現身向劇中人託夢的情節^⑥，傳統戲劇中的這種常用的故事結構法，在戲改中被視為「封建迷信」，普遍被刪改。又如，在傳統中國普遍存在一夫多妻的社會現象，這種情形在老戲裏也可以見到。於是，在戲改中，《琵琶記》、《白兔記》、《蝴蝶盃》、《十三妹》等戲裏與「一夫二妻」相關的內容，全都刪去不演。

當年的戲改，不僅改老戲的思想內容，還大力「澄清舞台形象」，革除所謂「舊戲曲舞台陋習」^⑦，如取消檢場、飲場、踩蹺等等。取消檢場，以二道幕遮擋更換布景道具，這無非是認為：檢場不屬於劇中的人物，他登台當着觀眾的面換景，會破壞劇中的真實氣氛。顯然，這是以寫實主義的標準來衡量和改造戲曲。其實，像檢場這類人物，在傳統戲曲的非寫實主義的整個體系中，是十分自然和妥貼的，反倒是那個取代檢場功能的二道幕，不倫不類，經常要在原本流暢的演出中出來「攪局」。

1950年代「禁戲」和「改戲」的政策，曾因當時中國大陸政治氣候的變化而時緊時鬆。本文因篇幅所限，無法對戲改運動各具體階段逐一討論。但是若就其總的發展趨向而論，戲改之後，日常上演的傳統戲，比1949年以前的數目明顯減少，並已經過「過濾」、「淨化」、「去蕪存菁」，改變了原來的面貌，乃至內在的肌理。

三 「專業化分工」的藝術生產方式引進戲曲界

1956年，中國大陸完成農業、手工業和工業的社會主義改造。至此，共產黨基本上掌握了中國全社會的生活和生產資料。這也意味着，傳統戲曲（指其完整的生存形態而非具體劇目）賴以存在的物質基礎逐步消失。在充分掌握各種資源之後，從中央到地方的各級政府自然可以得心應手地調動各種人力、物力資源，深入戲曲界的內部推進改造，這在中國歷史上是前所未有的。於是，幾年之內，大多數的私人班社逐步改造成為全民所有制或集體所有制的公營劇團。以前私人班社因人力和經濟能力所限，大都是由一兩個名角掛牌領班，如今在公營劇團，尤其是大城市的國家劇團，每一個行當都有了能挑大樑的名角，行當齊全，陣容強大。與此同時，各戲院、劇場基本上改由政府統一經營管理。

1950年代的戲曲界，具體領導戲曲工作的是一些新文藝工作者。這些新文藝工作者曾經受到新文化運動的洗禮。他們既不同於過去的傳統文人，又不同於同時代的戲曲藝人，也不同於上述新文化運動的代表人物。他們中的一些人曾從事過具體的藝術創作活動，具有一定的藝術實踐經驗，並取得了一些實績，產生過不小的影響，如1945年在延安創作演出新歌劇《白毛女》。但是，他們原來基本上是從事話劇、新歌劇等受西方影響的戲劇樣式的創作活動，和傳統戲曲與戲曲界並無太多的淵源關係。

很自然，新文藝工作者運用他們所熟悉的西方戲劇理論和方法去改造中國戲曲（當時的人們一般也都自覺不自覺地認為西方戲劇要比中國戲曲先進）。例

1950年代「禁戲」和「改戲」的政策，曾因當時中國大陸政治氣候的變化而時緊時鬆。但就其總的發展趨向而論，戲改之後，日常上演的傳統戲，比1949年以前的數目明顯減少，並已經過「過濾」、「淨化」、「去蕪存菁」，改變了原來的面貌，乃至內在的肌理。

如，1950年8月，文化部戲曲改進局召開「如何建立新的導演制度座談會」，戲曲改進局局長田漢明確指出^⑩：

舊時代戲曲看人不看戲，於今要大家看戲不看人，人的條件當然始終關係着戲的成敗。但應當是戲中的人，即與戲緊密結合的人而不是離開戲的人，也不是單看某一突出的個人而當是演員整體，不是單看演員的演技而是整個舞台工作的渾然一致。凡此是改革戲曲的重要綱目，也是它成功的保障，要做到這樣便須建立有效的導演制度。

導演制度產生於十八世紀的歐洲^⑪。傳統的西方戲劇以語言為最主要的媒介，重情節，重哲思，戲劇文學厚重，文藝復興以後其劇場建築、舞台美術又隨着近代科技的發展而變得愈加繁複。到近代，自然需要有超脫於表演之外的專職導演者統領、整合平面文學劇本與立體舞台藝術之間各部門的複雜關係，最終完成由一度創作向二度創作的轉化。而中國傳統戲曲卻一直沒有產生專職導演的需要和動力。從前戲班基本上是以演老戲維持日常的營業。雖然有時也會排演新戲，但大都由戲班的主角或「戲包袱」（即會演很多戲的老藝人）負責排戲。更因為，歌舞表演是戲曲的主要內容，而主演者的精湛歌舞表演往往是戲曲演出的精華。歌舞劇這種重形體（肢體）與聲音、輕語言文字的特質，使得傳統戲曲中的導演功能一直處於萌芽狀態。

為了改造戲曲，不僅是導演，文學、音樂、美術等各個方面的專業工作者也被調入戲曲界。這種結構重組和人事調動都已經變得相當自然和容易。因為公有化以後的戲曲界已經成為中共文藝事業的一個組成部分。從此，「專業化分工」的藝術生產方式，被全面地引進了戲曲界。

為了改造戲曲，不僅是導演，文學、音樂、美術等各個方面的專業工作者也被調入戲曲界。此時，這種結構重組和人事調動都已經變得相當自然和容易。因為公有化以後的戲曲界已經成為中共文藝事業的一個組成部分。從此，「專業化分工」的藝術生產方式（以下簡稱「專業化方式」），被全面地引進了戲曲界。這種藝術生產方式形成於近代的歐洲，在戲改運動之前已被新文藝工作者用於話劇和新歌劇的創作。與此相一致，戲曲院校的體制則基本上仿照西方戲劇學院（實為話劇學院）的格局：戲文系、導演系、表演系、舞美系，當然還要加上一個音樂系，因為戲曲畢竟不能沒有音樂。

改造傳統老戲，「專業化方式」不可能大展拳腳。因為要保留原劇中觀眾熟悉、喜愛的各種精彩的「唱做唸打」，戲改者一般只能在原作的基礎之上作一些局部性的小改動，而不可能將原作完全推倒，另起爐灶。

至於新編古裝戲^⑫，則可以放手按照「專業化方式」進行創作。因為劇本、音樂、舞美、表演都是新的創作，不存在和原作精華發生衝突的問題。又由於新編古裝戲演的是古代生活，可以（而且也需要）借鑒傳統老戲的化妝、服裝、表演、各種程式套路，於是在新編古裝戲中，優秀的演員依舊可以發揮從老戲中學得的、自幼練就的各種本領。而1950和1960年代初創作新編古裝戲，編劇通常也會考慮如何展示其主要演員的表演特長。

創作現代戲，更使「專業化方式」得到了最充分的展現。由於演出現代生活中的故事，無法直接照搬傳統戲曲裏的各種程式，於是，現代戲的創作者們就去向話劇和新歌劇學習。當時常見的做法是：編劇以類似寫實話劇的分幕制來編寫劇本（場景固定是這種劇本結構方式的主要特點之一），與此相適應，舞美則需要採用偏於寫實風格的布景；然後，在專職導演（其中不少人來自話劇界）

的指導下、在技導(多為舞台經驗豐富的戲曲演員)的協助下進行排演。而且，現代戲的編劇非常注重劇本的思想意義、戲劇性及人物性格，而並不像傳統老戲的編劇那樣關心如何彰顯主演者的表演特長並迴避其短。簡言之，此時創作的現代戲不再是以主演者為中心，任何演員的表演都要為實現編導的創作意圖、為表現該劇的主題思想服務。

由上述方式創作出來的現代戲，基本上不是以寫意、變形的方法，而是以接近生活形態的方法來表現現實的內容，從而呈現出一種與傳統戲曲非常不同的美學風格。以京劇為例，它的現代戲曾一度被人們稱之為「話劇加唱」。「話劇加唱」的表述方式未必十分準確，不過倒也相當形象直觀地表達了當時人們的一種感覺：遠離傳統戲曲，更接近當時的寫實話劇。就一般情形而論，傳統戲重抒情，其故事情節並不很寫實，也不厚重。像梅蘭芳的名劇《貴妃醉酒》，其故事情節三言兩語便可講完。欣賞《貴妃醉酒》這樣的戲劇作品，吸引觀眾的是主演者婉轉的唱腔和優雅的身段，而不是甚麼複雜的情節或激烈的矛盾衝突。

與傳統戲不同，現代戲中情節的成份明顯加重，而且偏於寫實。隨着其敘事因素增加，抒情特質減弱，現代戲中說白的比重必然增加(如前所述，當年梅蘭芳排演時裝戲時就出現過「話多唱少」的傾向)，而當時新創的唱腔又普遍地缺乏藝術魅力。再者，韻白是傳統京劇唸白的主幹，以男性角色為例，除了丑行以外，幾乎都要上韻。演現代戲，所有的人物統統改說近似京白的普通話，聽慣了湖廣音和中州韻的老觀眾自然覺得不順耳。1958年，李少春扮演《白毛女》中的楊白勞和《林海雪原》中的少劍波，都還是唸韻白。這在半個世紀之後的今天聽起來，似乎有點不倫不類；可是當年若依照傳統老戲的審美標準衡量，則是完全可以理解的。因為像楊白勞、少劍波那樣由生行扮演的正派角色，哪能像丑行那樣滿口京白呢？

四 大演戲曲現代戲

「話劇加唱」的說法，多少含有譏諷之意，其意思是說這些現代戲不像京劇。的確，和一些年輕的地方劇種不同，京劇這樣的傳統大劇種，程式規範十分嚴謹，要它表現現代生活，創作難度自然很高。另一方面，京劇的傳統劇目豐厚，當年即使不排演現代戲，也完全可以應對日常的營業性演出；更何況，排演現代戲經濟成本不低，而上座率卻未必很高。可以說，1950年代創作京劇現代戲的動力，主要不是來自京劇界的內部，而是來自國家的政治權力。

中共以京劇的形式為其政治意識形態服務，其實並非是從1950年代才開始的，如早在延安時期，延安平劇院就曾編演《逼上梁山》(1943)。此劇根據階級鬥爭的觀點，排演《水滸傳》中林沖的故事，歌頌起義造反、反抗「封建」統治。對此，毛澤東曾特地寫信鼓勵。但是，延安的京劇，用當時的話來說，還只能是「舊瓶裝新酒」，即用舊的形式表現新的內容。相對於形式，內容的變化比較容易；而相對於內容，形式的變化則要困難得多。只有等到打下了江山、掌控了各種豐厚的資源之後，中共才有條件去創作可以徹底為其政治意識形態服務的京劇現代戲，才有可能去推動京劇藝術形式的改造。不難想像，假如沒有戲

現代戲的編劇非常注重劇本的思想意義、戲劇性及人物性格，而並不像傳統老戲的編劇那樣關心如何彰顯主演者的表演特長並迴避其短。中共建國初期創作的現代戲不再是以主演者為中心，任何演員的表演都要為實現編導的創作意圖、為表現該劇的主題思想服務。

只有等到打下了江山、掌控了各種豐厚的資源之後，中共才有條件去創作可以徹底為其政治意識形態服務的京劇現代戲，才有可能去推動京劇藝術形式的改造。假如沒有戲改運動，假如戲曲沒有成為黨的文藝事業，在1949年以前的舊體制裏，是根本不可能有諸多的京劇現代戲問世的。

改運動，假如戲曲沒有成為黨的文藝事業，在1949年以前的舊體制裏，是根本不可能有如後所述諸多的京劇現代戲問世的。

由國家的劇團帶領，京劇界從1950年代中期起開始排演現代戲。1958年大躍進運動中，在文化部的大力推動之下、在整個戲曲界創作現代戲的熱潮之中，又有一些京劇現代戲問世。如中國京劇院根據新歌劇改編演出的《白毛女》。大躍進失敗以後，在「三年困難時期」，戲曲界創作現代戲的熱潮減退。不過，到了1962年，國民經濟剛剛略有好轉，毛澤東又開始強調「千萬不要忘記階級鬥爭」。階級鬥爭學說是馬克思主義的一大支柱，不講階級鬥爭簡直就等同於背叛共產黨；毛強調階級鬥爭，一下子就站在了共產黨意識形態的制高點上。對此，中共的其他高級領導人不但無法提出任何異議，而且還得積極響應。在這種政治氣候之下，1963年，上海的柯慶施、張春橋等人更是提出了要「大寫十三年」（即大寫1949年以後十三年的題材）^②。

人們通常認為，文化大革命是由1965年11月姚文元發表的〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉揭開序幕。這一看法恐怕在很大程度上是受到了毛澤東自己那套說詞的影響——1970年底，他曾告訴斯諾（Edgar Snow），他是在1965年1月決定清除劉少奇的，同年組織批判《海瑞罷官》的文章^③。其實，早在1962年1月至2月中共的「七千人大會」上，毛已經判定劉存有二心^④。1963年戚本禹的〈評李秀成自述——並與羅爾綱、梁岫盧、呂集義等先生商榷〉就已經打響了攻擊劉少奇的第一槍^⑤。戚的這篇文章，被當時主管中共意識形態與文藝工作的周揚等人壓制，於是毛澤東便向周揚等人開火^⑥，在1963年12月和1964年6月，先後對周揚主管的文藝工作作了兩次批示^⑦。在毛猛烈抨擊之後，周揚等人被迫立即向左急轉彎。他們在戲曲界的具體表現之一就是，壓制（後來乾脆全面禁演）傳統戲和新編古裝戲，並以空前的速度和力度推動歌頌工農兵的現代戲創作。



1958年張君秋（左一）在京劇《秋瑾傳》中的跨性別表演。

1964年6月至7月，文化部在北京舉辦了「京劇現代戲觀摩演出大會」（以下簡稱「觀摩大會」），19個省、市、自治區的29個劇團共2,000多人參加，演出了35台現代戲^⑧。後來在文革中被尊為「樣板戲」的那幾部京劇，在觀摩大會上已經嶄露頭角，如《紅燈記》、《蘆蕩火種》和《智取威虎山》^⑨等。此時的京劇現代戲，其演劇形式的改造已經深入到了腳色行當體制。例如，1958年創作的《白毛女》依然保留了傳統京劇的小生行當和跨性別表演（cross-gender performance）^⑩，然而，在觀摩大會上，曾是傳統京劇重要組成部分的小生行當和跨性別表演，均已偃旗息鼓。眾所周知，乾旦藝術，曾因梅蘭芳等大師的努力而發出耀眼的藝術光芒，成為跨性別表演的典範。然而，此時乾

旦已被視為落後的表演體制，早就應該壽終正寢了。也就是在觀摩大會的座談會上，周恩來說道^⑧：

張君秋同志，他現在變得很苦悶了，他的藝術是舊社會形成的，他的唱腔可以教給學生……可是現代戲到底演不演？他的確有這個雄心。當然，如果為了教學生，他可以試驗一下，但是不能作為一個普及的方向……男的演女的總會逐步結束的，像越劇女的演男的總會要結束的。

總之，此時的京劇現代戲，離傳統京劇更遠，已呈現出一種新的戲曲類型的狀貌。

五 「樣板戲」的曲直是非

在觀摩大會前後，江青親自過問了《智取威虎山》、《紅燈記》和《蘆蕩火種》（後由毛澤東更名為《沙家浜》）等幾部作品的具體創作。這些戲後來經過修改，最後在文革中定稿，被稱為「革命樣板戲」。如果說炮製《評新編歷史劇《海瑞罷官》》是江青「破」的作為，那麼豎立樣板戲就是她「立」的功績了^⑨，在文革中這同樣是她的政治資本。

京劇樣板戲的戲劇文學教條刻板，充斥令人乏味的說教、口號和黨八股模式，如那個臭名昭著的「三突出」創作原則。「三突出」是在總結第一部定稿的樣板戲——京劇《智取威虎山》的經驗時，首次提出的。所謂「三突出」，是指：「在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。」^⑩這段唸起來有點像是繞口令的文字，儘管被簡括為「三突出」，但其精神實質則是「一突出」，即「突出主要英雄人物」，說白了，也就是要「立主腦」^⑪。本來，在《智取威虎山》這一部戲裏，運用「立主腦」的編劇法，不無道理^⑫。然而，當時卻硬要把這一常用的編劇法編造成為所謂「三突出」的原則，拔高到至高無上的「理論」地位，並宣稱它是所有樣板戲的創作經驗和法則。如此極端的絕對化，便將原本尚且合理的因素變成了非常荒謬的東西。其實，並非每一部樣板戲都可以納入「三突出」的教條。如果換上一齣《沙家浜》，「三突出」的說法就立即顯得非常牽強，因為在《沙家浜》中，始終若明若暗存在兩個中心：郭建光名為一號人物，但實際上阿慶嫂的戲比他的更吸引人^⑬。

樣板戲誇張地突出劇中的「一號英雄人物」，大寫特寫其如何高大、如何完美，使之成為從不畏懼、永遠向前、迥然異於常人的無產階級革命「超人」，其結果必然是千篇一律、令人生厭。也正是從1969年10月《智取威虎山》的定稿本開始，劇中那些1949年以前的人物，言談之中居然也背誦起毛語錄來了，就同文革初期的紅衛兵、造反派相彷彿。這些「最高指示」，在演出中以崇敬的心情和激昂的語調高聲朗誦之，在劇本上則依照當時的慣例，一律以醒目的黑體字印出。

京劇樣板戲的戲劇文學無疑是失敗的，然而，它的舞台藝術卻蘊含着某些成功的因素。文革中，創作樣板戲的資金與時間不受限制。那個手握絕對權力同時多少也懂得一些文藝的江青，可以任意調集任何部門的任何一位專家參與

所謂「三突出」，是指：「在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。」這段唸起來有點像是繞口令的文字，儘管被簡括為「三突出」，但其精神實質則是「一突出」，即「突出主要英雄人物」，說白了，也就是要「立主腦」。

樣板戲創作，而被調動者往往是倍感榮耀，不計個人名利、得失，傾其所有的心智於樣板戲之中。於是，「專業化方式」便在樣板戲創作中得到了空前絕後的運用。

在這種古今中外空前絕後、絕無僅有的優渥條件的支持和保證下，樣板戲得以從容地進行舞台藝術方面的探索和創新，因而在某些方面有所突破。如前所述，京劇是中國傳統的戲劇樣式，形式嚴整、規範，不易表現現代生活。可以說，創作現代戲，幾乎沒有任何現成的藝術語彙可以依憑。過去演老戲，藝人擅長駕馭水袖、髯口、甩髮、大帶、厚底靴；現在演現代戲，他們從小學得的、並在舞台上長期使用的表演程式大都派不上用場，就像梅蘭芳當年排演時裝戲時所遇到的那種情形。京劇演現代戲，如果不能創造出表現現代人物和現代生活的表演語彙，演員在台上舉手、投足都會有困難，更遑論演活各種現代人物了。京劇樣板戲在傳統表演程式的基礎之上，吸收了話劇、電影的表演元素（甚至現實生活中的一些動作），又借鑒了芭蕾、武術、體操、雜技的成份，創造出一些新的、與現代生活相適應的表演語彙，同時也豐富了京劇的舞台表現手段，像《智取威虎山》第九場的「滑雪舞」就是一個比較成功的例子。

京劇樣板戲在傳統表演程式的基礎之上，吸收了話劇、電影的表演元素，又借鑒了芭蕾、武術、體操、雜技的成份，創造出一些新的、與現代生活相適應的表演語彙，同時也豐富了京劇的舞台表現手段。

而且，從《智取威虎山》開始，京劇樣板戲借鑒西洋音樂的作曲技法、引進了西洋管弦樂隊，與中國民族樂隊混編，大大增強了京劇音樂的表現力^⑧。以《智取威虎山》第四、五場之間的幕間曲為例：在該幕間，楊子榮需要改扮，從頭到腳脫去軍裝，換上便衣；同時，台上也要搶景，在極短的時間裏把室內景改換成林海雪原的外景。因為有如此多的事情要做，所以這兩場之間的幕間長達好幾分鐘，而在這段時間裏是不能讓觀眾坐在那裏乾等着的。以前，這裏原沒有甚麼幕間曲，只是敲上一通鑼鼓，用打擊樂營造氣氛。但在引進西洋交響樂隊之後，這裏便有了一段由管弦交響樂隊演奏的幕間曲：先是由圓號吹奏出深沉渾厚的旋律，呈現出茫茫林海；緊接着，小提琴震音演奏快速上下行級進的旋律^⑨，彷彿是朔風陣陣；樂曲的節奏逐漸加快、音量增強，觀眾可以鮮明地感到，楊子榮騎馬由遠而至，愈來愈近；此刻，大幕拉開，展現在觀眾眼前的是參天大樹、皚皚白雪，楊子榮在幕內唱出響遏行雲的導板：「穿林海，跨雪原，氣衝霄漢……」

如前所述，因為文革意識形態的關係，樣板戲的劇本文學徹底失敗。但是諸多一流藝術家辛勤的探索和嘗試，卻使得樣板戲的舞台藝術有所突破，取得了一定程度的成功。文學是語言的藝術，語言是思考的工具和思想的載體，當思想受到箝制、言論毫無自由的時候，文學自然是蒼白無力，或直接淪為政治說教的工具，或成為意識形態的傳聲筒。與文學不同，音樂和舞蹈並非以語言為媒介，它們是以節奏、旋律、肢體動作等去感染觀眾，更多地是以形式美取勝，離政治和意識形態較遠，所以即使是在思想被極度箝制的文革時期，它們也是有可能獲得一定程度的發展空間的。

樣板戲中表演新語彙的創造和西洋管弦樂隊的引進，在戲曲發展史上屬前所未有的探索。正是由於這些突破或創新，當時京劇的舞台藝術呈現出一種新的面貌。京劇樣板戲明顯不同於傳統京劇，已經屬於一種新戲曲形式了。京劇樣板戲舞台藝術上的這些探索和發展，明顯烙有西方戲劇、西方音樂的印記。當然，西方文藝對於中國戲曲這種跨文化的影響，並非是橫向直接、同步進行

的(當時中國大陸基本上為西方世界所孤立)，而是經由早已在中國落地生根的西方樣式(如話劇、交響樂)實現的。

六 現代社會的「小眾藝術」

1964年，江青在觀摩大會座談會上的講話曾經提到：「傳統戲也不是都不要，除了鬼戲和歌頌投降變節的戲以外，好的傳統戲都盡可上演。」^⑨儘管她的白紙黑字印在書上，在文革中也到處發行，但是傳統戲早在文革之前就被禁演，在文革中更是成了無人敢碰的禁區。直到1978年中共的十一屆三中全會以後，傳統戲才得以重登舞台。不僅於此，連一些在1950年代被明文規定禁演的「鬼戲和歌頌投降變節」的戲，如《活捉三郎》和《四郎探母》，也都重新上演。當然，此時上演的傳統戲絕大多數都在1950年代被改過，而且其劇目的總量也已經無法和1949年前的情形相提並論了。

就像鐘擺甩到了一端之後必然會甩向另一端一樣，1980年代以降，戲曲新作大都是古裝戲，很少現代戲。現代戲的創作難度遠高於古裝戲，古裝戲卻可以直接化用傳統老戲的表演技法，而且並無礙於表現當代人的觀念。新時期新編的一些古裝戲，如《曹操與楊修》(1988)，其思想立意就完全反映了改革開放以後中國人的觀念。再者，古裝戲可以借古喻今或借古諷今，避開現實題材後反而能夠獲得多一點的創作自由——雖然把文藝當作對敵鬥爭武器的時代已經過去，但是共產黨並未放棄領導／監管文藝工作的立場。

自中國大陸對外開放以後，電子傳媒蓬勃興起，多種新興的、外來的通俗流行娛樂形式大行其道，戲曲(包括話劇在內的一些舞台藝術樣式)的地盤急遽縮小。昔日農耕社會的「大眾傳媒」此時已成為「小眾藝術」，再也無法僅僅倚靠日常的營業演出維持自己的生存。文化主管部門則是將有限的經費用於支持各種「主旋律作品」和政府主辦的藝術節、戲劇節。在國民經濟持續增長多年之後，中國政府有了一定的經濟實力。2002年8月，《國家舞台藝術精品工程實施方案》出台。為此，中央和地方各級政府均投入了巨額資金。如果說「樣板」是昔日革命年代的用語，那麼「精品」則是當下商品經濟時代的流行詞。二者的色彩雖然不同，但是它們都隱含了優中之優、出類拔萃之意義。在戲曲精品劇目的創作中，「專業化方式」以新的形式進一步發展。編劇和導演(尤其是後者)的空間愈加擴展，表演者的功用進一步萎縮，舞台氛圍則是以現代科技手段營造新奇的、變幻多姿的視聽效果——明顯帶有受全球化影響的現代都市舞台藝術的某些特點^⑩。

綜上所述，自近代以來，在西方文化強勢的全面衝擊之下，中國社會發生了一系列的、前所未有的劇烈變革。其現代化的進程並非是按照任何一種理論模式的預設或者規定所發展的，它是在中外各種矛盾衝突、各種合力的交互作用之下，在鐵與火，在血與淚，在各種磨難之中，左右搖擺，艱難前行。而中國戲曲正是在這樣的歷史環境中曲折地實現着它的現代轉型。在過去的一個世紀裏，曾經不止一次出現要求改良戲曲的主張；而中國戲曲的改造，則是發生在1949年以後。可以說，歷朝歷代也只有共產黨才如此看重戲曲，並為之投入

幾十年下來，中國大陸已經衍生出一種新的戲劇文化生態，催生出一種有別於傳統戲曲的新戲曲。儘管現在人們把這類新戲曲仍然叫做「戲曲」，但無論是藝術生產方式，還是主旨立意或藝術風貌，新戲曲均與傳統戲曲大相逕庭。

了巨大的人力、物力和財力。在中國化了的馬列主義的規範下、在國家政權的推動下，中國戲曲徹底地改變了它原有的自然狀態和發展方向。從禁戲、改戲到現代戲創作，從「樣板戲」到「精品工程」，政治干預與藝術創新時緊時鬆地糾纏在一起。來自西方戲劇、西方音樂的元素從蠶食到鯨吞中國戲曲中原有的傳統元素，幾十年下來，中國大陸已經衍生出一種新的戲劇文化生態，催生出一種有別於傳統戲曲的新戲曲。儘管現在人們把這類新戲曲仍然叫做「戲曲」，但無論是藝術生產方式，還是主旨立意或藝術風貌，新戲曲均與傳統戲曲大相逕庭。若就完整的生存形態而非具體的劇目而言，傳統戲曲已經消逝。

註釋

① 詳見孫玫：〈非直接的、變異的西方影響——清末「戲曲改良」與日本關係初探〉，《藝術百家》，2011年第5期，頁104-109。

② 詳見胡適：〈文學進化觀念與戲曲改良〉，《新青年》，第5卷第4號（1918年10月），頁313-15。

③④ 傅斯年：〈戲曲改良各面觀〉，《新青年》，第5卷第4號（1918年10月），頁330；331-36。

⑤⑥ 梅蘭芳：《舞台生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1987），頁186-87、211-16、268-79；568-69。

⑦ 當時尚未有「話劇」這一稱謂。直到1920年代，「話劇」這一稱謂才正式確立。胡寧容：〈洪深〉，載《中國大百科全書·戲劇》（北京：中國大百科全書出版社，1989），頁171。

⑧ 馬克思、恩格斯：〈共產黨宣言〉，載中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局編譯：《馬克思恩格斯選集》，第一卷（北京：人民出版社，1972），頁271-72。

⑨ 詳見錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981），頁22-23。

⑩ 詳見王曉傳輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（北京：作家出版社，1958），頁3-138。

⑪ 趙嵩壽等編演：《鐵公雞》，載張庚、黃菊盛主編：《中國近代文學大系：1840-1919·戲劇集一》（上海：上海書店，1991），頁609。

⑫ 吳相湘：《孫逸仙先生傳》，增編版，上冊（台北：遠東圖書公司，1984），頁16。

⑬ 朱言明：〈蔣介石、毛澤東功過析評〉，載國立國父紀念館編：《第四屆孫中山與現代中國學術研討會論文集》（台北：國立國父紀念館，2001），頁280。

⑭⑰⑱ 張庚主編：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994），頁36；31；64-65。

⑲ 周恩來：〈關於戲曲改革工作的指示〉，載文化部文學藝術研究院編：《周恩來論文藝》（北京：人民文學出版社，1979），頁28。

⑳ 其實，戲劇中的這種故事結構法，不僅見於中國古代戲曲，也見於外國古典戲劇名著，如莎士比亞的《哈姆雷特》（*Hamlet*）。

㉑ 〈如何建立新的導演制度座談會紀錄〉，《新戲曲》，1950年第1卷第2期。轉引自《當代中國戲曲》，頁353。

㉒ 詳見Edwin Wilson and Alvin Goldfarb, *Living Theater: An Introduction to Theater History* (New York: McGraw-Hill Companies, 1983), 228-32, 253-65。

㉓ 中共的戲改文件稱這類戲為「新編歷史劇」，長期以來人們（包括一些學者）也習用這一稱謂。然而，筆者認為這些戲只是古裝戲，不宜稱之為歷史劇。因為這些戲的題材通常是取自演義、傳說等而並非來自史實。以京劇《野豬林》和《楊門女將》為例，前者描寫《水滸傳》中林沖的故事，後者講述楊家將的傳奇，這兩部作品的內容

均來自傳說，顯然不能歸入歷史之範疇。至於稱《白蛇傳》這類戲為「新編歷史劇」那就更加說不通了。

⑳ 詳見中共中央文獻研究室編：《建國以來毛澤東文稿》，第十三冊（北京：中央文獻出版社，1998），頁172-73。

㉑ 詳見李志綏：《毛澤東私人醫生回憶錄》（台北：時報文化出版企業有限公司，1994），頁372-74。毛自己當然不可能對斯諾提及大躍進失敗，餓死成千上萬的民眾；劉少奇在「七千人大會」上糾正大躍進的錯誤，毛因此對劉憤恨不已。

㉒ 戚本禹：〈評李秀成自述——並與羅爾綱、梁岵廬、呂集義等先生商榷〉，《歷史研究》，1963年第4期，頁27-42。戚文的邏輯是，「凡被捕後不死節的都是叛徒。」（詳見翟志成：〈批判李秀成的真相〉，載《起來啊！中國的脊梁》〔台北：時報文化出版事業有限公司，1983〕，頁417。）而劉少奇曾經不止一次被捕，他手下的一批重要幹部如薄一波等人也曾被捕。

㉓ 翟志成：〈批判李秀成·「文革」第一槍〉、〈批判李秀成的真相〉，載《起來啊！中國的脊梁》，頁405-10、411-18。

㉔ 詳見中共中央文獻研究室編：《建國以來毛澤東文稿》（北京：中央文獻出版社，1996），第十冊，頁436-37；第十一冊，頁91。

㉕ 〈毛澤東思想的光輝勝利，社會主義新京劇宣告誕生——記一九六四年京劇現代戲觀摩演出大會〉，《戲劇報》，1964年第7期，頁14。

㉖ 1964年版的《智取威虎山》藝術上還相當粗糙，尤其是它的唱腔幾乎是乏善可陳，完全不能與北京方面創作的《紅燈記》或《蘆蕩火種》相提並論。所以，當時此劇未受好評，甚至還被非議。江青為了力挺來自上海的《智取威虎山》，特請毛澤東觀看此劇。毛一出場，各大報刊紛紛報導。於是，就再也無人對《智取威虎山》說三道四了。

㉗ 在京劇《白毛女》中是由小生葉盛蘭扮演王大春，由老旦李金泉（男）扮演王大爺。

㉘ 周恩來：〈在京劇現代戲觀摩演出大會座談會上的講話〉，載《周恩來論文藝》，頁204。

㉙ 毛澤東在《新民主主義論》中說：「不破不立，不塞不流，不止不行。」參見毛澤東：《毛澤東選集》（北京：人民出版社，1967），頁655。他的這段話在文革期間非常流行，人們常說「不破不立，大破大立」。

㉚ 上海京劇團《智取威虎山》劇組：〈努力塑造無產階級英雄人物的光輝形象——對塑造楊子榮等英雄形象的一些體會〉，載《智取威虎山（一九六九年十月演出本）》（南京：江蘇省革命委員會出版發行局，1969），頁128。

㉛⑤ 詳見孫玫：〈「三突出」與「立主腦」——「革命樣板戲」中傳統審美意識的基因探析〉，《戲劇藝術》（上海），2006年第1期，頁75-77；78。

㉜ 該劇根據長篇小說《林海雪原》並參考話劇演出本改編。受制於戲劇演出時間和空間的限制，從原作諸多精彩情節中僅選取了最具傳奇色彩的「智取威虎山」，如此，孤膽英雄楊子榮自然就凸顯出來，成為新作品中的中心人物，佔據了全劇的主要篇幅。

㉝ 當然，西洋管弦樂在一定程度上也限制了京劇原有的自由度。例如，因為要和西洋管弦樂相協調，京劇唱腔的調門就必須固定下來，而不能像傳統老戲那樣因不同演員的嗓音條件而靈活調整。這就給不少京劇演員造成了困擾，因為畢竟不是每一個地方京劇團都像「樣板團」那樣擁有百裏挑一、嗓音高亢的優秀演員。

㉞ 汪人元：《京劇「樣板戲」音樂論綱》（北京：人民音樂出版社，1999），頁22。

㉟ 江青：〈談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話〉，載《智取威虎山（一九六九年十月演出本）》，頁5。

㊱ 詳見孫玫：〈官方推動的都市劇場藝術——論「精品工程」之戲曲創作〉，《南國人文學刊》，2011年第1期，頁175-88。