



京剧与“革命”

——论17年“戏改”中封建主义堡垒的“坍塌”

○张 莉

摘要：作为新中国17年“戏改”的最终成果，历时近两个月的全国京剧现代戏观摩演出大会于1964年在北京召开。此次大会上，戏曲剧种“百花齐放”的景象已成旧梦往事，唯有京剧现代戏独领风骚。然而，一枝独秀的京剧同时又又被指责为最大的“封建堡垒”，成为“戏曲革命”必须攻克的对象。探索个中曲直，无疑为我们探索“戏改”提供了一个独特的视角。

关键词：封建堡垒 革命 京剧

作为新中国17年（1949-1966）“戏改”成果的集中展示，1964年全国京剧现代戏观摩演出大会与1952年第一届全国戏曲观摩演出大会的不同之处有两点：一、参演剧目由传统旧戏、新编历史剧、现代戏“三并举”演变为现代戏一枝独秀；二、参演戏曲剧种由京剧、评剧、晋剧等23个剧种“百花齐放”转变为京剧独霸舞台。

如果说“戏改”进入特定阶段后主流意识形态选择现代戏作为传播社会主义价值理念的最佳载体，是由现代戏题材的意识形态性等元素决定的，那么，选中京剧而非其它剧种展现党领导下的革命历史和社会主义新生活中“继续革命”故事的原因，主要有三个方面：

一、剧目特点

京剧崛起之前，流行曲坛数百年的主要是以婉转风格表现儿女缠绵故事的昆曲。直到京剧形成之后，戏曲舞台上才开始出现反映政治斗争、军事风云以及草莽英雄故事的历史演义戏。可以说，京剧历史演义戏几乎贯穿了中国历史上下几千年的各个朝代。其中家喻户晓的有《封神榜》的故事戏、“东周列国”的故事戏、“三国戏”、根据《隋唐演义》而来的戏、杨家将、岳家将演义、水游戏以及包公案等等。

不可否认，慷慨激昂的整体风格和众多英雄豪杰形象，这两点集中在一个剧种中的情况的确少见。而自“戏改”以来至50年代末期备受推崇的现代戏所要塑造的，正是革命英雄形象及其斗争精神和智慧策略。因此，没有哪一个剧种比京剧更有得天独厚的条件来完美塑造时代的主人公——“工农兵”形象。

二、唱腔的“京味儿”

所谓“京味儿”，主要是指京剧唱腔中贴近北京观众的“京白”和其特有的“韵白”。“京白”，即北京地方口音。干脆利落的“京片子”不仅让京剧在北京观众中有了语

言接受的基础，而且也为其在全国的推广与风靡打下了语言基础。因为北方大部分地区的发音都和北京口音接近，听京剧要比欣赏其它地方剧种容易接受和理解。况且，源源不断从外省涌入的人员也会不自主地欣赏、传播这一流行于全国政治中心的剧种，从而推动即使口音与北京口音不甚相符的南方或其它地区也由此慢慢熟悉并接受京剧。

鉴于此，和其它因口音局限而只流行于一定区域的剧种相比，京剧的受众范围显然要广泛得多。正是这一特点，为京剧成为党在最大范围内传播社会主义意识形态的首选增添了筹码。

三、与北京文化的相辅相成

作为一个崭新的剧种，京剧既保留了它声腔剧种的特色与面貌，同时又有着京师文化氛围与观众审美铸就的深深印记。一言以蔽之，京剧在剧目、语言、风格各方面的特色是“雅俗共赏”：一方面，它充分保留了从花部乱弹脱胎的市井草根气息，以平民百姓的视角和审美心理去认识世界、表现社会生活（这和传奇、杂剧的文人视野和审美趣味是有区别的）；另一方面，它大胆接受并融入作为政治中心的北京的高层文化。这为京剧赢得大众的青睐奠定了厚重的基础。同时，生长于权力中心的人，无论高官还是小市民，势必被一种强大的政治辐射所牵引。所以，和昆曲发源地苏州不同，京城里的人很难心平气和地去欣赏缠绵的风花雪月，而是对表现朝代更替、戎马厮杀内容的感应更加敏锐。因此，京剧在如此氛围和欣赏习惯的滋养下，更加如鱼得水、蓬蓬勃勃。

由以上分析看来，要想通过戏曲文化达到贯彻最新政治动向、传达并确立主流意识形态权威和影响的目标，对于新政权来说京剧是最佳的选择。

二

虽然京剧现代戏担负时代重任的命运早已注定，但也只



是完成了“无产阶级新文艺”建设的一半，其命运并非前程似锦。之所以如是说，是因为革命话语泛滥所及，即使内容已被“工农兵”形象和革命历程所占据，但英雄人物吟唱古人的老腔老调、模拟死人的举止动作是绝对不被允许的，因为那样是在歪曲新生活、丑化新人物。因此，必须通过对“从封建社会发展而来”的京剧形式的“改革”，实现对“最顽固的封建堡垒”的攻克，才能创作出“内容和形式高度统一”的无产阶级新文艺。

众所周知，相比于秧歌剧、评剧、沪剧、吕剧等地方戏曲，京剧的程式化程度最甚，演员的唱、念、做、打等都严格遵循并展示出一系列基本动作和套式。可以说，这些来源于生活、又通过提炼形成的表现生活的动作不仅让演员获取了塑造角色的基础技艺，而且反复观看的观众对程式表达内容的理解和领会，也使演员能够把人物形象的相关信息完整、顺畅地传达到观众那里。既然程式如此重要，对京剧表演艺术主体的程式的变革就需要小心谨慎，稍有偏颇就会带来损失和遗憾。然而，这种谨慎的态度在建国初期的“戏改”中被批判为“保守”。1949年底，梅兰芳途经天津接受《进步日报》记者采访，当被问到京剧改革时他谈到：“俗话说，‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’。”此言一出，当即引起来自北京的压力。因为“移步不换形”的言论显然与当时戏剧改革主流思想相悖逆。时隔不久，梅兰芳修正了他之前的意见：“形式与内容不可分割，内容决定形式，‘移步必然换形’。”这场风波被傅谨先生视为“一个标志性事件”^[1]。因为梅兰芳言论的变化反映的显然不是艺术认识上的转变，而是社会、政治认识上的转变。事实上，时至60年代初期，“戏改”中现代戏的编演已经完全超越了艺术拓展上的意义而具有了明确的政治性。因而，对京剧程式的态度也已经不是局限于艺术领域的探讨，而是将之纳入了社会、政治运动的领域予以判断。

三

本来，新生活吁求与之相匹配、相适应的新程式的出现无可厚非，而且这也是诸多戏剧家的观点。比如，现代戏一演到八路军、解放军的干部人物，特别是代表正确思想的干部人物，真是非礼勿视、非礼勿听：不是绷着脸讲话，就是皮笑肉不笑地做表情。针对这一点，阿甲指出解决的办法就是创造新的、合适的程式以表现“无产阶级战士的风格”^[2]。然而，新程式的创造谈何容易，它是长期积累的结果而非一朝一夕能获取。因此，“戏改”中京剧程式的“改革”本质是“改造”而非其他。具体说来，就是一方面继承京剧表演的基本动作，另一方面创造出大量与艺术表现无甚关系，但却渗透着鲜明、强烈的政治意识形态的身体符号。

比如，通过舞台动作设计与舞台调动，“正面人物的高大和反面人物的矮小”的“鲜明的两极对照”^[3]在舞台上得以生动呈现。《智取威虎山》原来的演出中，座山雕居高临下，杨子荣围着他打转。修改本里不仅删去了原来的“开

山”、“坐帐”等渲染敌人威风的场面，而且把座山雕的座位由舞台正中移至侧边，杨子荣自始至终作居于舞台中央。同样，《红灯记》“刑场斗争”里李玉和屹立在有参天、劲松作村景的高坡上怒斥虚弱渺小的鸠山，无产阶级的豪情得以更好表现。除此之外，其它如音乐、布光、扮相等也纷纷加盟，为展现“工农兵”的高大形象添砖加瓦。虽然这些不是传统意义上的程式，但从京剧的角度讲又都是程式，因为它们完全与程式的夸张性、鲜明性、稳定性的特质相符。

在某种意义上讲，这些新质的加入为京剧舞台表演的生动性与灵活性作出了有益的探索与革新。但是，在“政治第一、艺术第二”的指导方针下，新质对京剧传统程式的解构并不意味着将演员的身体从被规训的状态中彻底解放。因为新程式的思想资源不是源于对生活和艺术的认知，而主要来自时代的政治话语。这表明，一方面演员要听从从政治权力的指示完成表演，而非从剧目的人物、剧情出发灵活地运用程式；另一方面，动作一经政治权力的规范化就不容许半点改动，程式的发展几乎无从谈起。最典型的例子，就是江青在看《红灯记》第三次彩排时明确指示：“老奶奶的服装，补丁要补在肘上，肚子上的一块不要。”^[4]

正如“任何细节都不是无足轻重的”^[5]。对化妆、补丁、红头绳等之类细节的严格要求，是权力的规训终于达成的体现，即工农兵夺取历史主导地位的政治话语在京剧舞台上的充分表达。对此，傅谨先生指出：“一九六四年以后的几年里，江青和她的盟友们成功地从那批主要来自上海滩的‘新文艺工作者’们手中夺取了文化领导权……所有这些戏剧领域的大变小异都被说成是‘戏剧改革’，而所有这些‘改革’，都没有给艺人们留下一点言说的空间。”^[6]

正是通过对“革命”后的京剧程式的严格遵守，社会主义意识形态得到精密到细微末节的渗透与贯彻。并且，通过舞台上日复一日的重复和演绎，京剧革命历史现代戏中蕴涵的社会主义人生观、道德观、价值等也如同固定的程式，被提升到神圣的、不可变动的地位。

(本文为2009年度河南省教育厅人文社科资助项目，项目编号：2009-GH-141)

注释：

[1][6] 傅谨：《“先生”们的改革》，读书，2005年版，第12期。

[2] 阿甲：《戏曲表演论集》，上海文艺出版社，1979年版，第155页。

[3] 施旭升主编：《中国现代戏剧重大现象研究》，北京广播学院出版社，2003年版，第287页。

[4] 李杨：《50-70年代中国文学经典再解读》，济南：山东教育出版社，2003年版，第263页。

[5][法]米歇尔·福柯：《规训与惩罚》，北京三联书店，1999年版，第157页。