

华东师范大学

硕士学位论文

在“戏改运动”和“样板戏运动”的“分水岭”上——以1964年
“京剧现代戏观摩演出大会”为中心的考察

姓名：陈似岚

申请学位级别：硕士

专业：文学与传媒

指导教师：罗岗

201104

论 文 摘 要

1964年的京剧现代戏观摩演出大会，因其与之后“京剧样板戏”的诞生有着密不可分的关联，或被置于十七年“戏改运动”的末梢，或被置于“样板戏运动”的前端，或是在这两段密不可分的重要运动的过程中被视为“转折点”。本文正是试图以现有的资料和研究作为基础，从大会的组织、动员和筹备工作、各地剧团所编排、演出的剧目、以及围绕着演出所展开的具体媒体报道和评论、领导相关发言等多个角度，集中而全面地将1964年京剧现代戏观摩演出大会把握为一个有机的整体，并将其作为切入点，以此来考察社会主义文化生产机制发展到“十七年”时期末梢（文化大革命前夕）的形态及其运作方式。

这次大会是由社会主义文化生产机制通过一系列运作所“生产”出来的一个文化事件，被赋予了高度的民族性、阶级性和革命性；而与此同时，它本身也是这一文化生产机制的一部分，它不仅参与生产、建构国家意识形态，并对社会主义文化生产机制本身进行了强化和“再生产”。通过考察这一文化实践的形式和内容，我们可以更深入地窥见一种高效组织化的文化生产机制，以及这一生产机制中所包含的危机和张力。

关键词：京剧现代戏观摩演出大会，文化实践，文化生产机制，意识形态

ABSTRACT

The modern Peking opera festival in 1964 is considered as the ending of Chinese Opera Reform Movement which lasted 17 years, or the beginning of Model Opera Movement, or the turning point of those two periods on account of the intimate connection with the birth of the Model Peking Opera. The main purpose of this article is that studying the modality and operation pattern/philosophy of social and cultural production mechanism under the background of the ending of the Seventeen Years, and also the beginning of the Cultural Revolution. As the point of penetration, the modern Peking opera festival in 1964 is set down as a comprehensive conception derived from organization, mobilization and preparations of the festival, editions and performances of the repertoire, reports and commentary from medias and speeches from leads, which are on the basis of current data and research.

This festival which was granted highly nationality and revolutionary was a cultural event produced by socialism cultural production mechanism. Meanwhile, the cultural production mechanism was strengthened and reproduced by itself. Through the study of this cultural practice, it may possible to observation the cultural production mechanism with highly efficient systematization in depth and to understand the crisis and tension in this mechanism.

KEY WORD: the modern Peking opera festival, cultural practice, cultural production mechanism , ideology

陈似岚 硕士学位论文答辩委员会成员名单

姓 名	职 称	单 位	备 注
陈子善	教授	华东师范大学中文系	主席
郭春林	教授	同济大学中文系	
董丽敏	教授	上海大学中文系	
孙晓忠	副教授	上海大学中文系	
刘旭	副教授	华东师范大学中文系	

第一章 引 论

中华人民共和国的成立，通常表述为“建国”、“开国”，这就昭示着其与以往任何的朝代更替具有本质上的不同。作为民族国家，这一经由武装斗争、暴力革命，从而在新的世界格局中建立起来的“共和国”，要在最短的时间内完成将一个传统的帝国向一个现代单一意识形态的总体性国家的转变，除了在国体与政体上进行彻底的改革，更需要“在意识”的层面上重新建立起一套与这一“想象的共同体”相匹配的新的文化传统。这一新文化传统建立的过程，既包含了对于革命历史的重新叙述，也包含了在大众生活方式、审美对象、审美趣味等诸多方面的改革。毫无疑问，在这一过程中，社会主义文艺确如毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中所希冀的那样，发挥着巨大的作用。

“任何一个民族国家的建立，都必须重新讲述或者结构自己的‘神话’，这一神话既包含了一种起源性的叙事（这一叙事提供了国家政权的合法性依据）；同时，这一神话还必须成为一个民族寓言，或者一种深刻的国家精神乃至民族真理的象征。”¹无论是“革命历史小说”，还是“革命回忆录”，“文学”都彰显出其自身是生产这一“神话”的快捷而有力工具。然而，只要我们简单回顾社会主义文艺这条浩瀚星河，便不难发现，除了“文学”之外，另一种艺术形式也始终参与到了这一“国家神话”的建构之中，并发挥了其他艺术形式无法取代的作用，那便是——戏曲。

与文学不同的是，戏曲除了与神话、仪式有着天然渊源，它的民间性、地方性、传统程式性，符号象征性等诸多特性，致使它虽然是建构“国家神话”的必不可少的工具，却又不是“拿来”便立即能“用”的“现成工具”。“戏曲改革运动”无疑是对这一工具的打磨，同时，这一打磨过程本身，也是建构“国家神话”的一个重要文化实践。戏改运动通过“改人、改制、改戏”，将传统戏曲从内容、形式到排演方式（亦即生产机制）进行了一番全方位的改造，将其打磨成了一种与社会主义国家意识形态的建构需求相适应的艺术形式，同时，也创造出了一套与之相匹配的文化生产机制。

¹蔡翔：《革命/叙述》，北京大学出版社，2010年，第208页。

这一经过“戏改”打磨而成的、与社会主义国家意识形态相适应的艺术形式，曾分别以秧歌剧、新编历史剧、地方戏曲现代戏等诸多面貌出现，并最终“以京剧现代戏”——尤其是以“京剧样板戏”²的形式达到了这一文化实践的巅峰。“京剧样板戏”尽管饱受争议，但作为中国社会主义文艺中极具代表性的作品，其重要性不言而喻，因此，在现今中国当代社会文化思想史的研究视野中，越来越多的研究者开始将目光投向了“样板戏”，而与“革命样板戏”的诞生密切相关的“十七年”时期的“戏曲改革运动”，也逐渐受到了越来越多的关注。“十七年”间，各类大大小小的戏曲、戏剧观摩演出会层出不穷。在这其中，1964年的京剧现代戏观摩演出大会³，因其与之后“京剧样板戏”的诞生有着密不可分关联，往往被视作为京剧编演现代戏的一次大检阅、大总结，也通常被视为“戏改运动”向“样板戏运动”转变的“分水岭”。

在戏曲艺术史视野中，中国当代文艺的发展无疑有着一条向大众化、现代化、本土化方向演进的道路。在诸多京剧史或是戏曲史的论述中，对于京剧现代戏汇演前后所形成的“现代戏”独大、不允许排演旧戏、新编历史剧的情形，理所当然是视之作为一种错误和偏离，从而肯定“三并举”政策。对于1964年京剧现代戏观摩演出会的意义，则是视之为京剧编演现代戏的一次大检阅、大总结，在艺术成就上表示肯定，但又指出其在文艺思想上“片面强调文艺直接为政治服务，强调反映阶级斗争”等“严重的偏差”，为“江青等人夺取革命艺术成果”提供了机会。将戏曲现代戏视为“政治气候多变”的产物，并对毛泽东关于文艺整风运动的批示持保留意见，这与当代艺术研究视野中对于“文化艺术要服务于社会主义建设”的不屑一顾和“艺术本体论”倾向是密不可分的。

在社会文化思想史视野中，在充分注意到戏曲改革运动和国家意识形态的互动性关系之后，作为“国家红色神话”的极致形态——“革命样板戏”则成为了人们研究和讨论最多的对象。围绕着“京剧现代戏”这一艺术形式是如何在其内容与形式上被“打磨”成与社会主义国家意识形态相适应的相关研究已有不少，如郭玉琼的《戏曲与国家神话》，着重论述从延安至“文革”这一时间

² “样板戏”的正式名称为“革命样板戏”。1966年12月26日《人民日报》发表的《贯彻执行毛主席文艺路线的光辉样板》一文，首次将京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》和“交响音乐”《沙家浜》并称为“江青同志”亲自培育的八个“革命艺术样板”或“革命现代样板作品”。1967年5月31日《人民日报》社论《革命文艺的优秀样板》一文，正式提出了“样板戏”一词。其后，又陆续加上的京剧《龙江颂》、《平原作战》、《磐石湾》、《红色娘子军》、《杜鹃山》，芭蕾舞剧《沂蒙颂》及《草原儿女》，钢琴伴唱《红灯记》等，算作“第二批样板戏”。本文中所说的“京剧样板戏”，指的便是“革命样板戏”中的京剧作品。

³ 后文简称为“京剧现代戏会演”。

段内现代戏的流变，剖析了“现代戏”被主流意识形态选中作为“无产阶级新文艺”样式的自身与时代原因之所在；李莉的《论样板戏的文本、表演与生产》则是以《智取威虎山》为例，从剧本、剧场的生成、流变角度来进行考察。这些研究将关注的视点更多的放在戏的创作、改编、流变等过程上，以此来揭示国家意识形态与民间社会的复杂关系，以及在新中国戏改运动中的意识形态策略和运作方式。由于“京剧样板戏”的“前身”大都在1964年京剧现代戏观摩演出会上演出过，因而诸多研究在具体的样板戏生成过程中会论及京剧现代戏观摩演出会上的相关剧目，并做相应的文本分析，但目标仍直奔“京剧样板戏”而去。

而另一方面，越来越多的学者也开始将视线投向“戏曲改革运动”本身。张炼红的《中国五、六十年代的戏曲改革》一文非常细致地描述了中国共产党主导的从“秧歌运动”为代表的“延安文艺”到以“样板戏”所标志的文化大革命这数十年间的文艺改造运动，然后又说明了中国主流社会在“现代转型”过程中对于民间文化所包含的异质成分的消解过程及其复杂的涵义。文章通过详实的史料搜集和整理，对“三改”（改人、改戏、改制）中“改人改制”的过程——戏曲艺人转化为“文艺工作者”、将民间剧团纳入国有编制等制度改革的系列举措进行了细致的还原，但对于“在多变的‘改制’政策下，戏是如何排出来的”这一问题，亦即对剧团内部戏的生产制度和排演创造方式的改变这一方面并未做详细的分析和讨论。事实上，这一视角正是关注到了这一运动的过程自身也恰恰是一种社会主义文化生产机制建构和完善的过程。

可以说，1964年京剧现代戏观摩演出大会正是这一文化生产机制通过一系列运作所“生产”出来的一个文化事件，而与此同时，这一大会本身也是这一文化生产机制的一部分。这一文化事件或被置于十七年“戏改运动”的末梢，或被置于“样板戏运动”的前端，或是在这两段密不可分的重要运动的过程中被视为“转折点”，它在各类相关研究中一直都被提及，却没有被具体地展开过。事实上，1964年京剧现代戏观摩演出大会的相关资料散见于各类京剧史著作、戏曲现代戏的研究和历史报刊杂志之中，却并未有从大会前的组织、动员和筹备工作，各地剧团所编排、演出的剧目，以及围绕着演出所展开的具体领导发言、创作谈、座谈会和评论等多角度集中而全面地将其把握为一个有机的文化事件，并对其进行分析和评价的研究。本文正是试图以现有的资料和研究作为基础，将1964年京剧现代戏观摩演出大会把握为一个有机的文化事件，并将其

作为切入点，以此来考察社会主义文化生产机制发展到“十七年”时期末梢（文化大革命前夕）的形态及其运作方式。“文化大革命”的社会环境、社会组织形式与“革命样板戏”的生产与传播作为“不可复制”的经验，凝聚着“特殊性”，相较而言，1964年京剧现代戏观摩演出大会作为一次影响深远的文化实践，其组织形式和生产方式具有相当的普遍性和典型性。通过考察这一文化实践的形式和内容，我们可以更深入地窥见一种高效组织化的文化生产机制，以及这一生产机制中所包含的“危机的缝隙”和“微妙的平衡”。

第二章 从“民间仪式”到“国家仪式”⁴

在中国传统的社会结构中，家庭和宗族是民间生活和劳动的基本单位，平日里，分散零落的民众各自劳作生活，只有在迎神赛会这样的公共节日中才得以聚集。唱戏原本是祭祀、节庆仪式的重要组成部分，便随着民间节日的持续和传播，唱戏这一活动慢慢摆脱了节日仪式的桎梏，成为了目不识丁的广大民众最为喜爱的一种娱乐消遣方式，于是，走乡串寨的戏班应运而生。这些戏班所到之处，便是那乡间男女老少聚集之处，所到之时，也宛如是那乡间热闹非凡的节庆之日。在这一意义上，戏曲在很大程度上起到了将分散、零落的民间最小单位聚集成地方共同体的作用。戏曲演出活动脱胎与民间节庆仪式，而其自身的兴盛又使得它本身又重新成为了一种民间的仪式，一个“狂欢的节日”。此外，在现代大众传媒出现之前，戏曲便以其所独有的优势，发挥着文化传承和道德教育的功能。正如刘烈茂在考察“车王府曲本”的鼓词时所说：“中国自古以来，识字并不普及，缺少文化的民众只能通过鼓词等说唱形式来认识人生，了解历史。《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等古典名著之所以能够家喻户晓、老幼皆知，成为中国老百姓的‘人生教科书’，鼓词等说唱形式所起的传播作用，功不可没。”⁵在很大程度上，乡间民众对于朝代更迭等历史事件的认知、对于庙堂等他者生活的想象、对于民间道德伦理和价值是非的体认，均是在乡野草台或是勾栏瓦肆间通过听戏、观戏而形成的。

戏曲，尤其是具体的地方戏曲，作为一种民间的艺术形式，往往是一种典型的“地方性知识”，它使用地方语言讲述地方的历史、传说或故事。当然，这一“地方性知识”的内容以及它所承载文化传统和伦理价值观也并非亘古不变，“当旧有的国家政权解体，其国家知识或者国家意识形态则会以各种方式流入

⁴ 在胡志毅先生的《国家的仪式·中国革命戏剧的文化透视》一书中，他认为从延安时期开始，戏剧从民间的仪式过渡到民族的仪式，而在建国以后，戏剧则从民族的仪式过渡到了国家的仪式，并认为它表现在戏剧的观摩演出大会等节日仪式中。本文即是在这一意义的基础上借用“国家仪式”一词，以更好地来描述1964年京剧现代戏观摩演出大会之复杂内涵。

⁵ 刘烈茂：《车王府曲本》，北京春风文艺出版社，1988，第97页。

‘地方’，并得以保存，甚至成为‘地方性知识’的重要组成部分”⁶，随着戏曲内容与演出形式的改变，这一“民间仪式”往往会向“民族仪式”乃至“国家仪式”转变。

第一节 从传统戏到现代戏

作为脱胎于祭祀、节庆仪式的社会活动，民间地方戏曲表演往往具有社会性的综合功能。涂尔干把仪式的功能归结在“凝聚社会团结和强化集体力量”这一基本主题上，拉德克利夫—布朗则将其归结为“建立和维持社会结构的正常秩序”⁷。在从这一意义上来看，起到了将分散、零落的民间最小单位聚集成地方共同体的作用、文化传承和道德教育的地方戏曲表演确实可以称得上是一种“民间仪式”。然而，随着戏曲表演的形式、流派的日益成熟和规范化，以及戏班从乡村山野向繁华城市的迁移和驻扎，这些带有“仪式”功能的地方戏曲渐渐向成熟的“艺术形式”转变，并成为城市中主流的“娱乐消费”内容。如清代迁往上海进行演出活动的诸多曲种戏班，都以营业性为主，除了在筑有戏台的神庙和会馆演出之外，还在茶楼客堂内搁板为台、或是在空地上以竹木搭建简易戏台进行演出。而京班入沪，建造“满庭芳”、“丹桂”这样的大戏园，更是巩固了看戏作为主流娱乐消费活动之地位。不难想象，在高朋满座的上海丹桂茶园演一出京剧《空城计》之社会功能，与湘西冲傩等宗教活动上在愿主家堂屋内上演一出傩戏之社会功能，已然已是大相径庭。在城市中，戏曲的“仪式性”功能开始慢慢消退，作为“纯艺术欣赏”和“娱乐消费”的功能占据了主导性位置。

然而，这一日趋稳固的发展态势终于在清末受到了冲击。受到“三千年未有之大变局”的影响，戏曲艺术也因为受到与传统截然不同的生活内容和价值观念的冲击，而催生出了新的形式。1902年，梁启超发表《论小说与群治之关系》，戏曲改良运动肇始，时装新戏也应运而生。若将晚清时期以现代生活为表现题材的戏曲视为“现代戏”的发端，显然是将这“现代”与清末以来的“现代性追求”相关联，社会生活形态与文化思想系统所遭受到的激荡与变化正是其“题中之意”。然而，时装新戏之中所包含的“无意识”的“启蒙意识”终究

⁶ 蔡翔：《革命/叙述》，北京大学出版社，2010年，第24页。

⁷ 参考薛艺兵：《对仪式现象的人类学解释》[J]，《广西民族研究》，2003年第2期

被其“商业性”所掩埋。直至“五四”新文化运动这一“有意识”的“启蒙运动”呼啸而至，传统与现代随着“打倒孔家店”的口号而发生了断裂。新文化运动的先驱们对中国传统旧戏展开了猛烈的攻击，矛头直指传统旧戏中所包含的儒教和道教思想的封建性内容，同时，他们也批判了传统旧戏“仅求愉悦耳目”的戏剧观念、非写实的艺术表现形式。他们一方面认为要“把戏剧做传播思想，组织社会，改善人生的工具”⁸，一方面又提倡现实主义的戏剧，要求表现人们的日常生活，描写“平常”的人。在这一新的戏剧观之下，“五四”新文化运动的先驱们对于是否该保留传统旧戏的态度虽不尽相同，但却又一致认为，“要以传统旧戏表现现代生活，即使不是绝无可能，也是极端困难的，出路只有一个：创造‘西洋派’的戏。”⁹

建设“西洋式戏剧”的追求导致了“爱美剧”和“职业化戏剧”的兴起，此时的“现代”与“戏剧”的一层狭义上的外延——话剧——紧密联系在一起，而“戏曲”则被闲置在了一边。上世纪20年代初，沈雁冰等人创办《戏剧》，开始致力于推崇“民众戏剧”，他们在《民众戏剧社宣言》里明确提出：“萧伯纳曾说：‘戏剧是宣传主义的地方’，这句话虽然不能一定是，但我们至少可以说一句：当看戏是消闲的时代，现在已经过去了。戏院在现代社会中确是占着重要的地位，是推动社会使前进的一个轮子，又是搜索社会病根的X光镜；他又是一块正直无私的反射镜；一国人民程度的高低，也赤裸裸地在这面大镜子里面反照出来，不得一毫遁形。”¹⁰这一宣言无疑昭示了“民众戏剧”与“改造国民性”的紧密关联。“国民性”一词，最早是作为英语 national character 或 national characteristic 的日译，出现于明治维新时期的现代民族国家理论之中¹¹。因此，不难看出，在新文化运动的先驱们那里，对于“国民性”问题的关注已然包含了对“民族国家”的想象。

值得注意的是，在这一由“民众戏剧社”所主导的“小剧场”运动¹²中，除了着眼于作品的社会意义，对于人性、美、象征、哲理、抒情的追求往往成为其创作的重心，其“民众”（亦即受众）所指涉的对象主要还是城市市民，而

⁸ 洪深：《中国新文学大系·戏剧集·导言》，上海文艺出版社，1981年影印本，第20页。

⁹ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社，1998年版，第166页。

¹⁰ 《民众戏剧社宣言》，《戏剧》1921年5月第1卷第1期。

¹¹ 相关论述可见刘禾的《跨语际实践》一书，宋伟杰等译，三联书店，2000年版。

¹² 所谓“小剧场”运动，指的是20世纪20年代，以民众戏剧社为主导的、与19世纪末起源于法国的“自由剧场”的艺术实验等一系列戏剧革新运动相呼应的中国戏剧运动。中国的小剧场运动倡导的主要内容有两方面：其一，是建立不同于文明新戏的新的话剧体制，使中国的话剧走上正规化、专门化与科学化的道路；其二，是提出与建立了一整套新的戏剧美学原则与表演体系和模式。

其所倡导的主要内容则是要建立起一整套新的话剧体制、戏剧美学原则和表演体系和模式。这一“西洋式现代戏”的“专门化”倾向，在克服传统旧戏中所包含的儒教和道教思想的封建性内容的同时，也仍将戏剧作为“仪式”的社会性综合功能压抑了，也就是说，在“专门化”、“职业化”倾向的引导下，哪怕有意于担当社会功能，这些戏剧人及其作品仍然致力于在“话剧”与民众之间建起一堵墙。

而其后的左翼戏剧家联盟，则喊着“演剧大众化”的口号，努力将戏剧向大众普及，而这“大众”之指涉，较之于先前的“民众”，也发生了一定的转变。

随着1928年郁达夫主编《大众文艺》一刊，“大众文艺”一次由日本传入中国。经由上世纪30年代的多次关于文艺大众化问题的讨论，“大众文艺”以及“大众”的涵义也愈发的明确。“大众文艺”不再是“五四”思想启蒙的载体，而是无产阶级革命的重要组成部分；而“大众”则不同于新文化运动时期的“民众”概念，不再泛指普遍的国民，而主要指“无产阶级和劳动民众，手工工人、城市贫民和农民群众”，因而成为了一个具有特定阶级内涵的概念。与此同时，左翼知识分子也开始反思起自身与“大众”的关系，瞿秋白在《“我们”是谁》一文中这样质问道：“这些革命的知识分子——小资产阶级，还没有决心走近工人阶级的队伍，还自己以为是大众的教师，而根本不了解‘向大众去学习’的任务。因此，他们口头上赞成‘大众化’，而事实上反对‘大众化’，抵制‘大众化’。……何大白说的：‘我们’是谁呢？！他用‘我们’和大众对立起来。这个‘我们’是在大众之外的。他根本不感觉到这个‘我们’只是大众之中的一部分。这样，所以他就不能够认识自己的错误，不能够消灭‘知识阶级’的身份。”¹³在否定了启蒙与被启蒙的关系之后，左翼剧作家们也开始转而向民间“体裁朴素的东西”中寻找大众文艺的资源，“例如，利用流行的小调，夹杂着说白，编成功记事的小说；利用纯粹的白话，创造有节奏的大众朗诵诗；利用演义的体裁创造短篇小说的新形式。……至于戏剧，那就新的方法更多了”¹⁴。因此，在这一思想背景下以“大众文艺”为旨归所进行创作的现代戏剧作品，不仅在题材、主题上有了新的内容——例如多以工人农民为主人公，着重表现他们的革命斗争，还在语言、形式上相较于“民众戏剧”时期的“专业化”的讲究，表现出更多的灵活性。

除了“阶级意识”的注入，抗日战争的特殊情境也为“大众”这一概念注

¹³ 瞿秋白：《“我们”是谁》，《文艺大众化问题讨论资料》，上海文艺出版社，1987年，第100页。

¹⁴ 宋阳：《大众文艺的问题》，《文艺大众化问题讨论资料》，上海文艺出版社，1987年，第59页。

入了空前的“民族意识”。在抗战时期，“中华民族”得到了“超地域（甚至是超种族）的普遍认同”。然而，必须注意到的是，国民党所标榜的民族主义与共产党的民族主义始终有着差异。国民党企图采用复古的方式，从尊孔读经，到“新生活运动”，无一不是从儒家学说那里汲取资源。而中国共产党的民族主义，则是坚持反对封建主义和帝国主义，致力于将马克思主义的革命理论与中国的革命实践相结合，以此来完成民族化。毛泽东在《新民主主义论》中提出：“新民主主义的文化是民族的。它是反对帝国主义压迫，主张中华民族的尊严和独立的。它是我们这个民族的，带有我们民族的特性。它同一切别的民族的社会主义文化和新民主主义文化相联合，建立互相吸收和互相发展的关系，共同形成世界的新文化；但是决不能和别的民族的帝国主义反动文化相联合，因为我们的文化是革命的民族文化。”他还特别指出，“中国共产主义者对马克思主义在中国的应用也是这样，必须将马克思的普遍真理和中国革命的具体实践完全地恰当地统一起来，就是说，和民族的特点相结合，经过一定的民族形式，才有用处，决不能主观地公式地应用它。公式的马克思主义者，只是对于马克思主义和中国革命开玩笑，在中国革命队伍中是没有他们的位置的。中国文化应有自己的形式，这就是民族的形式”¹⁵。

民族意识的兴起引发了对民族形式的追求。对于上世纪30年代末40年代初关于“民族形式”的论争，汪晖这样总结道：“几乎所有的讨论者都认为‘民族形式’并不是现成的形式，而是需要创造的新形式。这显然意味着在‘抗战建国’的总目标下，各派政治和文化力量都认为‘民族形式’是一种现代形式”；“‘民族形式’既不是‘地方形式’，也不是‘旧形式’，既不是某个多数或少数民族的形式，也不是某个阶级或阶层的形式。所有这些已有的或现存的形式仅仅是‘民族形式’的素材或源泉，却不是‘民族形式’本身。其理由显然是：在帝国主义的殖民体系中，中国作为一个‘民族’既不是某个地区，也不是某个种族，而是一个现代国家共同体。由此，‘形式’不是某种地方性的形式，也不是某个种族的形式，而是一种现代的、超越地方性的形式，是一种新的创制。‘创造性’是‘民族形式’的主要特点之一，从而也表明了‘民族形式’问题与现代性的关系”。¹⁶

显然，在抗战背景下，大量知识分子由都市流入边缘地区，怀揣着“大众文艺”的理想，却身处在一个自己极不熟悉的社会环境之中，面临着一群自己

¹⁵ 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，1992年，第29-30页。

¹⁶ 汪晖：《现代中国思想的兴起下卷第二部》，北京三联书店，2004年，第1498页。

极不熟悉的读者和听众——却又是典型的“大众”。面对这样的情况，文艺工作者们不得不调整自己的创作形式，以适应读者和地方性的文化。然而，这一调整并非简单地直接回归“旧形式”，新的民族意识召唤着新的民族形式，而延安的文艺领导便由此提出了新文化传统与民间文化合二为一的理论：“五四的否定传统旧形式，正是肯定民间旧形式；当时正是以民间旧形式作为白话文之先行的资料和基础。”¹⁷至此，裹挟着阶级意识与民族意识的新文化传统开始向典型的、在乡野间仍极富生命力的民间文化——戏曲——重新抛出了橄榄枝。

随着1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，大众文艺的诸多问题终得以理论化、体系化、政策化。《讲话》之后，延安文艺界开展得如火如荼的秧歌剧运动，正是这“合二为一”理论的有力实践。这看似回归到乡野草台的戏剧仪式，却已不再是简单、原始的“民间仪式”。戏改运动中应运而生的戏曲现代戏，并非简单地用“现代”去克服“传统”，而是更彻底地重新回到民间，将“现代戏”从“纯艺术审美”和“都市娱乐消费”的桎梏中解放了出来，重新唤回作为“仪式”的戏剧。

由鲁艺秧歌队演一出《兄妹开荒》的意义，决不同于以往流动戏班在草台上演一出《杀子报》的意义，也不同于民众戏剧社在上海一间小剧场里演出《终身大事》的意义，这一与民间形式相结合的“现代戏”，作为“大众文艺”所寻找到的“民族形式”，成为了一个召唤“阶级意识”、诉说“现代”追求的“民族仪式”，也拉开了由地方现代戏向京剧现代戏推进，“民族仪式”向“国家仪式”转变的序幕。

第二节 从地方现代戏到京剧现代戏

延安地区地处陕北，常见的地方文艺音乐有秧歌、眉户、道情、信天游等，《兄妹开荒》一剧的作曲者安波便是吸收了这些音乐成分进行谱曲。除此之外，在当时陕北民众积极响应中共中央所号召的大生产运动的背景下，《兄妹开荒》的内容直接取材于《解放日报》所报道的在生产运动中涌现出的劳模马丕恩父女的光荣事迹，剧情安排便于秧歌表演，人物唱词也是用当地群众熟悉的陕北方言以及官话。1943年春节，《兄妹开荒》在延安杨家岭的首演获得了群众热

¹⁷ 周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》，《中国文化》，1940年2月创刊号。

烈的反响，毛泽东看了演出之后，“连连点头，发笑，赞道：‘这还像个为工农兵服务的样子’。”¹⁸毛泽东在《讲话》的“结论”部分这样来阐述的关于艺术遗产的继承改造问题：“对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。对于过去时代的文艺形式，我们并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，就变成革命的为人民服务的东西了。”¹⁹延安时期，鲁艺的新秧歌剧运动，以及延安平剧研究院在旧剧目基础上加入思想新质后所推出的《逼上梁山》、《刘家村》、《三打祝家庄》等新戏，均是在这一文艺理念指导下的具体实践。这些实验性实践的成功，意味着以民族形式与革命内容为基础的无产阶级新文艺范式从设想转变为了可以实现的现实。

至此，地方戏曲的革命化之路已在延安由文艺工作者们慢慢“走”了出来，直至中国共产党成功夺取政权，建立人民民主专政的中华人民共和国，这条路在国家政策的扶持和鞭策之下越走越壮阔，走向了风俗地貌各异的大江南北，更走向了作为政治文化中心的北京。

建国以后，对无产阶级新文艺范式的创作实践在社会主义文化生产机制的运作下得以迅速展开。本文所说的文化生产机制，是一个包含了国家文化政策和管理措施、文化机构和团体的组织形式、文化的创作、发表、传播、接受和评价体制、文化教育体制、文化创作者和评价者的生存方式等诸多要素的有机整体，它并不是一个固定不变的、单纯重复运作生产的庞大机器，它与意识形态紧密相连，会根据意识形态的变化而加以调整，同时，也会反作用于意识形态的生产和运作。

洪子诚先生在其《当代文学“一体化”》一文中将上世纪50至70年代中国大陆文学的总体特征概括为“一体化”，并明确道“这一时期，存在一个高度组织化的文学世界。对文学生产的各个环节加以统一的规范、管理，是国家这一时期思想文化治理的自觉制度，并产生了可观的成效。”²⁰这一对文学生产方式的特征描述同样适用于上世纪50年代至70年代的社会主义文化生产机制，而这一时期的戏曲生产方式作为这一文化生产机制的一部分，自然也具备了“高度组织化”、“体制化”的特征。要创造出与政治、经济制度相适应的文化，必

¹⁸ 艾恩克编：《延安文艺运动记盛》，文化艺术出版社，1987年，第419页。

¹⁹ 毛泽东：《延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，1983年，第53页。

²⁰ 参见洪子诚：《当代文学“一体化”》，《中国现代文学研究丛刊》，2000年第3期。

然还要建立起一套与之相适应的生产方式。“戏改运动”正是这一文化生产机制生产运作、自我更新和加固的一个过程，而其中的“改制”，则正是为“改人”和“改戏”提供了制度性的保障。正是在这一社会主义文化生产机制的运作下，无产阶级新文艺范式被“生产”了出来。

1949年6月26日，第一次中华全国文学艺术工作者代表大会召开前夕，马少波在汇报工作时向周恩来建议中央成立戏曲改革的领导机构和研究、实验机构，并对开展全国规模的戏曲改革运动提出了具体的构想，周恩来对此表示赞赏。6月29日，毛泽东在中南海召见了周扬、田汉和马少波，亲自听取了汇报，也对这一建议深表赞许。1949年10月2日，新中国成立第二天，中华全国戏曲改革委员会成立，并于10月底改称为中央文化部戏曲改进局（简称“戏改局”）²¹。在1951年中国戏曲研究院成立之前，毛泽东为之题词曰“百花齐放，推陈出新”，从而为改革、发展戏曲事业指明了方向。直至1951年5月5日周恩来签发政务院制定的《关于戏曲改革工作的指示》（即“五五指示”），社会主义戏曲改革运动的政策得以明确化、具体化。“五五指示”将戏曲改革运动的主要内容规定为“改革戏曲艺术的内容和形式，改造戏曲艺人的世界观和改革戏曲剧团的管理体制”²²，通称为“改戏、改人、改制”。这其中，“改戏”则包含了三方面的内容：一是审定、修改和整理传统剧目；二是编写新的历史剧；三是创作现代戏。

在“十七年”戏改运动的前半程中，京剧在传统剧目的修改、整理方面及新编历史剧的创作方面收获颇丰：在修改、整理传统剧目方面，1953年至1959年中国戏曲研究院率先编辑出版了1-50集《京剧丛刊》，共收入传统剧目160个；而在新编历史剧的方面，京剧工作者创作出了如《将相和》、《野猪林》、《猎虎记》等影响较大的经典之作。然而，如果说在前两方面的改革上京剧发挥了“领头羊”之作用的话，那么在现代戏创作方面，比之于地方戏曲，京剧则总是显得迟缓而漫不经心。那么，为何最终一定要将无产阶级新文艺范式定格在“京剧现代戏”这一艺术形式上呢？

在中国广袤的土地上，由于经过长期的交流与融合，发展出了五花八门各

²¹ 主要领导成员为田汉任局长，杨绍萱、马彦祥任副局长，马少波为文化部第一届党组成员兼任局党总支部书记、办公室主任。此外，文化部还邀请著名戏曲家、戏剧专家、历史学家和戏曲工作负责干部共43人，组成了以周扬为主任委员的全国戏曲改革工作的最高顾问机构——文化部戏曲改进委员会。相关介绍见《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年。

²² 《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1528页。

有特色的戏曲剧种：在“南戏北杂”的基础上，发展出了音乐结构体制相同而腔调有别的曲种；又因腔调相近或语音相异，或两者都不相同但同属一个地域，发展成了一种地方戏亦即一种声腔。显而易见，地方语言和音乐的差别成为了它们相互区别、辨识的主要标志。“从地方戏曲种的角度来看，每种声腔都在当地发生了音随地改的变化，语言的地方化成为它们彼此交流、融合为地方戏曲的契机”²³，因此，以地方为单位，便形成了“多声腔地方戏”。至此，以腔调名称来称呼地方戏已经不能涵盖多声腔剧种所包容的实际了，也不足以反应这些剧种的地方特点，因此，群众逐渐开始以地方名称称呼剧种，由起先的不规范至后来的约定俗成，渐渐形成了京剧、粤剧、川剧、湘剧、闽剧、越剧等剧种名称。而其他并不冠有地域名称的剧种，诸如评剧、二夹弦等，尽管它们的名字另有来历，但它们仍然具有地方语言、音乐的特点及地域文化特色，因而也属于地方戏曲剧种。可以说，戏曲的传播和接纳与地域和方言有着密不可分的关联。那么，如果暂且撇开艺术成就上的高低之争以及审美习惯的偏见，单从地域和语言角度出发考虑，便也不难发现京剧之所以能成为“国剧”的原因。

京剧是许多地方戏如昆剧、秦腔、徽剧、汉调、梆子等在清代于北京逐渐汇合而形成的一种以西皮和二黄腔为主要唱腔的新剧种。在地域上，它最终扎根于北京，在语音上，它受到北京语音与腔调的影响。自雍正八年设立正音馆，清朝统治者便开始推广以北京音为标准的北京官话²⁴。可见，京剧与其他地方戏曲在语言上所构成的“官话/方言”的关系，也正对应于它们在地理、政治、文化上的“中心/边缘”之关系。

随着角色行当的日渐完备、表演艺术的日趋精致、管理制度的日益完善，京剧凭借着自身所特有的“文化资本”优势，迅速而蓬勃地发展了起来。关于京剧凭借其艺术上的优越性而受到全国性欢迎的论述，在各类介绍京剧的著作中都有详细的讨论，在此便不做赘述。毋庸置疑的是，在中华人民共和国建国以后，京剧的“国剧”地位不倒，它不仅作为宝贵的“艺术遗产”和“优良的文学艺术传统”被保留和传承了下来，并且经由行政手段和政策扶持而得以进一步的推广和发展，也成为了推行戏剧改革方针、政策的主要剧种。

经过戏改运动的“改制”之后，全国从中央到地方建立了一系列国家剧院

²³ 张庚主编：《中国当代戏曲》，当代中国出版社，1994年，第99页。

²⁴ 清代早期，南京官话仍为汉语主流标准语，雍正八年清设立正音馆，推广以北京音为标准的北京官话；而北京音是在元时旧北平话与南京官话（明都北迁时北京城内南京移民过半）相融的基础上，融入满族语音的一些要素而成。到清代中后期，北京官话逐渐取代南京官话取得国语的地位。1909年清正式设立“国语编审委员会”，此即清末的国语。

(团),除了直属于中央文化部的中国京剧院,全国其他京剧演出团体多达200余个,几乎遍及各省、市、自治区²⁵,而省级以上建制的演出团体中,京剧团也是最多的。国家剧院的建立意味着京剧艺术开始正式以“国家艺术”的面貌出现,并获得了政权力量作为其发展的后盾。

值得注意的是,并非所有的京剧团都“生长”于当地:如宁夏回族自治区京剧团,原为中国京剧院四团,是于1958年宁夏回族自治区成立前夕全建制划归于宁夏的;新疆京剧团的前身是北京市宣武区新兴京剧团,该团为支援西北建设,丰富边疆人民生活,于1960年奉令调入新疆;而内蒙古京剧团则是由中国戏曲学校1960届19名毕业生和部分来自北京市属京剧团的人员及社会上的流动演员组成,此外,其后并入该团的内蒙古东风京剧团,其前身是北京新华京剧团,这个剧团1960年12月调往西藏,曾改名为西藏京剧团,1962年5月才被调到呼和浩特市。²⁶通过抽调、分配等行政手段,将京剧送往全国各地,这一行为看似是“推广京剧艺术、平衡京剧发展”的文艺政策,然而,诚如毛泽东一贯所强调的文艺与政治的密切关联,这一行为充满了政治意味。将作为“国家艺术”的京剧送往少数民族自治区,并让其在当地开展与戏曲改革运动相关的排练和演出活动,一方面委京剧以“意识形态”传播之重任,另一方面,国家政权也借由这样一种“播洒”式的行为,得以拼出一幅较为完整的“国家图景”。同时,在这一过程中,京剧的“国家性”地位也再次得以建构和巩固。

然而,作为被奉“上座”的传统艺术遗产,京剧在戏曲表现现代生活这一革命题旨上的表现可谓是频频让人失望。在戏改运动的前半程中,京剧在创作现代戏方面几乎没有什么收获,反而是沪剧《罗汉钱》、评剧《小女婿》、《刘巧儿》、吕剧《李二嫂改嫁》、眉户《梁秋燕》等反映妇女解放及婚恋自由主题的地方现代戏受到了当时群众的热烈欢迎。但是,这些现代戏的数量和质量,与戏剧界在传统剧目和新编历史剧方面的收获相比,仍可以算是少得很。因此,1958年3月5日,文化部《关于大力繁荣艺术创作的通知》中强调指出:“现在急需创作反映我国当前的和近1年来的伟大变革,歌颂我国伟大社会主义建设者的英雄业绩的艺术作品。”²⁷与之相呼应的,同年6月13日至7月14日,文化部召开了“戏曲表现现代生活座谈会”,文化部副部长刘芝明在总结发言中提出:我们的口号是“鼓足干劲,破除迷信,苦战三年,争取在大多数剧种和

²⁵ 除广西壮族自治区和西藏自治区外,其他各省市自治区都至少有京剧团1个以上。参考《当代中国戏曲》所附《全国戏曲剧团统计表》,当代中国出版社,1994年,第151-154页。

²⁶ 参考《中国京剧史·下卷·第一分册》,中国戏剧出版社,2005年,第1550-1582页。

²⁷ 《中国京剧史·下卷·第一分册》,中国戏剧出版社,2005年,第1633页。

剧团的上演剧目中，现代剧目的比例分别达到 20%至 50%”。²⁸紧接着，同年 8 月 7 日，《人民日报》发表的《戏曲工作者应该为表现现代生活而努力》社论中指出，“表现现代生活是今后戏曲工作的发展方向”，并提出“以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进。”在这一号召之下，各曲种掀起了创作现代戏的高潮。

在这段现代戏“大跃进”时期，现代戏数量激增，题材也从原先的宣传新婚姻法或是描写旧社会之苦难和翻身后之喜悦，拓展到了反应农村两条道路的斗争、知识青年上山下乡、回忆革命史、歌颂“大跃进”等诸多方面。地方戏曲现代戏在这一时期的表现依然亮眼。如上海沪剧团在两个月内编出 32 个现代戏；南京市 7 个戏曲剧团用半年时间创作现代戏 1073 个，其中，根据各种文艺作品改编的现代戏 127 个；南京市越剧团全团 63 人，半年创作现代戏 289 个，改编现代戏 121 个；南京市扬剧团 129 人，半年共创作现代戏 511 个²⁹。这一时期究竟涌现了多少现代戏尚无完全的统计数据，而必须承认的是，这些作品中自然普遍存在着粗制滥造的现象。但是，不可否认的是，其中也出现了一批艺术质量较高的作品，如豫剧《朝阳沟》、评剧《金沙江畔》《红旗谱》、沪剧《芦荡火种》等，都受到了观众们热烈的反响及好评。

与地方曲种的灵活性、通俗性优势相比，京剧作为程式十分严谨并趋于凝固的古老剧种，自 1958 年起也开始了现代戏创编的努力。中国京剧院的《白毛女》的上演终于拉开了京剧演现代戏的序幕，随后，上海京剧院的《智取威虎山》、河北张家口的《八一风暴》等多部质量较高的现代戏作品也应运而生，1964 年京剧现代戏观摩演出大会的汇演剧目的“前身”大部分就诞生在这一时期。然而，伴随着京剧现代戏革命的实践，反思和质疑的声音也一直不绝于耳。

在 1958 年 3 月 5 日文化部《关于大力繁荣艺术创作的通知》中指出：“要大胆革新，但对某些戏曲剧种不强求反映现代生活”，对于“京剧”是否属于这“某些戏曲剧种”，起初人们显然有着不同的看法。一部分京剧工作者积极投入京剧现代化的改革和实验之中，面对失败并不气馁，反而更用心地进行反思、推敲和打磨；而也有不少京剧工作者或是京剧爱好者，正如梅兰芳在戏剧改革一开始便提出的“移步不换形”之观点那样，出于对京剧的程式性艺术美的追求和执着，对于排演现代戏表现出了迟疑和抗拒。围绕着传统京剧能否表现现代生活以及像不像京剧的问题，文艺工作者和文艺爱好者在大众媒体上展开了

²⁸ 《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005 年，第 1634 页。

²⁹ 参考《当代中国戏曲》，当代中国出版社，1994 年。

讨论。

马少波在传统剧目、新编历史剧、现代戏“三并举”政策提出后，主张“三者的比例，应该根据每个剧种、每个剧团的不同条件和不同特点，妥善安排，不必强求一致。有的剧种在创造和演出的比例上，宜以现代题材剧目为主（如评剧、沪剧等）；有的则宜于以历史题材为主（如京剧、昆剧等）。”³⁰有人将这一观点推至极致，主张“剧种分工论”，认为京剧只能演历史剧，而不应该演现代剧。有人提出：“京剧艺术是珍贵的遗产。……我们要保护这种遗产，使其永久生存。所谓保护，当然不是给它罩上玻璃罩，……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，这是由于它的固定程式所决定的。如果破坏了它的固有程式去演现代戏，那它绝不可能还是京剧，只能成为另一个什么剧种了。”³¹也有人认为：“古老戏曲适合演历史剧，就让它在这方面尽其所长，不断探讨，不断提高。话剧、评剧、曲剧具有演现代戏的能力，就让它把主要的内容和力量放在现代剧上。……不同的剧种应该‘各尽其能’，为社会主义服务，为工农兵服务。”³²而有人则主张要有用两种不同的艺术标准来看：“……对于那些表现现代题材为主的剧种，我们要求形式的真实（美是含于其中的），而对于那些表演古代题材为主的剧种，我们则要求形式的美。……如果我们抛弃了京剧在化妆、表演、念辞等多方面的特点，而只吸收了唱腔音乐和若干个别的技巧，便把这种新剧中称之为京剧，那是不甚妥当的。……就严格意义上的‘古典艺术’的京剧来说，是不适于表现现代题材的。”³³除了关于京剧能否表现现代生活的讨论，也有人开始思考京剧演现代戏要不要“像”京剧的问题。关于这一问题的讨论，有人一针见血地指出：“说来说去，所谓‘像不像’的标准只有一个：即旧的、定型的、凝固的京剧艺术形式。这实际是一种保守思想的反映，也是一种形式主义的观点。……在他们看来传统式万能的，他们所谓京剧演现代戏，就是以传统形式来套现代人物，把传统表演程式原封不动地搬上舞台就行。我们说，这不是用京剧形式来演现代人物，而是用现代人物来演京剧形式了。”³⁴

³⁰ 马少波：《戏曲剧目要“三者并举”》，《戏剧报》1960年第9期。

³¹ 沈纳：《“演什么”和“给谁看”》，《北京日报》1964年2月18日。

³² 李素明：《我对“分工论”的一些看法》，《北京日报》1964年1月30日。

³³ 章周：《京剧不适合表现现代题材》，《北京日报》1964年2月5日。

³⁴ 佃基：《从“像”与“不像”谈京剧表演艺术革新成败的标准》，《山东文学》1964年第4期。

在这些质疑和反对的论调中，“遗产”、“古老”、“古典”、“旧”、“定型”、“固定”等修辞频频出现，无一不是强调了京剧之古典性和程式性特征。而在支持和主张京剧要演现代戏的论调中，这些特征又恰恰成了京剧“必须”改革的原因。

正是通过这场在社会主义大众媒体（如展开争论的主要平台《北京日报》）上的大讨论，以及自建国以来借由政治力量而得以巩固的“国家艺术”之地位，京剧不但被塑造为了社会主义的主要“对手”——封建主义的“高级文化”，更是被建构为文艺改革中“最顽固的堡垒”。事实上，京剧的程式性的特征确实为其改革带来了一定的困难和挑战，但论历史之久远、论程式化程度之高，昆曲恐怕有过之而无不及，若从艺术渊源和艺术特点角度来看，昆曲比之于京剧可谓更加“高雅”。然而，社会主义文化生产机制从一开始便将目光重点放在了京剧这一艺术形式上，通过行政政策、社会主义大众传媒等诸多手段，将其建构成了社会主义文艺革命最为需要“战胜”和“驯服”的“对手”。

所以，尽管地方戏曲在表现现代生活上有优势，但无产阶级新文艺范式必须是“京剧现代戏”，而京剧表现现代题材之实验的成功，所象征的便是社会主义文艺革命的一次胜利，是“意识形态领域里的阶级斗争”的一次胜利，也是“新中国”的一次胜利。

这一“战斗”的成果必须要由一场“仪式”来展示，用一个节日来庆祝，于是，1964年京剧现代戏观摩演出大会作为社会主义文化生产机制运作的一个必然产物而“闪亮登场”了。经过十七年戏改，戏曲演出终于从延安时期的“民族仪式”，上升到了无论是“内容”（既是京剧又是现代戏）还是“形式”（全国汇演）都是最高规格的“国家仪式”。

第三章 “京剧现代戏会演”与社会主义文化生产机制

建国以来，大大小小的戏曲、戏剧汇演已开展过多次，从1952年第一届全国戏曲观摩演出大会的多剧种（23个剧种）、多样式（既有传统剧、新编历史剧，也有现代戏），到1958年“现代题材戏曲联合公演”的多剧种、单一样式，直至1964年京剧现代戏观摩演出大会的单一剧种、单一样式，戏曲改革运动宛如从广袤的平川攀上了料峭的山峰，山顶是“窄小”的，却也是“至高”的。

1964年6月5日至7月31日，在北京的人民剧场、北京市工人俱乐部、民族文化宫剧场、天桥剧场和二七剧场内，36出经过29个剧团精心打磨的京剧现代戏轮番上演，244场演出（其中观摩演出108场，剧场公演90场，其他演出46场）共吸引了首都近20万人次的观众前往剧场观看。这一名为“京剧现代戏观摩演出大会”的活动，对于首都民众而言，完全可以称得上是一场京剧现代戏的“饕餮盛宴”。

诚如前文所论述的那样，作为一场以“京剧现代戏汇演”为核心的“国家仪式”，它的召开本身就具有着高度的象征意义，然而，作为一个由社会主义文化生产机制所生产出来的有机的文化事件，它又不仅仅是一个“符号”。它由国家意识形态“编码”而成，却又通过自身的实践对自己进行了“解码”亦即阐释，而这一阐释的过程恰恰又是对国家意识形态的建构和强化。

第一节 “京剧现代戏会演”概况及反响

随着1958年“以现代剧目为纲”的提出，京剧现代戏也在“戏曲改革大跃进”潮流中正式迈上历史舞台。1960年，周恩来将其在1959年发表的《关于文艺工作两条腿走路的问题》中所提出的“两条腿走路”进一步明确为传统戏、新编历史戏与现代戏的“三者并举”（即“三驾马车”）。随后，戏曲改革运动进

一步推进，传统戏和新编历史戏重新得到了发展的空间，然而，此时的现代戏创作势头已然越来越劲，各地受到观众喜爱和好评的京剧现代戏也越来越多。

正是在这样的背景下，1963年，文化部向国务院上报了一份搞部分省市自治区的京剧现代戏会演的计划报告，而从周恩来总理那里所得到的批示，是“举办全国京剧现代戏会演，凡有新创作、新改编的现代剧目的京剧团，都可以来京参加会演。没有派演出团的省市自治区要派观摩团”³⁵。于是，1963年9月17日，文化部向各省、市、自治区文化厅（局）及有关直属文艺团体发出通知，准备于1964年3月在北京举办京剧现代戏会演。其后，文化部为了说明这次演出的意义，又召集有关省市举行了汇报会和筹备会。经过多次派人去地方看戏、了解情况，研究演出的剧目、艺术革新以及京剧界的思想动态，也为了让各地有较多时间进行准备，会演举行的时间决定推迟至6月。

各地对会演十分重视，不少省市领导人亲自抓剧目，更有不少省市为此专门举办了京剧现代戏会演或戏曲现代戏观摩演出，并从中遴选出到北京参加会演的剧目，在基本敲定剧目之后，各地又集中人才，对参演剧目进行打磨，各地京剧界的著名演员均积极参与到了现代戏的编演活动中。

与此同时，文化部也组织起了大会工作机构。大会的总负责人（大会秘书长、总指挥）由文化部副部长徐平羽担任，领导小组成员则由中宣部、文化部的领导同志、各省市自治区演出团、观摩团的总领队和大会顾问康生、周信芳、江青以及大会工作机构有关负责人等30余人组成。大会工作机构设有办公室、演出处、宣传处、研究处、总务处以及大会会刊编辑室，并成立中共临时党总支，由申伸担任总支书记，黎舟担任副书记。

大会共出版4种会刊、简报：“《会刊》为报纸型的双日刊，共出版31期；中共总支办公室编印的《简报》每日一刊，每周增印2刊，共出版73期，另外还编印一种不定期的简报（油印），人们称之为‘小简报’，其内容主要是把有关重要情况、事件和政策性的重要问题等及时提供中宣部、文化部领导同志和大会顾问参阅的，只编印数期。研究处还编印了一种《演出剧目的讨论情况汇报》（油印），共出版10余期。”³⁶

1964年6月5日，大会正式召开，直至同年7月31日正式结束。前来参加这次京剧现代戏观摩演出大会的，有文化部直属单位和北京、上海、江苏、

³⁵ 黎舟：《忆一九六四年全国京剧现代戏观摩演出大会中的几件事》，《新文化史料》，1999年05期。

³⁶ 同上。

河北、吉林、新疆、内蒙古、宁夏等 19 个省市自治区的 29 个剧团，以及来自全国各省市自治区和部队的 30 个观摩团，总共出席人员 2400 余人。

大会期间，35 个剧目在首都人民剧场、北京市工人俱乐部、民族文化宫剧场、天桥剧场、二七剧场这五个剧场中，分 6 轮进行观摩演出³⁷，并从 7 月 15 日开始进行公演，共演出了 244 场。首都近 20 万人次的观众进入剧场观看了演出。

综合史论著作、回忆性史料以及当时的报纸资料来看，这次观摩演出大会共报到剧目 38 个，实际演出剧目 35 个，其中《红旗谱》、《朝阳沟》和《花为谁开》最终并未能登台演出。³⁸在这 35 个剧目中，大剧目 24 个，中小剧目 11 个。就题材来看，反映革命斗争历史的剧目有 14 个，如《杜鹃山》、《洪湖赤卫队》、《红灯记》、《芦荡火种》等；反映解放以来社会主义革命和建设时期现实生活的剧目有 21 个，如《李双双》、《柯山红日》、《苗岭风雷》、《耕耘初记》、《柜台》等。其中，根据小说、话剧、电影剧本和其他剧种的剧目移植、改编而来的剧目有很多，如《红灯记》、《智取威虎山》、《芦荡火种》、《红岩》、《千万不要忘记》等，均已是观众十分熟悉的故事。

这次的京剧现代戏会演除了剧目展演之外，还对每个演出的剧目都组织了观摩座谈会，并按编剧、导演、表演、音乐和舞台美术五个方面举办了 51 次专业座谈会和 3 次规模较大的表演经验介绍会。大会期间，主办方组织各个演出团和观摩团互相学戏，还组织与会者参观了北京军区和济南军区举行的联合军事演习。³⁹

会演原本预计在 7 月中旬结束，亦即原本并无公演的计划。然而，在 7 月 8 日的第三次领导会议上，根据江青的意见，为了增加学习时间而延长了 20 多

³⁷ 详见附录一。

³⁸ 据《中国京剧史》记载，报到剧目为 37 个，实际演出剧目为 35 个，其所列的剧目表中提及了《红旗谱》和《朝阳沟》，但并未记载辽宁省锦州京剧团的《花为谁开》；黎舟则在《忆几件事》一文中称报到剧目为 39 个，实际演出剧目为 36 个；笔者则在翻阅《北京日报》1964 年 6 月、7 月所刊登的会演预告和广告时发现，在 6 月 2 日的“演出节目预告”中，共有 37 个剧目，其中没有《红旗谱》，并且，在预告中，宁夏回族自治区京剧团的剧目为《席茂滩》，中国京剧院二团的剧目为《战洪峰》，在《人民日报》6 月 6 日题为《在首都京剧现代戏观摩演出大会上 各表演团体将献演三十七个剧目》的通稿中，也预告了这两个剧目的演出。然而，在之后的演出过程中，这两个剧团的演出剧目分别改为了《杜鹃山》和《千万不要忘记》。预告与实际演出之间有差别和做更改的原因为何，暂时无法考证，是为遗憾。综合这三方面的资料来看，实际演出剧目数为 35 个应该并无问题，而《花为谁开》于大会前夕曾列入演出计划也是事实，而关于《红旗谱》原要参演的相关回忆性资料非常多，因此，笔者得出了报到剧目 38 个，实际演出剧目 35 个这一结论。

³⁹ 参考《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005 年，第 1860-1863 页。

天。这一安排将大会分为了观摩演出和学习提高两个阶段，而在学习期间，与会者除了学戏、教戏、互相切磋探讨之外，还要写观摩体会、排演心得以及相关评论，此外，学习政治文件、提高思想认识也是戏剧工作者们在大会学习期间的一项重要任务。

大会期间，周恩来、彭真、陆定一、周扬等领导人为大会作了8次报告和讲话，一方面阐述了当时国际、国内革命斗争的形式，另一方面也明确了我国社会主义革命、社会主义建设和文化革命的任务，指出“旧京剧作为上层建筑不能适应当前社会主义经济基础的需要，京剧必须进行革命，必须努力表现工农兵，表现社会主义生活内容，才能获得新的生命。”⁴⁰这些报告和讲话回顾并总结了建国以来戏曲改革的历史和经验，并再次明确和强调了京剧革命的伟大意义。

关于这次京剧现代戏观摩演出会，《红旗》杂志发表了题为《文化战线上的一个大革命》的社论，而《人民日报》也发表了《把文艺战线上的社会主义革命进行到底》的社论。此外，首都新闻界也对大会作了大量的报道，各报刊共发表报道和评论文章600多篇。《人民日报》、《北京日报》等报纸对每个演出剧目都写了评介。⁴¹

《人民日报》开辟了《京剧现代戏随感》和《剧场内外》栏目，前者主要讨论如何看待京剧现代戏的问题，以及发表关于京剧艺术方面的评述；后者则以演出团体的刻苦训练、剧场外观众的踊跃和兴奋、新老演员之间的互助互爱、以及各方对于剧团的热情支援等为描绘的主要内容。

《北京日报》和《北京晚报》则开设了《京剧现代戏观摩演出》、《观摩杂感》、《观众中来》以及《舞台上下》栏目。在《京剧现代戏观摩演出》和《观摩杂感》中，报纸发表了大量由导演、演员、音乐、舞台美术等京剧艺术工作者所写的排演心得体会，对京剧现代戏的思想认识和态度上的议论，以及京剧艺术工作者或其他艺术工作者在观摩演出之后对表演艺术所作的评价或是探讨。而《观众中来》则是刊登普通观众的来稿，以最直观的方式展现观众对于京剧现代戏的喜恶。《舞台上下》则是以图文并茂的方式，将视点聚焦在京剧工作者在幕后的排演生活。

⁴⁰ 参考《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1860-1863页。

⁴¹ 详见附录二。

《光明日报》除了评介各个剧目之外，还请专人对人物形象的塑造、舞蹈艺术、表演技巧、音乐、唱腔、舞美等各个方面都展开评论或介绍经验，并同样开设了《观众的话》专栏，以发表普通观众的观感和意见。

《大公报》则开辟了《京剧现代戏新花竞放》和《京剧现代戏有感》栏目，大篇幅刊登各界艺术工作者对于大会演出剧目的观感、评价和艺术探讨。

除了首都新闻界对京剧现代戏会演展开密集报道，地方媒体也对大会表现出了热切的关注。如上海的《新民晚报》除了大量转载首都媒体上所发表的有关京剧艺术的探讨性、评论性文章之外，也辟设了《京剧现代戏观摩小札》和《未晚谈》专栏，由之江和林放接连撰写关于大会各演出剧目的评介性文章。

此外，除传统纸媒的大力宣传和报道外，电视、广播这样的视听媒介也加入到了宣传和传播京剧现代戏的行列之中。京剧现代戏会演过半，便有一批优秀唱段开始灌录成唱片。另外，北京电视台转播了23个晚会节目，使观看演出的观众人次增加了460万。

第二节 社会主义文化生产机制对“国家仪式”的生产

按照加拿大仪式学家格兰姆斯（Grimes）在其《仪式研究的起点》一书中根据仪式的用途而进行的6种分类来看，由于1964年京剧现代戏观摩演出大会具有“群体性”、“政治性”、“游戏性”、“审美性”和“戏剧性”等特征，因而更接近于一种融合了“典礼”和“庆典”双重属性的“国家仪式”。作为一场由中央政治机构下令举办的“仪式”，它所伴随的动机和主导情绪却又由“强制”与“自发”、“爱争论的”与“喜庆的”等一组组相对的属性交织而成，因而显现出其复杂的多面性。⁴²

在宏观的社会主义文艺发展视野中，1964年京剧现代戏观摩演出大会作为一场“国家仪式”所具有的“象征性”意义已被反复阐释过了，然而，若是将其视作一个有机的文化事件，一场社会主义文化实践，对大会的动员、筹备和组织结构，各地剧团所编排、演出的剧目，以及围绕着演出所展开的具体领导发言、创作谈、艺术评论和观众互动等多个方面进行梳理和考察，我们便能发

⁴² 关于仪式理论的相关知识，参考自薛艺兵在《对仪式现象的人类学解释》（《广西民族研究》，2003年第2期）一文中，关于格兰姆斯的仪式理论的相关介绍和翻译。

现这场大会不仅仅只是一个象征性的“符号”，它是由国家意识形态和文化生产机制所生产出来的一个有机事件，通过演出、评论等一系列传播实践，它重新建立了一套关于自身的叙事。

作为一场观摩演出大会，“京剧现代戏”的演出毫无疑问是这一文化实践的主要内容。前文已经论述过“京剧现代戏”这一艺术形式本身即是国家意识形态的一种表征，而具体到戏剧（戏曲）艺术所表达的内容，则更是国家意识形态“大展拳脚”的场域。

参加这次大会展演的35个剧目的题材，若从历史时段划分的角度来看，可以主要分为反映革命斗争历史（14个剧目）以及反映解放以来社会主义革命、社会主义建设时期的现实生活（21个剧目）这两大类。而若从剧目的内容来看，则主要分为表现人民武装斗争和人民内部矛盾、非武装性阶级斗争以及社会主义建设时期人民生活新风貌这三大类。

反映革命斗争历史的剧目大都是表现武装斗争：如以第二次国内革命战争年代为背景，描写中共领导下的农民革命风暴的《红色娘子军》、《洪湖赤卫队》、《杜鹃山》等；以抗日战争时期为背景，描写中国人民艰苦奋斗的《红灯记》、《革命自有后来人》、《芦荡火种》等；以及以国内革命战争时期为背景，描写人民解放军、地下工作者和城市工人阶级与反动派斗智斗勇的《智取威虎山》、《红岩》、《节振国》、《红嫂》、《六号门》、《延安军民》等。

以京剧现代戏的形式来表现革命历史斗争，显然是一种“重述革命历史”的行为。早在1943年1月9日，毛泽东观看了京剧《逼上梁山》之后便给编者写了封信，信中说：“历史是由人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的本来面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”⁴³显然，在这批反映革命斗争历史的京剧现代戏中，主创人员也完成了一次“颠倒”。在这一革命历史的重新叙述中，有些剧目强调了中国共产党在这些斗争的领导地位：如《杜鹃山》讲述的，是在秋收起义的巨大影响下，在湘赣边界杜鹃山的一支农民自卫军揭竿而起，但因为是自发斗争，经历三起三落，而濒于覆灭，后来，在中国共产党领导下终于取得胜利，

⁴³ 毛泽东：《给杨绍萱、齐燕铭的信》，《毛泽东文集》（第三卷），第88页。

并改编为工农革命军开赴井冈山会师的故事；《红色娘子军》则讲述了海南岛农家姑娘吴清华因不堪恶霸地主南霸天的欺凌，投身中国工农红军加入反抗斗争，并在党代表洪常青的帮助下提高思想觉悟，最终跟随红军解放椰林寨，并加入中国共产党的故事。有些剧目则直接将中国共产党人、中国人民解放军作为革命斗争的主人公，如《智取威虎山》讲述了解放军某团参谋长少剑波率领小分队进剿盘踞在威虎山的座山雕匪帮，侦察排长杨子荣主动请命乔扮土匪胡彪，以献联络图为名打入匪窟，智胜栾平、计送情报，最后与参谋长率领的小分队里应外合、歼灭匪众的传奇故事；《延安军民》讲述的则是解放战争中，延安受国民党围攻，解放军主动撤出延安，然后集中优势兵力歼敌取胜的故事。

通过这些重述革命斗争历史的京剧现代戏演出，红色政权重新结构起了自己的“神话”，这一包含了起源性的叙事也为国家政权的合法性提供了依据。

另一方面，反映解放以来社会主义革命和建设时期各条战线的现实生活和人民风貌的剧目，则更多的偏重于表现非武装性阶级斗争和人民内部矛盾，并且，将这一题材全面覆盖到了农村、工厂和城市之中：如表现了北京郊区农场中的农民革命群众与企图变天的反动地主作斗争并获得胜利的《箭杆河边》；描写农村女生产队长发现地主隐藏在椅子上的“变天账”并与之进行机智斗争的《审椅子》；取材于一件发生在吉林省榆树县某公社的盗粮案的《五把钥匙》；写1923年京汉铁路工人二七大罢工史实的《红色风暴》；写城市中思想落后的青年售货员经教育而树立为人民服务远大理想的《柜台》等等。在表现社会主义建设时期的阶级斗争的题旨下，更是有两个剧团不约而同的选择了演出改编自同名话剧的剧目——《千万不要忘记》。这个剧讲述的主要内容是，出身于工人家庭的丁少纯原本是个有理想有抱负的青年，在工厂车间工作积极热情且负责，然而，受到丈母娘灌输吃喝玩乐的享乐思想的影响，他开始消极怠工，旷工去打野鸭子，以至于差点酿成重大的工厂事故，经过老党员父亲丁海宽的教导，他认识到了自己的错误，决心痛改前非，注重思想改造，并与其丈母娘在思想上划清了界线。从剧名“千万不要忘记”便能看出，这个剧的主旨便是要提醒人们，在社会主义发展建设时期，仍要时刻保持警惕，“千万不要忘记阶级斗争”。

1962年8月，毛泽东在北戴河中央工作会议上提出“阶级斗争要年年讲，月月讲，天天讲”，同年9月的八届十中全会上，他再次强调“千万不要忘记阶级斗争”，并明确指出：在社会主义历史阶段中，“存在着无产阶级和资产阶级

之间的阶级斗争，存在着社会注意和资本主义这两条道路的斗争”⁴⁴。他的阶级斗争理论，在1960年代的政治实践中，实际指向了两个层面，其一是党内，认为对党内“官僚主义者阶级”需要进行斗争和革命，其二便是社会，“认为中国社会出现了严重的、尖锐的阶级斗争，因此，只有开展社会主义教育，才可能防止修正主义”⁴⁵。显然，这一理论渗透到了文艺界其后的文艺创作中。京剧现代戏会演剧目对于这一主题的反复展现，无疑是这一意识形态运作的结果。

此外，在会演中，不少地方京剧团还带来了表现少数民族群众生活的剧目。如内蒙古京剧团根据在内蒙古乌兰察布盟达茂联合旗发生的龙梅、玉荣两个小姊妹在暴风雪中保护公社羊群的事迹所编创而成的《草原英雄小姊妹》；贵阳市京剧团取材于望谟县猴场人民公社史《挡不住的洪流》，创作了反映建国初期苗族人民在中国共产党领导下开展剿匪斗争的《苗岭风雷》；而云南省京剧院则根据电影文学剧本《景颇姑娘》，编创出了讲述景颇姑娘黛诺在解放军和群众力量的帮助下反抗旧习俗并获得成功的《黛诺》。

这些表现少数民族群众斗争和生活的京剧现代戏，或是由扎根于当地的京剧团吸收当地少数民族艺术特色，与京剧加以融合创作而成——如云南省京剧院⁴⁶的《黛诺》一剧中，黛诺的唱腔中吸收了景颇民歌的旋律；或是由调配至地方的京剧团（如前文介绍过的内蒙古京剧团）“就地取材”，根据当地影响较大的社会事件或是地方历史改编而成。这一创作方式无疑是已然成为“国剧”的京剧对“地方性知识”的再次征用。

这些剧目在时间上涉及过去和现在，在题材上涵盖革命斗争和新时期建设，故事主人公的社会身份不仅包括了工人、农民、士兵，和城市工商业从业人员，并且在性别、年龄、民族问题上也通过表现女性、少年儿童和少数民族同胞而得以“全面覆盖”。可以说，这35个剧目是经过国家意识形态的“精心挑选”而得以聚集的，无论是剧目自身还是由这些剧目所构成的大会演出实践，都是意识形态运作下精心“生产”而成的产物。

从这批京剧现代戏的创作、到地方有关机构的选送、大会中央工作机构的审定，直至这批剧目在观摩演出大会上的上演，这一过程正是国家意识形态运

⁴⁴ 毛泽东：《对中共八届十中全会公报稿的批语和修改》，《建国以来毛泽东文稿》（第十册），中央文献出版社，1996年，第196-197页。

⁴⁵ 蔡翔：《革命/叙述》，北京大学出版社，2010年，第324页。

⁴⁶ 云南省京剧院成立于1960年6月，是由原云南省京剧团（前身是中国人民解放军国防京剧团）、云南大戏院、昆明市劳动人民京剧团合并而成。参见《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1567页。

作下社会主义文化生产机制的“生产”过程。这一“生产”的过程固然带有明确的意识形态目的，但结果往往会生成出一个内涵更为复杂的产物。

在这批剧目中，有一些展现出了社会主义危机的复杂面貌（如《千万不要忘记》等），有一些则在很大程度上保留了民间话语与国家意识形态的缝隙和张力（如《红色娘子军》、《沙家浜》、《智取威虎山》等）。这些作品因其文本所展现出的丰富内涵，从而保有了很大的讨论空间，事实上，近年来对这些文艺作品的“再解读”已经将这些作品中的意识形态缝隙进行了充分的放大和剖析。⁴⁷

然而，这些剧目的演出在当时所达到的，或者说是所要达到的意识形态效果，恰恰不在于蕴涵于其文本自身的复杂逻辑和内涵在当代时代被如何解读，而是在于在当时，它们是被如何解读和阐释的。如果说，这些剧目在观摩演出大会的展演是一个“编码”的过程，那么，围绕着这些剧目所展开的媒体报道、评价、讨论等一系列阐释行为，则恰恰是“解码/再编码”的过程，而这“解码/再编码”的过程则更是意识形态建构和生产的过程。

对于这场京剧现代戏会演，首都主要媒体表现出了极大的参与热情。社会主义大众媒体成为这场大会传播和互动的主要平台，也使得这一艺术改革事件变成了一个全民参与的大型公共事件。

早在6月1日，人民日报便在第2版上刊发了京剧现代戏观摩演出大会的演出预告，并称“举行这次观摩演出大会的目的，是为了检阅近年来各地京剧团体演出现代戏的成绩，总结和交流运用京剧传统艺术来表现现代生活的经验，使京剧艺术更好地为社会主义革命和社会主义建设服务，并且促进京剧艺术在适应时代需要的基础上进一步发展”⁴⁸。次日，在第6版开始刊登演出节目预告的广告。在大会开始的前一天（即6月4日），又转载了山东省京剧团青年演员宋玉庆的文章《加速革命化 演好现代戏 在〈奇袭白虎团〉中扮演严伟才的体会》，为即将上演的首轮首个剧目《奇袭白虎团》造了声势。在大会召开的过程中，人民日报和北京日报、北京晚报每日均刊登了大会的演出广告，公布演出的时间、地点以及售票信息。从6月5日起（即京剧现代戏会演开始之后），《人民日报》除了时而在第2版报道关于演出的重要新闻之外，还在第6版开辟了《京剧现代戏随感》和《剧场内外》栏目，《北京日报》和《北京晚报》也开设

⁴⁷ 如唐小兵的《〈千万不要忘记〉的历史意义——关于日常生活的焦虑及其历史意义》、孟悦的《〈白毛女〉演变的启示——兼论延安文艺的历史多质性》、以及李杨在《50-70年代中国文学再解读》中的相关研究，都是这方面十分重要的研究著作。

⁴⁸ 新华社：《京剧现代戏观摩演出 六月五日起在京举行》，人民日报 1964.06.01 第2版。

了《京剧现代戏观摩演出》、《观摩杂感》、《观众中来》以及《舞台上下》栏目。这些栏目中所刊发的文章，有由导演、演员、音乐、舞台美术等京剧艺术工作者所写的排演心得体会，对京剧现代戏的思想认识和态度上的议论，以及京剧艺术工作者或其他艺术工作者在观摩演出之后对表演艺术所作的评价或是探讨；也有普通观众写来的观感和意见，甚至还有为剧中人物而做的诗歌和速描。

在由报纸记者所撰写的报道类文章中，除了标准的通讯稿之外，几乎所有写演出团体的刻苦训练、剧场外观众的踊跃和兴奋、新老演员之间的互助互爱、以及各方对于剧团的热情支援的文章，都是以小品文的形式写作而成的。这些小品文将视点对准会演剧场之外的观众，以及会演舞台下的演员，将剧场内外演员和观众的生活片段截取下来，加以描写，并时不时配有内容相关的漫画。如《售票亭前》（人民日报 1964.6.6）一文，就是写了京剧现代戏会演之前，观众从一大早便开始在售票亭前排队等待购票的情景，文章有景物、人物描写，也有人物对话，俨然是对一个生活场景的生动描写，并且，文末配有与文章内容完全匹配的漫画。这种图文并茂的方式，使剧场外的观众在电视传媒尚不发达的时代里，也能对大会的台前幕后、剧场内外产生一个较为完整的想象。而这些小品文所描写的或热闹、或温馨的场景，无疑将整个大会的氛围营造得和谐而喜庆。

可以说，首都主要媒体如此大篇幅、高密度地刊发有关京剧现代戏会演的文章，并对大会演出之外的生活事件进行生动的报道，这对京剧现代戏的宣传和推广起到了巨大的推动作用。

其次，若是以《人民日报》和《北京日报》为例，深入研究每一类文章，便可发现这些围绕着大会所展开的不同类型的讨论文章均有其特定的主旨和功能。

对于参加会演的每一出戏，《人民日报》和《北京日报》报社都发表了至少一篇以上评介性文章。这类文章一般首先对剧目的内容进行简介，并对剧目的主旨进行阐释，随后便开始对人物形象进行分析和评论，有些还会从艺术手法（即唱、念、做、打及舞美）角度探讨对人物形象塑造的得失，最后对整出戏的创作和演出表示肯定和鼓励。这些文章多由京剧艺术工作者或是资深爱好者所撰写，有些则是根据演出后所开的座谈会上的京剧工作者的发言整理而成的。

以《人民日报》的此类文章为例。大部分凭借性文章都对所评剧目的主题进行了明确的阐释：如将《柯山红日》小结为“剧本通过我军平定柯山叛乱的

事件，侧面反映了我军解放西藏的伟大斗争，反映了藏族同胞在水深火热的苦难中渴望翻身解放的迫切心情，歌颂了我军指战员艰苦卓绝的斗争精神和革命意志，歌颂了党的民族政策的伟大胜利”⁴⁹；将《苗岭风雷》的主旨归纳为“在黑暗的旧社会里，苦难深沉的苗族人民只有在共产党的领导下，起来进行革命斗争，才能获得解放。……任何反动派是不会自动退出历史舞台的，只有发动人民群众与阶级敌人作针锋相对的斗争，才能彻底摧毁罪恶的封建制度”⁵⁰；将《杜鹃山》的思想主题总结为“革命的历史证明，被剥削、被压迫阶级的一切革命者，只有在党的领导之下，置身于革命队伍之中，用马克思列宁主义把思想武装起来，严格执行党的政策方针和遵守革命组织纪律，把自己从自发的斗士改造成为自觉的、集体主义的无产阶级革命战士，才能真正取得革命的彻底胜利”⁵¹；将《耕耘初记》定调为“一出反映人民内部矛盾的喜剧”⁵²，将《箭杆河边》定调为“一出反映当前农村阶级斗争的好戏”⁵³，将《红管家》定调为“一出反映人民内部矛盾，表现先进思想与错误思想斗争的戏”，将《千万不要忘记》（中国京剧二团）的故事核心定为“一场争夺下一代的阶级斗争”⁵⁴，等等。戏曲演出本身并不会对自己的主旨进行明确的阐释，而正是这些发表在《人民日报》上的评介性文章，将这些剧目的主题核心“一锤定音”。这些阐释或许有将部分作品的内涵简单化的倾向，但无疑使这次京剧现代戏会演的“革命性”、“阶级性”、“民族性”的题旨得以鲜明得凸显。

另一方面，在不少评介性文章中，还有从艺术手法角度来评价人物形象塑造和主旨表达之得失的。如在评价《奇袭白虎团》时，黄克保指出，该剧“从侦察兵的战斗生活特点出发，对传统表演艺术作了合理的继承和大胆的革新”，剧中第四场戏，要表现出侦察兵遇到的诸如悬崖峭壁、山路崎岖、大雨滂沱等自然条件的险恶所造成的雨夜行军的困难，以及由于敌人部署的铁丝网、探照灯、地雷阵等重重障碍，“要表现这样的内容，传统程式中有一部分是适用的，但却是远远不够的。……比如，在表现翻山越岭方面，传统中有一部翻腾跌扑的程式是大有发挥余地的。在翻铁丝网、跳悬崖等场面中，就是充分发挥了这部分程式的妙用：虎跳、前扑、台漫、鹞子翻身……，经过严密的组织，渲染

⁴⁹ 季文：《看京剧〈柯山红日〉》，《人民日报》1964.06.21第8版。

⁵⁰ 杨景辉：《一出具有民族特色的好戏——看京剧〈苗岭风雷〉》，《人民日报》1964.07.17第6版。

⁵¹ 何慢：《豪情浓墨绘英雄——观摩京剧现代戏〈杜鹃山〉学习笔记》，《人民日报》1964.06.30第6版。

⁵² 郭汉城：《新的生活 新的喜剧——京剧〈耕耘初记〉观后》，《人民日报》1964.07.02第6版。

⁵³ 颜长珂：《量体裁衣——看京剧〈箭杆河边〉》，《人民日报》1964.06.09第6版。

⁵⁴ 焕子：《教育好下一代——看京剧〈千万不要忘记〉》，《人民日报》1964.07.17第6版。

了紧张激烈的舞台气氛，演出效果是强烈的。”而在误入雷区这一部分情境中，“在表演技巧的安排上，既有经过美化的‘卧倒’、‘匍匐前进’等军事动作，又有‘倒扎虎’、‘扫堂旋子’等传统技巧的巧妙组合，两类动作交织在一起，构成动人的场面，表现了革命部队中上下级之间的亲切关系，也歌颂了侦察英雄们的英雄本色”。⁵⁵这是从舞蹈、武工的角度所展开的评价，另外也有从唱腔和念白角度入手的。如在评论《革命自有后来人》中李玉和的扮演者梁一鸣的演唱表现时，林绿这样说道：“在第七场的监狱中，演员又发挥了京剧演唱艺术的特色，运用二黄三眼转原板的大段唱腔，抒发了李玉和对敌人的愤恨和相信斗争必将胜利的革命情怀。虽然这里运用了传统唱腔，但是演员从人物出发，注入了新的情感，使它具有了新的生命力。特别是唱到‘就是那烈火烧、滚油煎，剑刀绞架摆在眼前，也吓不倒我共产党员’时，有力的拖腔，更是很好地渲染了李玉和坚贞不屈的思想感情。”而对于铁梅听奶奶讲三代人的家史这场戏，由于是表现铁梅性格成长和阶级觉悟深化的关键部分，“演员在这里用的二黄原板吸收了汉调的唱腔，很适合表现铁梅的阶级仇恨和斗争决心。特别是监狱一场，她和李玉和见面时唱的西皮慢板，和看到日寇拷打奶奶时唱的唢呐二黄，以及最后一场唱的高拨子等，也都表达了人物思想感情的变化，很有艺术感染力。”⁵⁶

类似于这样的点评还有非常多，但其背后的逻辑和论证的指向都是相似的，那便是——在艺术手法上对京剧固有程式进行适当的改革，对传统既有传承又有发展，这对于京剧表现现代生活题材和现代人物是有益的，同时，也通过实践证明京剧是可以表现现代生活和现代人物的。

为了加强论证这一观点，除了这些针对具体剧目的整体阐释、评介性的文章，首都主要媒体还刊登了不少由专业戏剧工作者所撰写的，就此次大会中所表现出来的某一艺术手法的革新现象所做的整体而专业的点评。如李慕良的《音乐上的革新和创造》（人民日报 1964.6.15）、林兮的《从旧韵白到新京白》（人民日报 1964.7.10）、毛秉权的《多姿多彩的舞台美术设计》（人民日报 1964.07.21）、李慧芳的《浅谈京剧现代戏念白》（人民日报 1964.7.31）、翁偶虹的《舞蹈化的“作”》（北京日报 1964.7.22）、白云生的《创出新“台步”》（北京日报 1964.7.24）、荀慧生的《略谈京剧旦角唱腔问题》（北京日报 1964.6.30）、杨步云的《略谈打击乐》（北京日报 1964.7.28）等。这些文章切入点小、专业

⁵⁵ 黄克保：《体现人民战士的英雄风貌——看〈奇袭白虎团〉有感》，《人民日报》1964.06.07 第8版。

⁵⁶ 林绿：《革命红旗代代传——看京剧〈革命自有后来人〉》，《人民日报》1964.06.08 第6版。

性强,但是由于这些戏剧工作者在写作过程中结合了正在上演的具体剧目来谈,就显得较为通俗易懂,这样的文章发表在诸如《人民日报》、《北京日报》这样的大众媒体而不只是戏剧专业性学刊(如《戏剧报》、《中国戏剧》)上,不仅让普通观众了解了京剧改革的最新进展,更是更新了大众对于极具实验性和先锋性的京剧现代戏的审美方式,也增强了京剧改革成功的说服力。

除了上述两类阐释性、评论性的文章,报纸还刊登了大量参演剧目主创人员谈排演京剧现代戏过程和心得体会的文章。这些文章大都以“自白”的形式,坦言自己在接演角色之初所遇到的困难,而通常在这些“自白”中,演员们所遇到的最大困难往往就是对所扮演角色的真实生活状态毫无了解,从而担心演得“像不像”的问题,而这一问题的解决方式,正是演员们“深入生活”。比如扮演黛诺的关鹤鹑反思自己在先前扮演哈尼族人物“椰枝”时,由于没有到哈尼族地区生活过,所以尽管在表演上下了功夫,但是无法真正揭示人物的内心世界,因而在接演黛诺一角时,“深深感到要很好地塑造黛诺这样一个先进人物,必须到景颇族地区去体验生活”⁵⁷,最终,通过全剧组深入景颇族地区生活、结识当地人民、了解该民族少女思想情感和表达方式,从而成功把握了塑造人物的要领;再如扮演《革命自有后来人》中李玉和一角的梁一鸣,他坦言自己作为一名老演员,“演惯了文老生戏,日常生活习惯都变得舞台化了,以自己的年龄,生活习惯,经历等,与现代戏里的人物,特别是和工人、干部相比较,是有很大的距离的”,但是,经过思想改造,他坚持走在了演现代戏的道路上,面对李玉和这一铁路工人角色,他多次深入铁路工段,通过对每个老工人进行观察、分析、体验,最终在脑海中塑造起了李玉和的形象⁵⁸。诸如这样的“自白”还有很多,如尚长荣的《抒革命战士之情》(人民日报 1964.6.26)、徐敏初的《我怎样演〈黛诺〉中的文帅》(人民日报 1964.7.2)、李荣威的《培养工农感情,塑造英雄人物》(人民日报 1964.6.22)等等。这些自白性的文章虽然大都有着“对角色不熟、演不像——深入生活、改造思想——能够把握并塑造角色”这一叙事模式,但是,演员们在叙述的过程中加入了非常具体生动的事例,(如梁一鸣讲了自己从工人那里听到的伪满时期铁路工人的生活和对敌斗争的故事,李荣威讲了同自己所扮演的角色之遭遇非常相似的老工人赵恩禄的故事,等等),使这些剖白和心得显得曲折、生动而真诚,一段段“改造京剧的同时,也改造了自己”的故事,展现在了观众和读者的眼前,“戏曲工作者积极开展自

⁵⁷ 关鹤鹑:《从椰枝到黛诺——略谈扮演兄弟民族人物的一点体会》,《人民日报》1964.06.06第6版。

⁵⁸ 参见李玉和:《演现代戏六年的体会》,《人民日报》1964.06.17第6版。

我改造，为了更好地演出京剧现代戏而努力”成为了这类文章的题中之意。

此外，大众媒体还邀请多位著名京剧表演艺术家发表文章，对京剧现代戏会演中所展现的京剧改革成就作整体性的展望或是评价。如盖叫天的《青松般的标准 杨柳般的活泛——谈谈京剧演现代戏》便是在大会开始的第二天（6月6日）发表于《北京日报》上，他对京剧演现代戏表现出了极大的热情和期待，并在文章最后号召大家“多研究、多试验、多探讨”。周信芳也于同一天在《北京日报》上发表了《空前大捷》一文，文章指出，“京剧如何演好现代戏，如何提高现代戏的质量，如何使现代戏占领阵地，是当前的重要问题。换句话说，也就是怎样更好地反映现代生活、如何使京剧革命化的问题”。事实上，其后在报纸上发表的各种评论和探讨文章也正是围绕着这一问题所展开。此外，尚小云在《过好“三关”》（北京日报 1964.6.23）中提出，要演好京剧现代戏，必须要过好“思想关、生活关、技术关”这三关，而思想、生活、技术这三个层面恰好也是戏剧工作者在谈排演心得时最常提到的需要进行自我改造的方面。姜妙香则是在《人民日报》、《大公报》等多份报纸上发表长文，《出人意外，在人意中》（人民日报 1964.6.15）谈的是几出现代戏里的新唱腔、新动作、新手法，《情浓意深，文采动人》（大公报 1964.7.28）谈的则是几出京剧现代戏的唱词。这些京剧名家在公开发表的文章中，一方面对党的文艺方针政策进行了进一步的阐释，另一方面又谈了对这些政策的体会。他们所展现的对京剧现代戏的肯定态度，在很大程度上在京剧工作界起到了表率 and 引导的作用，同时也增强了人们对于京剧现代戏改革的信心。

然而，“京剧现代戏”作为指向“人民喜闻乐见”、“为人民服务”的社会主义新文艺范式，无论是对剧目主旨和人物形象的进行多么复杂的阐释、对艺术手法的开展多么深入的讨论、还是对如何演好京剧现代戏这一问题展开多么深刻的反思，戏剧界自身始终无法对“京剧现代戏究竟有没有成为‘为人民服务、为人民所喜闻乐见’的艺术形式？”、“京剧改革有没有成功？”“新的舞台角色塑造得到底像不像”这一问题进行最有效的自证。因为，终极答案在人民那里。

人民大众回答这些问题最直接的方式有两种，其一是票房，其二就是自我的表达。所以，关于观众看戏反响的报道以及观众来信的刊登就显得尤为重要。在《北京日报》、《北京晚报》的“观众中来”一栏中，观众来信的内容主要可

以分为三大类：第一类是原先对京剧毫无兴趣的观众写信来表达对京剧现代戏的欢迎、喜爱之情；第二类是原本对京剧演现代戏持怀疑和观望的态度、但看了演出之后却被深深折服的传统京剧爱好者的来信；第三类则是看完演出后有所感动、有所共鸣的观众写来抒发情感、谈感想的信件。

十分有意思的是，除了刊登这些来信观众的姓名，报纸还附上了这些来信的观众的工作单位或是社会身份。刊登姓名和工作单位的做法除了能让来信的观众看上去更像是一个真实存在的人之外，对应着上述不同类型的观众来信，来信者的社会身份往往同时还成了其文章中情感、认知的可信度的佐证。

第一类来信的作者多为年轻人，有清华大学学生（《青年人也能看懂了》北京晚报 1964.6.13），有青年教师（《京剧向我们敞开了大门》北京日报 1964.6.20），也有写信来反映孩子对京剧态度的转变的家长（《孩子和我一样兴奋》北京日报 1964.7.5）。这类文章一般都以剖白的方式，首先坦言，传统京剧已经越来越无法吸引年轻人，年轻人对于京剧复杂的程式系统普遍缺乏理解和审美的能力，因而“听不懂也看不懂”更无法产生共鸣，但是，京剧现代戏却让人没有了隔阂感，不仅能看懂了，还会被其内容所打动，“因为新的京剧说了我们要说的话，抒发了我们要抒发的情感”⁵⁹。这批“新观众”的出现成为了“京剧现代戏是不是‘为人民服务、为人民所喜闻乐见’的艺术形式”的最直接的肯定回答。

第二类来信者的身份则颇耐人寻味。《<箭杆河边>是出好戏》的作者身份是“交通部干部”，《四出小戏真新鲜》的作者身份则是“北京市劳动模范”，他们的身份似乎佐证了他们所掌握的“文化资本”足以对京剧的艺术性特征有更高的把握，因而，由熟悉传统京剧的他们作为观众代表来肯定京剧改革的成就，也就显得颇有说服力了。

而第三类来信者的身份则更是与其文中的情感、认知的可信度密切相关。如《<六号门>是出好戏》（北京晚报 1964.6.14）一文，作者王明山和孙树祥的身份是“搬运工人”，而《六号门》一剧的主人公胡二就是一名搬运工人，他们在文中表达了对京剧舞台上出现了搬运工形象的欣喜，也肯定了演员对于搬运工人形象塑造是到位的、成功的；而身为少先队辅导员的周韞玉则在《真想伸出手去帮助龙梅》（北京日报 1964.6.13）一文中，抒发了对《草原英雄小姐妹》中的龙梅这一角色的喜爱之情，可见龙梅这一青少年形象塑造之成功；至于身在中央民族学院历史系进修的景颇族姑娘杨毓骧，则是看了《黛诺》便遥想起

⁵⁹ 冬东：《京剧向我们敞开了大门》，《北京日报》1964.6.20 第3版。

了在家乡的生活，从而肯定了《黛诺》一剧在将少数民族特色与京剧艺术之相融上的成就。关于“演得像不像”的问题，真正的搬运工人和景颇族人与台上的“搬运工人”和“景颇族人”产生了情感的共鸣，这便是最朴素而直接的回答。

此外，报纸还有大量反映观众对京剧现代戏之态度的报道，如《喜看今朝的革命现代戏，首都观众争相购票》（北京晚报 1964.6.15）、《少年儿童爱看京剧革命现代戏，〈草原小姊妹〉吸引了小观众》（北京晚报 1964.6.24）、《广大职工欢迎京剧现代戏》（北京晚报 1964.6.21）、《老传达，热心提意见；送道具，矿工关心演戏》（北京晚报 1964.6.24）、《观众热爱现代戏》（北京日报 1964.6.14）、《各方面热情关怀和支持京剧现代戏，让京剧革命新花开得更灿烂》（人民日报 1964.6.14）等等。从这些报道来看，首都民众对京剧现代戏表现出了极大的热情和肯定，并且积极主动地参与到与自己的工作、身份相关的排演活动之中。至此，观众对于京剧现代戏的态度、对戏曲改革的态度在大众媒体上被毫无疑问地表现为支持和肯定。京剧界、文艺界自身所无法通过对自我进行“阐释”而回答的终极问题——京剧现代戏究竟有没有成为‘为人民服务、为人民所喜闻乐见’的艺术形式——终于通过演出实践，而从大众媒体的报道和观众来信中得到了肯定的回答。

京剧现代戏剧目的演出实践只是作为戏曲艺术革命成果展示的过程，正所谓“内行人看门道，外行人看热闹”，它自身并不会大声言说出关于其自身意义。而正是这些围绕着大会、剧目、京剧艺术的密集报道和深入讨论，将这次大会热闹、喜庆的氛围“营造”了出来，也将这次大会中京剧艺术改革的成就和收获明确地凸显了出来，并以书面方式“凝固”了下来。这些阐释性、评论性、自白性、抒情性的文章，连同生动有趣的报道性小品文，在对“京剧现代戏观摩演出大会”以及“京剧改革”进行“解码”的同时，也重新建立了一套关于这场“京剧革命”的叙事。通过对观众来信的“颇具匠心”的选登，社会主义大众传媒完成了一次自身“解码/再编码”行为的自证，也就说，它也证明了自己关于“京剧革命”之叙事的有效性。

而大会期间公开发表的政治领袖的纲领性报告和讲话，各主流媒体所发表的社论，以及表征着政治风向的相关新闻报道（如国家领导人观摩某剧的演出、

接见某剧团成员等),则将这一“京剧革命”叙事上升为了“文化革命”、“阶级革命”之叙事。

在京剧现代戏会演过程中,周恩来、彭真、陆定一等领导人为大会作了8次报告和讲话,而其中在大众主流媒体(报纸)上公开全文发表的,是陆定一副总理在开幕式上的讲话和彭真书记在7月1日对全体演出人员和观摩人员所做的报告。其中,陆定一在开幕式上的讲话以《让京剧现代戏的革命之花开得更茂盛》为题,于1964年6月6日发表于《人民日报》第1版,并被多家报纸、期刊转载;彭真所作的报告则于1964年8月1日以《在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话》为题发表于《红旗》(1964年第14期)上,《人民日报》也于同日在第1版进行了全文刊发。

在陆定一的讲话中,他将自1957年以来的社会形势判断为“资产阶级和封建势力再次向社会主义猖狂进攻”,并强调“戏剧,属于上层建筑的范畴。上层建筑必须适合经济基础。社会主义的戏剧,必须为社会主义革命和社会主义建设服务。革命的戏剧工作者,最大的最光荣的责任,就是教育我们这一代,并且教育我们的子孙后代,永远做革命者,永不褪色,为反对帝国主义及其走狗,反对资产阶级和封建势力,反对现代修正主义和现代教条主义,为实现共产主义的远大理想,永远奋斗到底”,而京剧界的革命会遇到困难,会有反对的声音,会有反复的情况,是因为这“归根结底是一场阶级斗争”⁶⁰。

彭真则在讲话中明确了,京剧现代戏是“革命的现代戏,是为工农兵服务、为社会主义革命和社会主义建设服务的现代戏”,是不同于“好莱坞的‘现代戏’”和“现代修正主义者演的那些乌七八糟的东西”的,而“把京剧这个过去基本上为封建主义、资本主义服务的艺术,改革成为一个为工农兵服务、为社会主义服务的艺术,这是文艺界的一件大事情,是一场大革命”⁶¹。

在这些纲领性讲话的建构下,1964年京剧现代戏观摩演出大会的社会意义就不只是“一个京剧的节日”、“一场艺术的盛会”,而是成了“一次社会主义阶级斗争”的实践。

除了全文刊发重要讲话之外,大众主流媒体还发表了关于此次大会的社论10多篇⁶²。其中,人民日报分别于大会开幕和闭幕时发表社论两篇,并在演出期间(7月1日)全文转发了《红旗》的社论。耐人寻味的是,在这三篇社论

⁶⁰ 《陆定一副总理在京剧现代戏观摩演出大会开幕式上讲话 让京剧现代戏的革命之花开得更茂盛》,《人民日报》1964.6.6第1版。

⁶¹ 《在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话》,《人民日报》1964.8.1第1版。

⁶² 关于京剧现代戏会演的主要相关社论详见附录三。

中，对这场京剧现代戏会演的意义有着不同的表述。在《人民日报》的《京剧艺术发展的新阶段——祝京剧现代戏观摩演出大会开幕》一文中，它将这次大会称为“是京剧界的一件大事，也是整个戏曲界的一件大事，它标志着我国京剧艺术的发展跨入了一个新的阶段”⁶³。而《红旗》的《文化战线上的大革命》一文，开篇就提出“京剧改革是一件大事情。它不仅是一个文化革命，而且是一个社会革命”⁶⁴，并且指出这是无产阶级和敌人在“思想阵地”上的“一场严重的阶级斗争”。到大会闭幕之后，《人民日报》的《把文艺战线上的社会主义革命进行到底》一文，则将这次观摩演出大会的胜利召开称作是“我国文学艺术战线社会主义革命的一个伟大的战果”，“为我国文学艺术战线深入开展社会主义革命树立了一个好榜样”，并强调“京剧要不要革命、演不演革命的现代戏，是意识形态上一场剧烈的阶级斗争。在这一场阶级斗争中，京剧革命现代戏的胜利演出，有着特别重大的意义”⁶⁵。

从“京剧界、戏曲界的一件大事”，到“社会主义文化革命”，再到“意识形态领域的阶级斗争”，大会的重要性和“火药味”得到了不断地“升级”。

在这些讲话和社论中，除了肯定京剧现代戏演出的重要意义之外，都对“京剧究竟为谁服务”、“京剧艺术形式的改革方向”以及“如何改造京剧工作者”这三个问题进行了明确：只有努力表现新时代、表现工农兵，不断发挥社会主义、共产主义的思想教育功能，鼓舞和激励广大劳动人民的劳动热情和革命建设斗志，才能真正算是为工农兵服务、为社会主义服务；艺术形式的改革方向则是要将京剧的独特艺术风格和革命的内容统一起来，在继承中求革新；而作为京剧艺术改革成败的根本关键，京剧工作者的改造则必须通过同工农兵结合，改造自己的思想感情来完成。

不难发现，这三大方面的政策与方针正与前文所述的媒体上的其他类型的文章相互呼应，构成了对这次大会的一个完整的阐释。

至此，围绕着这次京剧现代戏会演的传播实践已经将隐于具体艺术形式中的国家意识形态明确地彰显出来，并加以巩固和升级，即完成了对这次大会的自身叙事的建构过程。通过这一类似于“编码——解码/再编码”的过程，这场“国家仪式”的意义连同它原本的内容终于被完整地生产了出来。

⁶³ 《京剧艺术发展的新阶段——祝京剧现代戏观摩演出大会开幕》，《人民日报》1964.6.6 第1版。

⁶⁴ 《文化战线上的大革命》，《人民日报》转载自《红旗》第12期，1964.7.1 第1版。

⁶⁵ 《把文艺战线上的社会主义革命进行到底——祝京剧现代戏观摩演出大会胜利闭幕》，《人民日报》1964.8.1 第1版。

第四章 作为“生产者”的“国家仪式”

作为一次影响深远的文化实践，这一“国家仪式”本身也是社会主义文化生产机制的一部分，也参与到了这一机制的“再生产”过程之中。它不仅参与生产、建构国家意识形态，并对社会主义文化生产机制本身进行了强化和“再生产”。全面而有机地把握 1964 年京剧现代戏观摩演出大会，便能使我们一窥这“国家仪式”的“生产性”之所在。

第一节 对“新观众”的“再生产”

京剧除了作为一门融合了文学、音乐、舞蹈、美术、武术等多种艺术形式的综合性艺术，“虚拟性”和“程式性”也是它的基本特征。京剧表演的过程及形式都已经形成高度的规范化和固定化，从服装、脸谱、道具，到唱、念、做、打，一招一式都有其各自十分明确的象征意义。如快速向下一甩水袖，表示生气拒绝；把水袖举起盖在头上方，表示惊慌或悲怆；不停舞动双水袖画出圆圈轨迹或翻动，表示极度的激动焦急，等等。梅兰芳甚至用 30 多种手势——兰花指表示角色的各种心情。传统京剧的程式化动作丰富而精致，许多专业演员往往是自年幼起就要接受各种程式动作的严格训练，才能达到正式演出的水准。事实上，没有经过长期熏陶或是系统教育和训练的观众，是无法理解舞台上演员们的一举一动所包含的意义的，何况主角们说的和唱的也大都是使用“韵白”⁶⁶，不熟悉京剧传统音乐的观众如果不依靠字幕，往往无法听懂主角们所唱所说的内容。

⁶⁶ “韵白”、“京白”是京剧的两种主要道白方式。“韵白”就是用京剧传统音韵所规定的字音来念白，比如“主席”得念成 *zhu sii*（接近“据洗”，洗念尖音），“解”得念成 *jiai*，不能照北京音念 *jiè*；“京白”就是纯粹用北京语音来念白，在传统京剧中一般只有丑角、玩笑旦和部分花脸等角色才用。而须生、青衣等一般是必须念韵白的。

一场传统京剧的演出就是一组符号系统的运作，只有熟悉这套符号系统的能指和所指，才能对其进行有效的解读和进一步的审美。传统的京剧艺术经过长期的传播培养起了一大批“理解”这一符号系统的观众，但同时，也因为这一“门槛”而将另一大部分群众挡在了外面。

京剧现代戏的改革既改内容也改形式，当它面向人民群众接受实践检验的时候，最大的问题便是两个：一来能否吸引到新的观众，二来能否留住老观众？作为肩负着“社会主义、共产主义的思想教育功能，鼓舞和激励广大劳动人民的劳动热情和革命建设斗志”的文艺形式，“没人看”或是“看不懂”绝对是最糟糕的情况。而1964年京剧现代戏观摩演出大会的举办、剧目的演出以及围绕着大会所进行的报道和讨论，无疑解决了这一问题。京剧现代戏的高密度演出、报道，引起了群众的兴趣，随后人们走进剧院，发现舞台上演员们所说的话自己能听懂了——参加会演的几乎全部剧目在道白方面都采用了“普白”⁶⁷来代替“韵白”；表演的内容也能看明白了——大部分剧目都改编自己已经在社会上有一定知名度的戏曲、话剧、小说或是事件，在人物形象的塑造上也力求“真实”而非脸谱化；因此，在电视媒体尚未发达的当时，进剧院去看京剧现代戏无疑是极具吸引力的一项文娱活动。大批“新观众”就此“诞生”。

而对于传统京剧迷来说，由于在改革的过程中，对于传统程式有继承也有改造，原有的符号系统已经发生了一些改变。这一新的符号系统，一方面通过演出实践而表达着自己，另一方面，通过大众传媒上的大量专业性点评和讨论，使人们来重新认识和理解自己。通过这一“国家仪式”的整体性实践，传统京剧观众的审美方式得以更新，从而成为了懂得欣赏这一社会主义文艺新范式的“新观众”。

除了在“观看和欣赏”的意义上“生产”出新的受众之外，京剧现代戏会演作为一场从未掩饰其意识形态教育性的文化实践，具体剧目的演出、媒体的评论作为意识形态运作的场域，也对观众和读者即广大的人民和群众进行了意识形态的循唤。媒体在这其中所发挥的作用对于无法亲临剧场、亲眼观看演出的群众而言，就显得更为重要了。从媒体报道和观众来信来看，不少观众对于京剧现代戏本就是抱着“受教育”的目的而去。如《多了一个受教育的阵地》（北京晚报1964.6.23）中，一位来自解放军部队的战士就表示，除了学习文件，如今看戏也能是自己受教育，提升自己的思想，这让他感到很高兴；又如在《观

⁶⁷ “普白”是在音韵、节奏上经过适当艺术加工的普通话，它既不同于京剧传统的“湖广音、中州韵”的“韵白”，也不等于纯粹的“京字京音”的“京白”。

众热爱京剧现代戏》(北京日报 1964.6.14)这篇报道中,记者借由对好几位观众的访问,得出了“外行人拍手叫好,认为即受到了教育,又欣赏京剧的艺术”之结论。

而具体到“教育”的内容来看,除了革命历史题材的剧目能使群众重温武装革命的记忆,强化对政权合法性的认同之外,反映社会主义建设时期人民新生活的剧目,则通过对人民内部矛盾的展现,暴露出新时期依然存在的思想领域的阶级斗争问题(如《千万不要忘记》、《五把钥匙》等),致力于塑造具有社会主义思想、趣味、和生活习惯的“社会主义新人”,观众通过观看、理解和思考,从而参与到了对自我的“社会主义再改造”之中。

这一对“受众”的“再生产”正是建立在以“京剧现代戏”为介质的基础之上的。通过对京剧这一古老而经典的艺术形式的大胆改造,将其塑造为可较为直观地传达革命理想的社会主义文艺新范式——京剧现代戏,从而“生产”出了一批爱看戏、看得懂戏、与戏的主旨有共鸣的“新观众”。

第二节 对“生产者”的“再生产”

在建国以前,中国传统的戏曲艺人流走于各个城镇和乡野,被称作是“游民戏子”,他们是戏曲艺术的真正掌握者,历史的风云变幻在他们的唱念做打之间翻滚了无数遍。对于他们许多人来说,1949年的“解放”不过是另一次改朝换代而已,对于社会主义、共产主义革命,他们无甚了解,也并不特别关心。然而,新中国想要将戏曲艺术变为意识形态的武器,通过戏曲改革来破除“旧文化”,建立“新文化”的话,就必须将这批完整保存着个地方剧种艺术精华的戏曲艺人吸纳进来,使他们热爱新的国家和人民,愿意为社会主义建设做贡献。因为他们正是具体戏曲艺术作品的“生产者”,若要将戏曲艺术改造为社会主义意识形态的有力“武器”,那么,就必须先要改造这批“生产者”。

正如周恩来在第一届文代会上的报告中所谈到的:“旧社会对于旧文化态度是爱好又侮辱,他们爱好的是旧内容和旧形式,但是又瞧不起旧艺人,总是侮辱他们,现在我们是新时代了,我们应当尊重一切群众爱好的旧艺人,尊重他

们才能改造他们。今后对愿意改造的旧艺人，团结他们，组织他们，领导他们，普遍地进行大规模的旧文化的改革。”并且，在《五五指示》中明确提出：“戏曲艺人在娱乐与教育人民的事业上负有重大责任，应在政治、文化及业务上加强学习，提高自己。……各地文教机关应认真地举办艺人教育并注意从艺人中培养戏曲改革工作的干部。农村中流动的职业旧戏班社，不能集中训练者，可派戏曲改革工作干部至各班社轮流进行教育，并按照可能与需要帮助其排演新剧目。”⁶⁸于是，将旧时代的“戏曲艺人”转化为“戏曲（文化）工作者”的“改人”工作伴随着戏曲改革运动而轰轰烈烈地展开了。

在“爱护和尊重”、“团结和教育”、“争取和改造”等宣传口号的指引下，政府对生活漂泊不定、没有保障的江湖艺人给予关心，对老、贫、病的艺人倍加照顾，并对艺人的戏曲艺术生涯的职业发展予以安排（如安排著名老艺人到戏曲学校任教等）；也对侮辱和迫害一人的行为予以坚决的制止和严厉的惩罚；另一方面，也吸纳了大批的艺人进入人民政府担任领导职务。通过尊重艺人、提高其社会地位，让他们拥有了新政权的“主人翁”意识。

在使戏曲艺人感到受尊重、受重视，自己也是新中国的主人之后，如何“肃清”艺人中的旧思想和旧作风，提升其阶级觉悟从而为社会主义思想领域的建设做贡献，就成了当务之急。针对这一点，熊佛西在《小小的建议》中也曾提出：“为着使这一改革运动发生实际效果，我认为首先要改造一切地方戏曲及曲艺工作者的思想，从旧的人生观与旧的艺术观改成为为人民服务的人生观和艺术观因为没有健全的人决不能做出健全事。”⁶⁹因此，政府采取了一系列的措施，如办艺人集训、上大课听报告、开座谈会等，通过这些形式，将“业务辅导”、“政治启蒙”同艺人间的“自我教育”相结合，从而对艺人进行“思想改造”。在这些活动中，艺人们往往通过“诉苦”、“回忆”、“反思”的方式，来表达其“脱胎换骨”的决心。“忆苦思甜”作为有效的动员方式，将大量的戏曲艺人动员到了社会主义的文化生产机制之中。加上各类戏曲学校、艺人训练班、讲习会、研究班的开设，组织艺人学习的方向从重在“思想改造”也开始向培养过渡。

从“卖艺为生”到“为人民服务”，从“被动改造”到“自我改造”，戏曲艺人也从“游民戏子”转而成为了“文艺工作者”，积极投身于戏曲改革运动之中，将优秀的传统剧目传承了下来，也创作出了含有革命意识形态的新编历史

⁶⁸ 《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》，《江西政报》，1951年22期。

⁶⁹ 熊佛西：《小小的建议》，《戏曲报》，1950年第1卷第1期。

剧，更为戏曲现代戏这一新艺术形式的创造做出了巨大的贡献。1964年京剧现代戏观摩演出大会则是将其中的一批代表集中到了首都北京。

这次大会的主要活动内容，除了组织演出和观摩之外，便是组织戏曲工作者进行学习和交流。据黎舟的回忆，“教戏学戏”这一安排，是演员们自己提出来的。演员们除了要求学习《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等较成熟的剧目，甚至还提出要这些剧目重演。而在学习期间，除了教戏学戏的研讨交流活动之外，大会组织方还组织戏曲工作者“进一步深入学习领导同志的讲话”，并另选“部分优秀的艺术评论、艺术经验论文编成文集，印发给大家。”⁷⁰如果说，在此之前的戏改运动对于艺人的改造重在“思想教育”和专业素质的培养的话，这场大会则更明确了进一步提高戏曲工作者更好地创作现代戏的基本方式——深入群众生活。

大量演员在演后的座谈会中回忆排演的过程，讲述揣摩角色的心得体会，最终将角色塑造成功的功劳大都归功于自己“深入群众生活”的这一经历。大会组织方也在大会开展期间，组织了革命老兵、抗美援朝志愿军、煤矿工人等社会非文艺人士与戏曲工作者座谈，发表对剧目、角色和演员表演的意见和建议。

演员和观摩人员在大会期间需要写演出、观摩的心得体会并上交，大会的内部刊物以及大众媒体在进行筛选后予以发表。这一书写的形式显然是一种“自白”的形式。根据柄谷行人的观点，“自白形式”培育出了具有“内面”和“言说能力”的“有深度的自我”。在这次大会所发表的戏曲工作者的“自白”中，“忆苦思甜”已不再是主体，“感慨群众生活之生动、工农兵品质之高尚、表达深入群众之决心”成为了主体。就是说，戏曲工作者们正是通过这一“自白”式的写作，将在具体的排演实践中的“自我”重新生产了出来，进一步将自己改造为“积极主动投身于社会主义文艺建设事业，乐于深入群众生活、汲取创作灵感”的革命文艺工作者。

至此，京剧现代戏会演实现了对于具体戏曲艺术作品“生产者”的“再生产”。

⁷⁰ 黎舟：《忆一九六四年全国京剧现代戏观摩演出大会中的几件事》，《新文化史料》1999年第5期。

第三节 对“生产机制”的“再生产”

在戏曲改革运动的“改戏、改人、改制”三大板块中，“改制”是作为“改人”和“改戏”的必要条件而展开的。要将旧时期的戏曲艺人转化为能参与到社会主义意识形态建设中的“革命先锋”，要将戏曲改革为社会主义在意识形态领域的“有力武器”，传统戏曲界的组织模式显然是不适应的。为此，毛泽东就发出了“组织起来”的号召：“全国同胞们，我们应当进一步组织起来。我们应当将全国绝大多数人组织在政治、军事、经济、文化及其他各种组织里，克服旧中国散漫无组织的状态，用伟大的人民群众的力量，拥护人民政府和人民军队，建设独立民主和平统一富强的新中国。”⁷¹党将传统戏曲界也纳入到自己的政治体制之中，使其能以一种组织化的方式接受党在思想与政治上的实际领导。

1949年10月底，专门管理全国戏曲改革工作的领导机构正式改称为文化部戏曲改进局，文化部并于1950年7月邀请戏曲界的代表人物、新文艺界的戏剧专家与文化部戏曲改革工作的负责人员（如周扬、田汉、欧阳予倩等），共同组成中央人民政府文化部戏曲改进委员会，作为戏曲改革工作的最高顾问性质的机关。这些中央机构的带领下，全国各行政区及省、市、县也相继成立了相应的戏曲改进委员会、戏曲改进协会或戏曲改进科。这些各机关除履行相应的戏曲改革工作的具体职能外，还要逐级上报所审查的剧目。除此之外，为了使戏曲改革机构更加完善，相关的戏曲学校、研究机构、期刊等许多辅助机构也如雨后春笋般纷纷成立。

而对于在中国历史长河中漂泊沉浮了千百年的戏班，以及在历史的洗礼中所积淀下的流动性、随意性等不利于组织管理的特征，建国后，国家经过一系列的行政举措对其进行了“洗牌”和“重组”。政府对全国所有民营戏班、民间戏曲艺人的实名登记和管理，并鼓励民营戏班（剧团）申请“民营公助”，与此同时，政府也将运营较为成熟和成功的旧戏班重新整合，在中央、地方建立了多个国营剧院（剧团）⁷²。50年代初期，通过体制改革，基本使全国的戏曲演出团体都纳入了“国营”和“民营”（民营公助）两大所有制的管理机制之中。其后，为了减少由“挖角”现象所带来的剧团经营不稳定的现象，政府一方面

⁷¹ 《毛泽东选集》（第五卷），人民出版社，1977年版，第9-10页。

⁷² 50年代初期，在京剧界，国营的国家级的只有中国京剧院，地方国营的有伤害、天津及各省市自治区建立的剧院（团）；民营公助剧团中则以北京京剧团为全国最大的一个。

三令五申禁止各地剧团和文化机关进行“挖角”，一方面也开始建立起戏曲学校培养人才向剧团输送新鲜血液的机制。由此，各地具有代表性的大剧团也逐渐稳固和发展起来。

此外，为了配合推陈出新、编演为社会主义文化建设服务的新剧目，在剧目排演的方式上，也进行了改革。在旧戏班中，艺术生产方式是“角儿制”，在表演中一切为了突出主角，重表演、轻文学性，致使许多剧本结构松散、文理欠通，自然更无法讲什么思想性。而改制的一项重要内容就是将戏曲艺术的生产方式改为“导演制”。在1950年8月29日所召开的“如何建立新的导演制度”的专题座谈会上，作为中央文化部戏曲改进局负责人的田汉说道：“旧时代看人不看戏，于今要大家看戏不看人。人的条件虽然关系戏的成败，但应当是戏中的人，即与戏紧密结合的人，而不是离开戏的人；也不是但看某一突出的个人，而应是演出的整体；也不是但看演员的演技，而当是整个舞台因素的浑然一致。凡此是戏曲改革的重要纲目，也是它成功的保障。要做到这样，便需要建立有效的导演制度。”⁷³此后，在首都北京及各主要城市的京剧剧团都先后建立起了“导演制”，从而产生了专职的导演或有演员兼任的京剧导演。在排演的过程中，由导演来对剧本的文学风格、音乐设计、舞美设计与京剧艺术风格进行整体性的统筹，并成为全体演员的组织者，是主角、配角、群众角色在总体构思中协调动作，是演员的表演达到情、理、技的统一。

正是在这一新型的组织、生产机制的运作下，十七年“戏曲改革运动”在全国上下开展得轰轰烈烈。1952年10月6日至11月4日，“第一届全国戏曲观摩演出大会”在北京隆重召开，在短短的30天内，23个剧种的80个剧目依次上演。这一建国以来的首次全国性戏曲会演，由文化部发起、各行政区选送，从举办会演的通知发出（1952年7月26日）到会演的召开，共短短的两个多月时间，各地经过基本甄选，便将较为成熟的剧目送往北京参加会演。而时隔12年后举办的京剧现代戏观摩演出大会作为同等级别的全国性会演，在组织和筹备等生产机制方面都显得更为成熟。

与第一届戏曲会演相同的，京剧现代戏会演的基本组织方式也是由文化部发起，各省市自治区选送剧目参加演出。然而，第一届戏曲会演的甄选工作是以中央文化部为核心，以行政区（分为西北区、华东区、中南区、西南区、东北区、华北区等）为次级单位，各省市自治区为三级单位进行展开的。也就是

⁷³ 转引自《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1664页。

说，在各行政区与文化部商讨决定好选送的剧种之后，由各省市自治区先自行选拔，然后再集中到行政区进行预演，最后组成演出代表团并将剧目上报至文化部大会工作组。地方相关机构组织的主要职责便是“选”和“送”。

然而，由于经过多年“戏改运动”的改制工作，60年代初全国大部分省市自治区均已建立起较为完善的国营剧团（或较大规模的民营公助剧团），因此，1964年京剧现代戏观摩演出大会的甄选工作则是以中央文化部为核心、以各省市自治区文化厅为次级单位而展开的。由于从下达通知到正式举办，期间共有近10个月的筹备时间，各地在参演剧目的选送环节之外，更多出了“抓重点、细打磨”这一环节。

各地相关机构组织对会演十分重视，不仅仅是举办地方性会演以此来选拔优秀剧目，更有不少省市挑选出有潜质但在艺术上还尚显单薄的剧目，由行政领导亲自“抓”。如山东省“抓”了《奇袭白虎团》和《红嫂》，其中《红嫂》原由淄博市京剧团编演，起初较为单薄，省里便调了青岛市京剧团的演员联合演出，并组织省里的京剧人才进行集中加工；而云南省京剧院为了抓好剧目《黛诺》的质量，更是组织剧组前往景颇族聚居地进行交流和体验生活。与此同时，大会工作机构也开始对各地选送而来的剧本进行初步审核，对于本子比较好的剧目，就派专人前往当地观看排练。对于实在无法派人前往审查、但又在内容和形式上极具吸引力的剧目，如《奇袭白虎团》和《黛诺》，大会工作组则安排这些剧组提前进京，进行演出和排练。这些减少管理层级、中央统筹指导、地方抓重点抓骨干“磨戏”等举措的实施，都为大会的成功举办奠定了良好的基础。

除了在大会的组织和筹备工作上显得较以往更为集中和高效之外，大会的开展形式也有了进一步的创新。大会将剧目35个剧目分为6组，每组依次在40天内进行6轮观摩性演出，每轮演出持续5至7天，该组的剧目分别同时在不同的剧院，以日场、晚场、公演场和观摩场等不同场次和形式进行轮番演出。并且，在7月15日六轮会演全部结束后，在大会与会者进行学习交流的同时，又增加了15天的公演活动。这一演出安排使得京剧现代戏的普通观众人次较之于第一届戏曲观摩演出大会而大大增加，从而扩大了大会的社会影响力和公众参与度，而不仅仅是一个戏曲界、京剧界内部的交流活动。

1964年京剧现代戏观摩演出大会从剧目的生产、选拔、打磨到大会的组织、安排、开展，无疑是对先前的艺术生产机制的强化，并在其基础上建立起了一

套更为成熟的生产机制。具体剧目的生产方式在原先剧团内部导演统筹、演职人员共同创编的基础上，更加明确了要注重“深入群众生活”这一提高创作的基本方式。在大会结束后，不少京剧团体纷纷下乡、下工厂、下部队，深入生活，下基层演出，以此来组织新的创作。而在组织机制上，其后各地区所举办的京剧（戏曲）现代戏观摩演出会虽在级别规格上有所降低，但基本组织机制和开展形式都是将此次大会作为模板⁷⁴。而在此次大会前期的剧目打磨中所出现的“地方行政机构抓重点、调配骨干排演剧目”的方式，在其后的“样板戏运动”中，被发挥到了极致。

为了参加这次京剧现代戏会演，各地的京剧院分别建立了《智取威虎山》、《红灯记》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》等以剧目为单位的创作演出队伍，亦即剧组。而到了1966年11月，这些剧目被命名为“样板戏”之后，“中央文化革命小组”决定取消各演出团体原有建制，组织建立全新的建制。“运用行政命令手段，在原来个剧组的基础上，又从北京和上海、山东、宁夏、云南等地的京剧院团、艺术院校和文艺单位，挑选、调集各类艺术人才，组成了新的‘样板戏’剧组，分别命名为中国京剧团、北京京剧团、上海京剧团、山东京剧团等，俗称为‘样板团’”。⁷⁵如对于《红灯记》剧组，江青曾指名调天津著名武生演员张世麟来剧组传授技艺，又从广州军区借调诗人张永枚来润色唱词等；而对于《杜鹃山》一剧，江青授意北京京剧团重新进行改编，并两次重组创作班子，在第二次大调整中，从上海调来该剧的话剧版编剧王树元，与原编剧汪曾祺、杨毓敏等组成编剧组，导演组则由周仲春、张滨江分管京剧表演的调度，由话剧名演员刁光覃、朱琳负责指导演员念白，音乐设计和唱腔则由于会泳及其助手龚国泰来承担，在演员方面则实行A、B、C角制，由杨春霞、杨淑瑞、阎桂祥同时来演柯湘这一角色。⁷⁶诸如此类的例子不胜枚举。毫无疑问的是，“中央文化革命小组”通过行政命令等手段，对于样板戏的生产进行了“最优配置”，从而生产出了在艺术水平和成就都相当高的“京剧样板戏”，然而，这一“最优配置”得以如此大范围、高规格的落实，却正是基于全国范围的地方剧团的全面瘫痪的基础之上。

另一方面，1964年京剧现代戏观摩演出大会在组织交流、学习的过程中所

⁷⁴ 如1965年5月20日在沈阳举办的东北区京剧现代戏观摩演出会，1965年5月25日在上海举办的华东区京剧现代戏观摩演出等，组织和开展模式大都与此次大会相似。参考《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1875-1891页。

⁷⁵ 《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1925页。

⁷⁶ 参考《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1929-1945页。

举办的 51 次专业座谈会和 3 次规模较大的表演经验介绍会，除了是对演员的培训和“再生产”之外，也是对参演剧目的研讨和打磨。在已公开发表的专业评论和观摩心得中，我们除了可以看到对剧目的肯定之外，还会有一定的批评和建议。如在《富有地方色彩的京剧》中，张胤钊评价黑龙江省戏曲学校实验京剧团的《千万不要忘记》一剧，在语言上带有强烈的地区风格，保存了原话剧本语言上的地区特点，使得整出戏十分富有生活气息，但是在最后他也指出，“这出戏的不足之处，那就是在有些唱腔上的革新，似乎还不够妥贴，京剧本身可以运用的好的唱腔，用得少了些，但这是进一步提高的问题。”⁷⁷而在《节振国》演出结束后所举办的煤矿工人观摩座谈会上，工人翟庆福说：“我觉得这个戏剧本编得不错，干净、紧凑。演员的表演也好，就是嗓子还差点，唱不大出声色来。”工人方自林则对演出中的道具提了点小意见：“戏里矿工们不管是不是在井下，手里都提盏矿灯，有的人手里拿把镐，这不大合适。我们那时候，只有下井干活才让拿矿灯和镐。”另外，工人们还对舞美布景提出了自己的看法：“布景上，煤矿的特点还不大明显。要没有后面的井架，就看不出是煤矿。一般煤矿的特点是煤堆多，干石头堆多，如果布景设计能照顾到这个特点，看上去可能更真切些。”⁷⁸这样的例子在会演中还有很多。戏曲专业人士从专业角度出发提出修改意见，而观众则从自己切身的生活体验出发，帮助剧组在“真实”和“像”的方面上有所提高。至于在会演中“撞车”的剧组——如均演出《杜鹃山》的宁夏回族自治区京剧团和北京京剧院，以及同样改编《千万不要忘记》的中国京剧二团和黑龙江省戏曲学校，则在大会工作组的安排下举行了多次座谈，交流排演心得和经验，不同剧组扮演同一个人物角色的演员们积极交流切磋，互相取长补短。如北京京剧院的马长礼，在看过宁夏剧组的表演之后，便将同样饰演温七九子的殷元和的一些角色处理手法吸纳到自己的表演当中，并直接在接下来的会演中加以运用。⁷⁹

可以说，在 1964 年京剧现代戏观摩演出大会中，保有了一种极富“生产性”的交流、学习模式。然而，非常可惜的是，这种富有生产性的交流模式到了“样板戏运动”时期，没能得到继承和发展。如果说“京剧样板戏”的生产方式是将大会中的“集中人才、悉心打磨”的方式发挥至极致的话，那么其普及和推广的方式则是将富有生产性的机制予以最大程度的压抑。

⁷⁷ 张胤钊：《富有地方色彩的京剧——看京剧〈千万不要忘记〉的演出》，《人民日报》1964.6.19 第 6 版。

⁷⁸ 萧凝：《为京剧舞台上的工人形象欢呼——煤矿工人座谈京剧〈节振国〉》，《人民日报》1964.7.15 第 6 版。

⁷⁹ 参见《北京京剧团座谈宁夏京剧团演出的〈杜鹃山〉》，《北京日报》1964.7.11 第 1 版。

1967年5月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年，8个“样板戏”全部进京，进行“革命样板戏大会演”；同年9月，为庆祝国庆18周年的国庆节，8个“样板戏”再次应召进京公演。自此，每年“五一”、“七一”、国庆、元旦、春节所谓的“三节两寿”等节日期间，照例总有大规模的“样板戏”演出活动。⁸⁰“样板戏”剧组和由官方组成的学演“样板戏”的文艺团体，开始到各地巡回演出，至此，“样板戏”在文艺舞台上独大的局面得以形成。在“京剧样板戏”的频繁演出、传播的过程中，全国范围内涌现出了一批“革命样板戏学习班”，这些学习班奔赴北京、上海等地的“样板戏”剧组进行驻扎学习，按京剧艺术样式原封不动地进行照搬照演，其后，又发展出各省区地方戏曲移植学演样板戏的“学习班”和“小分队”。无论是照搬照演京剧还是地方戏曲移植学演，都被要求“学演必须‘不走样’”。上海越剧院在排演《龙江颂》时，于会泳就强调“中央文革”的指示：“词儿一个也不能改，调度一点也不能动，就是唱腔用越剧的，其他都要按京剧原样来演。”⁸¹如果进行了走了样的舞台演出，都会以“反对‘样板戏’”的罪名论处。如河北省梆子剧团音乐设计人员因为学习“样板戏”拖腔结尾高8度的创腔方式，导致唱腔音调过高，演员唱得难以尽如人意，结果排演过后，创演人员全部被打成“用音符专无产阶级的政”的“反革命小集团”。这样的事例在“样板戏运动”中不胜枚举。

除了在学习移植“样板戏”过程中不允许地方戏曲根据自身的艺术特色进行调整和改进，普通戏曲工作者或观众对于“京剧样板戏”也不允许有批评或建议，否则也同样会以“反对‘样板戏’”的罪名论处。

“京剧样板戏”的创作和改编均是高度“精英化”、“专家化”的产物，其自身是意识形态与艺术形式高度结合的典范，然而，其文化专制式的推广和普及，恰恰是压抑了其他艺术在“意识形态与艺术形式高度结合”方面的继续探索，它是“产品”的复制，却不是“生产机制”的推广。

因此，可以说，作为“戏曲改革运动”和“样板戏运动”之“分水岭”的“京剧现代戏观摩演出大会”，它生产出了一种更为高效、集中，意识形态高度明确却又保有互动和提升空间的、有活力的生产机制，它与之前“戏改运动”中的生产机制相比显得更为成熟、完备，与之后“样板戏运动”相比则又更富有“生产性”。

⁸⁰ 参考《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1946-1947页。

⁸¹ 参考《中国京剧史·下卷·第一分册》，中国戏剧出版社，2005年，第1950页。

作为社会主义文艺建设进程中的一个重要的文化实践，1964 年的京剧现代戏观摩演出大会除了承担了意识形态传播教育的功能之外，它还对其受众、生产者和生产机制进行了“再生产”，从而使社会主义文化生产机制得到了进一步的强化和巩固。这便是这场“国家仪式”作为“生产者”的实践意义之所在。

第五章 结语

以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为方向，肇始于延安时期的戏曲改革之风，在建国后在中央文化部戏曲改进局和戏曲改进委员会的带领下，经由“五五指示”席卷了各个剧种，吹向了全国。这场“飓风”以创造社会主义无产阶级新文艺为旨归，建立起了一套与之相匹配的文化生产机制。

这一文化生产机制将旧时代的戏曲艺人和戏班吸纳进来，并通过所有制改革将其以新的方式组织起来。通过政治教育、业务能力培养等一系列措施，这一文化生产机制改造、“生产”出了一大批愿意投身社会主义文艺事业、又具有专业技能的戏曲工作者。正是在这批人的努力之下，“戏曲改革运动”中的“改戏”工作才得以轰轰烈烈地展开。在这“改戏”的过程中，为了创造出既具有民族性、阶级性、革命性，又“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见”的以“为人民服务”为旨归的社会主义无产阶级新文艺范式，国家意识形态从一开始便将目光重点放在了京剧这一艺术形式上，通过行政政策、大众传媒等诸多手段，将其建构成了社会主义文艺革命最为需要“战胜”和“驯服”的“对手”，在经过与戏曲艺术不断地摩擦、碰撞、磨合，无产阶级新文艺范式由戏曲传统戏一步步走向了以塑造当代人物和反映当代生活为内容的戏曲现代戏，并最终落在了“京剧现代戏”这一艺术形式上。

1964年“京剧现代戏观摩演出大会”便是这一无产阶级新文艺范式创作成果的集中展示。它是由“人民登上舞台”向“人民占领舞台”的转变的重要节点，也是“戏曲改革运动”向“样板戏运动”转变的“分水岭”。作为一个社会主义文化运动中的文化事件，这次大会的组织形式、剧目题材内容的选择、大会所开展的系列活动都深深地带有国家意识形态运作的痕迹。与此同时，围绕着这次京剧现代戏会演的传播实践，即围绕着大会、剧目、京剧艺术所展开的密集报道和深入讨论、以及大会期间公开发表的政治领袖的纲领性报告和讲话，各主流媒体所发表的社论，将隐于具体艺术形式中的国家意识形态明确地彰显出来，并加以巩固和升级。这一传播实践在对“京剧现代戏观摩演出大会”以及“京剧改革”进行“解码”的同时，也重新建立了一套关于这场“京剧革命”的叙事，并将其上升为“文化革命”、“阶级革命”之叙事。在这一意义上，

我们可以说这场“国家仪式”的意义连同它原本的内容是由社会主义文化生产机制完整地生产出来的。

然而，这被赋予了革命性、阶级性的“国家仪式”在社会主义文化建设的进程中并不仅仅是一个“符号式”的存在。作为一个有机的文化实践，这一“国家仪式”本身也是社会主义文化生产机制的一部分，也参与到了这一机制的“再生产”过程之中。通过这次大会的召开，“京剧现代戏”这一无产阶级新文艺范式找到了许多新观众，并通过向人民群众宣传、更新这一艺术形式的审美方式，生产出了更多能解读这一艺术形式的受众，使得社会主义、共产主义意识形态得以达到更好的传播、教育效果。而对于这一新范式的生产者——戏曲工作者，这次大会的召开也在原有的“政治教育、思想改造”的基础方法上，明确了“深入群众生活”这一实践层面上的自我改造方式，使这些戏曲工作者得以成为社会主义文艺更好的生产者。

在艺术的生产和艺术活动的组织方面，这一“国家仪式”将之前在“戏改运动”中逐渐形成的生产机制发展得更为高效、集中，意识形态性也更为明确。这一生产机制既具备了之后“样板戏运动”中所使用的“最优配置”式的艺术生产方式的雏形，又比“样板戏运动”的“复制式传播”机制更具有“生产性”。可以说，这一“国家仪式”、这一文化实践不仅参与生产、建构国家意识形态，并对社会主义文化生产机制本身进行了强化和“再生产”。

国家意识形态为了找到最适合其召唤机制有效运作的艺术形式，必然要建立起一套与之相适应的文化生产机制。尽管在这次大会中已经包含了一些导向其后“样板戏运动”的“火苗”⁸²，但从整体上来看，国家意识形态在其中充分发挥了宣传、召唤的机制与功能，而不是以压抑和暴力的方式出现，这就使这一文化生产机制呈现出有活力、有张力的形态。

“文化大革命”开始后，尽管“样板戏”的创作使得国家意识形态与具体艺术形式的结合达到了前所未有的“顶峰”，但其生产方式却是极具“特殊性”、无法“复制”的；而另一方面，文革时期的文化生产机制的“生产性”则跌入了万劫不复的“深渊”。从这一意义上来看，作为“戏曲改革运动”向“样板戏运动”转变的“分水岭”，1964年京剧现代戏观摩演出大会反而可以被视为是

⁸² 如中国戏曲研究院实验京剧团精心打造的两出戏《红旗谱》和《朝阳沟》均被江青以“歌颂错误路线”为由禁演；会演后期有人针对上海京剧院的《智取威虎山》提出了诸如“杨子荣在座山雕面前匪气不足容易引起怀疑”（林涵表《〈智取威虎山〉观后漫笔》）这样的问题，为此江青、张春桥展开了一系列压制批评上海《智取威虎山》的活动，此外，他们还绕开大会工作组，直接将《智取威虎山》剧组带入中南海，于7月17日为毛泽东等国家领导人进行演出，这是毛泽东在此次大会中所观看的第一个剧。

社会主义文化生产机制经过十多年的打磨、调整而成的最为成熟、完备、具有活力和生产性的“巅峰”形态。

“文化大革命”结束之后，上世纪70年代末开始展开的“文化体制改革”，旨在“逐步实现由以阶级斗争为纲的范式向以经济建设为中心的新范式的转变”⁸³，具体则表现在对文化机构的所有制形式的改革和对“文化市场”地位之确认上。改变国家统包统管的模式，实行承包责任制、双轨制，使得大量原先的国营剧团解体，仅留有“少数代表国家和民族艺术水平的、或带有实验性的、或具有特殊的历史保留价值的、或少数民族地区需要国家扶持的艺术表演团体，实行全民所有制，由政府文化主管部门主办”⁸⁴。进入21世纪，越来越多的国有文化事业单位进行了“转企改制”，而非公有资本也逐渐成为文化建设投资的主体力量；原先紧随于“文化”之后的“战场”、“战线”等革命语汇，也纷纷被“市场”、“产业”等商业语汇所代替。显然，这一“文化体制改革”打破了前三十年的“一体化”、“高度组织化”的特征。然而，在这一理应更为灵活多变的文化生产机制之中，国家意识形态的运作却似乎越来越艰难。

在当今中国，随着时代和技术的发展，国家意识形态也不断寻找着可以承载自身的新的艺术形式，从“春节联欢晚会”到“革命斗争题材电视剧”，有成功也有失败，而更多的则是在开始时尚且得以有效运作，随着被不断地“解码/再编码”，最终慢慢失效。在这一国家意识形态、文化生产机制与民间意识形态、大众流行文化微妙错位的时代，重新将目光投向近半个世纪以前的一场文化实践，我们当然不可能指望通过“复制”那样一种文化生产机制从而来解决我们当下的困境，但我们也许可以透过观察其与意识形态和大众艺术形式深深地勾连在一起并有效运作的具体方式，从而找到一些可以借鉴的资源，或是得到一些启发。

⁸³ 参见曹普：《20世纪70年代末以来的文化体制改革》，《中国当代史研究》，2007年9月第14卷第5期。

⁸⁴ 同上。

附录一

1964 年京剧现代戏观摩演出大会演出剧目表

第一轮 6 月 5 日至 10 日

上海京剧院演出《智取威虎山》
哈尔滨京剧团演出《革命自有后来人》
北京市实验京剧团演出《箭杆河边》
山东省演出团演出《奇袭白虎团》
北京京剧团演出《芦荡火种》

第二轮 6 月 11 日至 16 日

天津市京剧团演出《六号门》
北京京剧二团演出《洪湖赤卫队》
上海京剧院演出《战海浪》、《柜台》、《送肥记》、《审椅子》
黑龙江戏曲学校实验京剧团演出《千万不要忘记》
内蒙古艺术剧院京剧团演出《草原英雄小姐妹》

第三轮 6 月 17 日至 22 日

陕西省京剧院演出《延安军民》
南昌市京剧团演出《强渡大渡河》、《李双双》
武汉市京剧团演出《柯山红日》
云南省京剧院一团演出《黛诺》

第四轮 6 月 26 日至 7 月 1 日

江苏省京剧团演出《耕耘初记》
新疆维吾尔自治区京剧团演出《红岩》
长春市京剧团演出《五把钥匙》
宁夏回族自治区京剧团演出《杜鹃山》
青海省京剧团演出《草原两兄弟》

第五轮 7月2日至6日

河南省京剧团演出《掩护》、《红管家》、《好媳妇》

青岛市京剧团和淄博市京剧团联合演出《红嫂》

江苏省京剧团演出《再接鞭》

中国京剧院一团演出《红灯记》

唐山京剧团演出《节振国》

广西壮族自治区京剧团演出《烈火里成长》

第六轮 7月8日至12日

中国京剧院二团演出《千万不要忘记》

北京京剧院演出《杜鹃山》

中国京剧院四团演出《红色娘子军》

贵阳市京剧团演出《苗岭风云》

另有中国戏曲学校实验剧团的两部新戏《红旗谱》和《朝阳沟》以及辽宁省锦州京剧团的《花为谁开》未能参加演出。

附录二

关于“京剧现代戏会演”的相关报道和评论（1964年）

《人民日报》

- 6.1.2⁸⁵ 京剧现代戏观摩演出 六月五日起在京举行
- 6.4.6 加速革命化 演好现代戏 在《奇袭白虎团》中扮演严伟才的体会（宋玉庆）
- 6.5.6 《智取威虎山》的修改和加工（陶雄）
- 6.6.1 把具有悠久传统的京剧艺术推向更加灿烂的新阶段 京剧现代戏观摩演出大会在京开幕 沈雁冰部长致开幕词 陆定一副总理作了重要讲话
- 6.6.1 陆定一副总理在京剧现代戏观摩演出大会开幕式上讲话 让京剧现代戏的革命之花开得更茂盛
- 6.6.1 京剧艺术发展的新阶段——祝京剧现代戏观摩演出大会开幕（社论）
- 6.6.2 在首都京剧现代戏观摩演出大会上 各表演团体将献演三十七个剧目
- 6.6.6 从榔枝到黛娒 ——略谈扮演兄弟民族人物的一点体会（关鹤鹤）
- 6.6.6 在革命的新事物面前（葛杰）
- 6.6.6 售票亭前（附图）（江池文 苗地画）
- 6.7.8 体现人民战士的英雄风貌 ——看《奇袭白虎团》有感（附图）（黄克保）
- 6.7.8 观摩 学习 提高（葛杰）
- 6.7.8 一心演好现代戏（江池文 苗地画）
- 6.7.8 喜听京剧唱京音（林兮）
- 6.8.6 把革新和继承结合起来 ——谈京剧《芦荡火种》

⁸⁵此体例意为6月1日第2版。下文以此类推。

- 6.8.6 从什么出发? (秦犁)
- 6.8.6 革命红旗代代传——看京剧《革命自有后来人》(林绿)
- 6.9.6 深入生活 演好现代戏(荀慧生)
- 6.9.6 量体裁衣 ——看京剧《箭杆河边》(附图)(颜长珂)
- 6.9.6 无题有感(周山)
- 6.9.6 点头和摇头(葛杰)
- 6.9.6 京剧现代戏人物赞 《芦荡火种》(附图)(左海诗 洪炉画)
- 6.10.6 为了演好现代戏(萧凝文 苗地画)
- 6.10.6 新编京剧不必墨守旧韵(林兮)
- 6.11.2 京剧现代戏观摩演出第一轮结束 演出的五个剧目以新的思想内容和风格赢得京剧界和首都观众的赞扬 周恩来董必武陆定一康生等领导人分别看了演出并祝贺演出成功
- 6.11.6 祝贺《奇袭白虎团》演出的成功(中国评剧院演员 席宝昆 魏荣元 陈少舫)
- 6.11.6 无题有感(周山)
- 6.11.6 从别扭到自然(葛杰)
- 6.12.6 勇往直前 坚持不懈(马连良)
- 6.12.6 热情的支援(江池文 苗地画)
- 6.12.6 京剧与宣传(葛杰)
- 6.13.6 《奇袭白虎团》(山东省京剧团演出)(田汉)
- 6.13.6 水龙吟(叶圣陶)
- 6.13.6 “看天下劳苦人民都解放” ——京剧《洪湖赤卫队》观后(刘开宇)
- 6.14.8 在革新的道路上 ——谈四出精彩动人的现代戏短剧(附图)(林涵表)
- 6.14.8 为有源头活水来(易和元)
- 6.15.6 谈谈京剧现代戏的表演问题(盖叫天)
- 6.15.6 音乐上的革新和创造 ——京剧现代戏观摩散记(李慕良)
- 6.15.6 出人意外, 在人意中 ——谈几出现代戏里的新唱腔、新动作、新手法(姜妙香)
- 6.16.2 两千多名京剧工作者积极观摩交流经验 互学互帮取长补短演

好京剧现代戏

- 6.16.6 表现工人的革命斗争 ——谈京剧《六号门》的演出(附图)(范凡)
- 6.16.6 普及京剧京音(林兮)
- 6.16.6 英雄有用武之地(乐于时)
- 6.16.6 我演钱二嫂(董芷苓)
- 6.17.6 演现代戏六年的体会(梁一鸣)
- 6.17.6 两种“多”(曹宪文)
- 6.17.6 红色少年的赞歌 ——试评《草原英雄小姊妹》(附图)(景孤血)
- 6.17.6 京戏的新观众(江池文 苗地画)
- 6.19.1 外交部招待各国使节观看京剧《芦荡火种》
- 6.19.6 在京剧里表现工农兵(谭富英)
- 6.19.6 富有地方色彩的京剧 ——看京剧《千万不要忘记》的演出(附图)(张胤钊)
- 6.19.6 三点体会(史若虚)
- 6.19.6 既改造戏 又改造人(萧盛萱)
- 6.19.6 奶奶和铁梅(田汉)
- 6.21.8 服装·道具·布景 ——京剧现代戏舞台美术欣赏(鲁田)
- 6.21.8 京剧发展的康庄大道(徐兰沅)
- 6.21.8 看京剧《柯山红日》(附图)(季文)
- 6.21.8 要熟悉工农兵生活(王连平)
- 6.22.6 革命生活的内容 京剧艺术的形式(陈其通)
- 6.22.6 《六号门》速写(阿老)
- 6.22.6 培养工农感情,塑造英雄人物(河北省田径世京剧团演员 李荣威)
- 6.24.1 周总理接见京剧现代戏观摩演出人员 同他们一起座谈,给大家很大鼓励
- 6.24.1 京剧工作者积极改造思想革新艺术 努力塑造新时代的工农兵英雄形象 从深入生活着手编演现代戏有了可喜的收获
- 6.24.6 首先是自己的革命化(俞振飞)
- 6.24.6 革命人民不可征服——京剧现代戏《延安军民》观后感(附图)

- (艾恩克)
- 6.24.6 提供了好经验(赵桐珊)
- 6.24.6 京剧现代戏人物赞《黛诺》(袁鹰诗 叶浅予画)
- 6.26.2 京剧现代戏观摩演出进入第四轮
- 6.26.6 景颇山上的金凤凰 ——谈谈关鹤鹑 在《黛诺》中的艺术创造
(附图)(刘乃崇)
- 6.26.6 抒革命战士之情(陕西省京剧院 尚长荣)
- 6.26.6 路子打开了(孙盛文)
- 6.26.6 喜相逢(江池文 苗地画)
- 6.27.1 上海京剧演出团慰问解放军总部 贺龙聂荣臻元帅等观看《智取威虎山》
- 6.28.8 京剧艺术的发展 出社会主义之新,让京剧更好地为工农兵服务!(附图)(尚小云)
- 6.28.8 可贵的努力 有益的尝试——看南昌京剧团的两出现代戏出社会主义之新,让京剧更好地为工农兵服务!(李行)
- 6.28.8 小谈群众角色和群众场面(湖北省观摩团 汪洗)
- 6.28.8 琴弦和心弦(附图)(江池文 苗地画)
- 6.30.6 豪情浓墨绘英雄 ——观摩京剧现代戏《杜鹃山》学习笔记(附图)(何慢)
- 6.30.6 演麦力生老人的体会(高百岁)
- 7.1.1 文化战线上的一个大革命
- 7.2.1 彭真同志向京剧工作者作重要报告
- 7.2.6 京剧表演程式也要革命(湖南观摩团 阎金铎)
- 7.2.6 我怎样演《黛诺》中的文帅(云南京剧院 徐敏初)
- 7.2.6 新的生活 新的喜剧——京剧《耕耘初记》观后(附图)(郭汉城)
- 7.4.6 京剧花脸的广阔前途(附图)(袁世海)
- 7.4.6 对旦角演现代戏的感想(福建省观摩团 袁灵云)
- 7.4.6 时刻警惕阶级敌人的阴谋——京剧《五把钥匙》观后(张为)
- 7.4.6 京剧现代戏人物赞《延安军民》(艾恩克)

- 7.6.6 努力创造革命战士的英雄形象 ——评京剧《智取威虎山》取得的成就（附图）（李希凡）
- 7.6.6 生动的革命传统教育——看京剧《红岩》（附图）（李行）
- 7.7.6 革命的现代戏使京剧获得新生（陕西省观摩团 蔡正芳）
- 7.7.6 光辉的革命英雄形象——谈京剧《节振国》的人物塑造（附图）（沈晓）
- 7.7.6 京剧现代戏人物赞《掩护》《好媳妇》《红管家》（附图）（水拍）
- 7.8.3 京剧现代戏观摩演出进入最后一轮
- 7.8.6 革命永似长江浪——观摩京剧现代戏《红灯记》学习笔记（附图）（何慢）
- 7.8.6 京剧现代戏人物赞 《洪湖赤卫队》（附图）（天马）
- 7.10.6 努力表现新时代的劳动人民——看河南省京剧团演出的三个小戏（附图）（缪俊杰）
- 7.10.6 感人的形象——黛诺（哈尔滨市京剧团演员 张蓉华）
- 7.10.6 量体裁衣——观摩学习随记（孙浩然）
- 7.10.6 从旧韵白到新京白（林兮）
- 7.12.2 京剧工作者通过演现代戏政治觉悟提高 要演革命戏 先做革命人
- 7.12.2 革命的文艺和革命的人（国内短评）
- 7.12.8 心红艺更精（红线女）
- 7.12.8 光辉的形象 动人的歌唱 ——看京剧《红嫂》与《再接鞭》（附图）（唐真）
- 7.12.8 深入生活的成果——谈《烈火里成长》中先进人物的塑造（附图）（龚啸岚）
- 7.12.8 京剧现代戏人物赞《耕耘初记》（江城诗 洪炉画）
- 7.14.5 京剧现代戏观摩演出最后一轮结束 观摩演出人员在大会闭幕前将继续进行学习 参加观摩演出的剧目十五日开始在首都公演
- 7.15.6 《文艺报》发表专文《咒骂也是枉然》 驳斥帝国主义者和现代修正主义者对我国戏剧工作的诽谤

- 7.15.6 一场文化大革命（曹禺）
- 7.15.6 为京剧舞台上的工人形象欢呼——煤矿工人座谈京剧《节振国》（萧凝）
- 7.17.6 一出具有民族特色的好戏——看京剧《苗岭风雷》（附图）（杨景辉）
- 7.17.6 草原牧民的赞歌——谈京剧《草原两兄弟》（附图）（温凌）
- 7.17.6 教育好下一代——看京剧《千万不要忘记》（附图）（焕子）
- 7.18.1 毛主席接见京剧现代戏演出观摩人员 同党和国家其他领导人观看《智取威虎山》（附图）
- 7.18.6 杜鹃山上英雄歌——简评北京京剧团演出的《杜鹃山》（附图）（张胤德）
- 7.18.6 京剧舞台上的《红色娘子军》（附图）（王照慈）
- 7.19.3 京剧青年演员决心按照党的指引走革命化大道 立志做红色的京剧艺术接班人 在座谈会上表示：要深入生活，改造思想，苦练基本功，演好革命现代戏
- 7.19.3 革命，是一辈子的事（国内短评）
- 7.21.6 对话剧的鞭策（吴雪）
- 7.21.6 京剧现代戏的启发（叶浅予）
- 7.21.6 多姿多彩的舞台美术设计（毛秉权）
- 7.21.6 唱出时代的感情——京剧现代戏观摩随感（张君秋）
- 7.21.6 京剧现代戏人物赞《红灯记》（杜若湘）
- 7.22.6 沿着党指引的方向高歌猛进（中国京剧院演员 高玉倩）
- 7.22.6 继承和创新——京剧现代戏观摩学习心得（辽宁省观摩团 侯星）
- 7.23.3 地方戏曲工作者欢庆京剧演现代戏的巨大胜利 决心为戏曲艺术彻底革命化奋斗到底
- 7.24.1 毛泽东主席同其他领导人观看京剧《芦荡火种》（附图）
- 7.24.2 面向京剧现代戏 做文艺战线好后勤 北京剧装道具行业积极生产现代服装道具
- 7.25.5 京剧《芦荡火种》剧本改编的成就（陶雄）
- 7.25.5 认真继承传统 大胆突破传统（武汉市京剧团演员 高盛麟）

- 7.30.3 参加京剧现代戏观摩演出人员分别座谈交流艺术创作经验 深入生活改造思想更好塑造当代英雄形象 继承传统大胆创新努力发扬京剧艺术风格
- 7.30.3 公正的评价 响亮的耳光（国内短评）
- 7.30.3 欢呼京剧现代戏（苗地画）
- 7.30.3 革命人爱看革命戏（本报记者 姜德明 朱宝蓁）
- 7.31.6 既有革命内容 又有京剧风格（陕西省京剧团 史美强）
- 7.31.6 浅谈京剧现代戏念白（李慧芳）
- 7.31.6 戏词通俗是京剧的本色（林兮）
- 7.31.6 京剧现代戏人物赞《杜鹃山》《红色娘子军》（秦嘉诗 陈今言画）

- 8.1.1 毛泽东文艺思想的胜利 社会主义文化革命的胜利 京剧现代戏观摩演出大会在京闭幕 周恩来、彭真、陆定一、罗瑞卿等党和国家领导人出席闭幕式
- 8.1.1 在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话
- 8.2.3 新华社记者综述京剧现代戏观摩演出大会重大成就 社会主义的新京剧诞生了

《北京日报》

京剧现代戏观摩演出：

- 6.1.1 全国京剧现代戏观摩演出大会五日起在京举行
- 6.2.1 李雪峰同志等观看京剧《箭杆河边》
- 6.2.3 京剧《智取威虎山》面目一新（公冶金）
- 6.2.3 四出短剧，各有创造，《审椅子、送肥记、柜台、站海浪》
- 6.3.2 《箭杆河边》班上了京剧舞台（本报记者 于文涛）
- 6.4.2 革命英雄的光辉形象——京剧《洪湖赤卫队》演出见闻（附照片）（文化走廊）（本报记者 于文涛）
- 6.5.1 哈尔滨京剧团积极排演现代戏，《革命自有后来人》受热烈欢迎
- 6.5.1、4 新时代主人——工农兵光辉形象在京剧舞台上，各地京剧现代戏新花竞放
- 6.5.2 开幕前夕的心情（本报记者 于文涛）
- 6.6.1 标志京剧改革进入新阶段，掀开京剧革命史的光辉一页，京剧现代戏观摩演出大会在京开幕，陆定一同志讲了话，老年、青年京剧工作者表示要更好地为社会主义服务（附照片）
- 6.6.1、2 京剧革命的里程碑——祝一九六四年京剧现代戏观摩演出大会开幕（社论）
- 6.6.1、2 陆定一同志谈文化领域阶级斗争问题时强调发展革命文艺、教育人民永远革命
- 6.6.2 京剧史上空前盛会，各地两千多人参加现代戏观摩演出，首都京剧舞台将呈现百花齐放新局面
- 6.7.2 演现代戏天经地义（文学谦）
- 6.8.2 从生活中获取创作的源泉——哈尔滨市京剧团演员深入生活散记（常毅）
- 6.8.2 革命的传统戏（文学谦）
- 6.9.2 换了主人公（文学谦）
- 6.9.2 带着“礼物”回娘家（本报记者 于文涛）
- 6.11.1、4 京剧现代戏观摩演出第一轮胜利结束，周恩来董必武等领导人分别观看并祝贺演出成功

- 6.11.2 舞台上下新事多（附照片）（本报记者 于文涛）
- 6.14.1 各方热情关怀和支持京剧演现代戏
- 6.14.2 观众热爱京剧现代戏（本报记者 姚世光）
- 6.15.2 向小英雄龙梅和玉荣学习（附照片）（内蒙古艺术剧院京剧演员
龙梅扮演者 崔毅 玉荣扮演者 林裕华）
- 6.21.2 剧场内外传佳话（本报记者 于文涛）
- 6.24.1 京剧工作者积极向群众学习向生活学习，深入工农兵，演好现代戏
- 6.26.1 京剧现代戏第四轮演出今天开始
- 6.27.1 参加京剧现代戏观摩演出大会的上海演出团，演出《智取威虎山》慰问解放军总部，贺龙、聂荣臻元帅等看了演出，祝贺他们成功地反映了部队战斗生活
- 6.27.2 齐心协力，精益求精——京剧《红岩》排演见闻（阿丁）
- 6.7、12、18、26.2 京剧现代戏观摩演出（图片窗）

- 7.2.1 文化战线上的一个大革命——《红旗》杂志第十二期社论
- 7.2.1 彭真同志向京剧工作者作重要报告
- 7.2.1、4 北京京剧团座谈《智取威虎山》
- 7.5.2 演出结束以后……——天津市京剧团见闻（吴汉民）
- 7.8.1、3 京剧现代戏观摩演出进入最后一轮
- 7.11.1 北京京剧团座谈宁夏京剧团演出的《杜鹃山》
- 7.12.1 要演革命戏，先做革命人，各地京剧工作者通过演现代戏，精神面貌发生新变化
- 7.12.2 苗岭生活散记（贵州省贵阳市京剧团《苗岭风雷》编剧之一 杨坤先）
- 7.14.5 京剧现代戏观摩演出最后一轮结束，观摩演出人员继续升入学习党的文艺方针政策，并展开互学活动
- 7.16.4 《文艺报》发表撰文《咒骂也是枉然》，驳斥现代修正主义者对我国戏剧工作的诽谤
- 7.18.1 毛主席等领导人借鉴京剧工作者等、并观看京剧现代戏《智取威虎山》（附照片）

- 7.23.2 决心按照党所指引的方向，做又红又专的京剧艺术接班人，参加京剧现代戏观摩演出的青年演员举行座谈
- 7.24.1 毛主席等观看京剧现代戏《芦荡火种》（附照片）
- 7.25.2 为兄弟剧种树立了革命化的榜样，地方戏曲工作者盛赞京剧现代戏
- 7.26.2 同演一戏，互相关怀，宁夏自治区京剧团座谈背景剧团演出的《杜鹃山》
- 7.30.1 京剧工作者交流经验强调深入工农兵加强思想改造，塑造英雄人物，反映时代精神
- 7.3、9.2 京剧现代戏观摩演出（画刊）

文艺为社会主义服务，为工农兵服务

——一九六四年京剧现代戏观摩演出大会专辑：

- 6.6.3 青松般的标准，杨柳般的活泛——谈谈京剧现代戏（盖叫天）
- 6.6.3 空前大捷（周信芳）
- 6.6.3 从生活出发对待艺术革新——扮演少剑波的一些体会（纪玉良）
- 6.6.3 向你们学习！——致来京各兄弟剧团（北京京剧团北京京剧院二团北京实验京剧团）
- 6.7.3 修改《智取威虎山》的几点体会（陶雄）
- 6.7.3 感人的《革命自有后来人》（陶君起）
- 6.9.3 编演《奇袭白虎团》的几点体会（山东京剧团副团长 尚长麟）
- 6.9.3 新花怒放——《箭杆河边》观后（袁世海）
- 6.9.3 向李玉和一家三台人学习（四季青公社副主任 李墨林）
- 6.9.3 生活·思想·技巧——京剧《奇袭白虎团》简评（曹其敏）
- 6.9.3 《箭杆河边》改得好（北京市长途电信局 杜茂林）
- 6.12.3 新的题材新的风格——京剧《箭杆河边》观后感（燕云）
- 6.13.3 两个基本功——看《奇袭白虎团》想到的（附速写）（史进）
- 6.13.3 四朵红花——看上海演出团的四出短剧（白云生）
- 6.13.3 不再“分行归路”，力争“昆乱不当”（观摩杂感）（李玉芙）
- 6.13.3 树立了铁梅的形象（观摩杂感）（童芷苓）
- 6.13.3 真想伸出手去帮助龙梅（观众中来）（少先队辅导员 周韞玉）

- 6.13.3 教育了台下的“胡二”（观众中来）（西直门搬运起重合作社主任 张荫宗）
- 6.14.3 评“六号门”（张梦庚）
- 6.14.3 看戏也要讲点辩证法（文学谦）
- 6.14.3 演出《箭杆河边》的学习心得（张学津）
- 6.14.3 又看到了“最可爱的人”（观摩杂感）（言慧珠）
- 6.14.3 文戏巧插武戏中（观摩杂感）（袁世海）
- 6.16.3 谈女角的噪音文体（李慧芳）
- 6.16.3 时代气息，京剧特色——看《草原英雄小姊妹》（共青团中央少年儿童部长 左林）
- 6.16.3 我演钱二嫂（童芷苓）
- 6.16.3 《箭杆河边》是出好戏（观众中来）（交通部干部 李高）
- 6.16.3 四出小戏真新鲜（观众中来）（北京市劳动模范 百货大楼售货员 张秉贵）
- 6.19.3 我怎样演黛诺（关鹂鹑）
- 6.19.3 观众也在变（文学谦）
- 6.19.3 京剧《千万不要忘记》札记（曲六乙）
- 6.19.3 景秀前程（观摩杂感）（红线女）
- 6.19.3 演得有分量（观摩杂感）（周传瑛）
- 6.19.3 朴实（观摩杂感）（李桂云）
- 6.19.3 喜见搬运工人的形象（观摩杂感）（叶盛兰）
- 6.19.3 流派与现代戏（观摩杂感）（李世济）
- 6.20.3 一个色彩鲜明的新人形象——看云南京剧团演出的《黛诺》（冯牧）
- 6.20.3 我演刘闯（李元春）
- 6.20.3 唤起了对革命圣地的怀念——老战士座谈《延安军民》
- 6.20.3 京剧向我们敞开了大门（观众中来）（冬东）
- 6.20.3 我喜欢京剧现代戏（观众中来）（仲连元）
- 6.20.3 不能轻视群众角色（北京京剧二团演员 荀令莱）
- 6.23.3 谈生活与音乐、唱腔、技巧的关系——从《芦荡火种》《箭杆河边》《洪湖赤卫队》谈起（张梦庚）

- 6.23.3 过好“三关”(尚小云)
- 6.23.3 有益的启示——《柯山红日》观后(范均宏)
- 6.23.3 从头学起(观摩杂感)(张世恩)
- 6.23.3 “套不住了!”(观摩杂感)(李鸣盛)
- 6.23.3 行当不会束缚手足(观摩杂感)(叶盛章)
- 6.27.3 改造京剧,同时也改造自己——从京剧演员演现代戏中的精神面貌变化谈起(王衍盛)
- 6.27.3 和志耕、志耘挑战——林业知识青年谈《耕耘初记》
- 6.27.3 《黛诺》赞(刘开宇)
- 6.27.3 我不再发愁了(观摩杂感)(阎涤华)
- 6.27.3 苦练基本功(观摩杂感)(杨秀敏)
- 6.30.3 略谈京剧旦角唱腔问题(荀慧生)
- 6.30.3 悲壮的悼歌,战斗的召唤——谈《红岩》中一个激动人心的场面(钮骠)
- 6.30.3 勇于创造,勇于尝试——看《强渡大渡河》《李双双》(施涛)
- 6.30.3 助形长神(唐吉)
- 6.30.3 “反调”翻新(公孙剩)
- 6.30.3 一点启发(观摩杂感)(李慧芳)
- 6.30.3 略谈“阿庆嫂”(观摩杂感)(关鹤鹑)

- 7.4.3 一面学习一面实践——关于《节振国》的编演(唐山市京剧团 于英 周恂)
- 7.4.3 浓烟里的搏斗,消防队员的颂歌——看《烈火里成长》(西城区业余文学组 崔雁荡 樊庆荣 韩振东)
- 7.4.3 我对真假嗓音运用的体会(林玉梅)
- 7.4.3 社会主义的好唱儿——一封信(李健吾)
- 7.5.3 《六号门》排演的体会(方沉)
- 7.5.3 缔造新时代的战歌——喜看京剧《节振国》(景孤血)
- 7.5.3 踏遍绿原唱新篇——看京剧《草原两兄弟》有感(杨景辉)
- 7.5.3 杨子荣的启示(观摩杂感)(赵燕侠)
- 7.5.3 孩子和我一样兴奋(观摩杂感)(舒绣文)

- 7.8.6 革命者的气度和形象——《杜鹃山》观后感（曲六乙）
- 7.8.6 激动人心的演出——谈京剧《红灯记》中的“三代人”（张文库）
- 7.8.6 深入生活，改造思想（黑龙江省戏曲学校实验京剧团演员王柏岩）
- 7.8.6 关于“过门”（唐吉）
- 7.8.6 给武打开辟了一个新天地——一封信（李健吾）
- 7.8.6 鞭子的启发（观众中来）（北京三十五中少先队总辅导员 胡长江）
- 7.8.6 说句心里话（观众中来）（北京车站装卸业务员 王中义）
- 7.10.3 “武”与“舞”——观摩京剧现代戏的点滴心得（高盛麟）
- 7.10.3 高歌埋葬小王朝——看《苗岭风雷》（韦君宜）
- 7.10.3 用钥匙打开社员的心——看《五把钥匙》（赵东耀）
- 7.10.3 到工农兵中区改造自己（观摩杂感）（上海演出团 李玉茹）
- 7.10.3 练好政治功，练好艺术功（观摩杂感）（黑龙江省戏曲学校实验京剧团 杨秀敏）
- 7.10.3 决心演一辈子现代戏（观摩杂感）（河南省京剧团 刘仲麟）
- 7.11.3 翻身妇女的英雄形象——我们喜爱京剧《红色娘子军》（北京部队某部 陈印鑫 刘先齐）
- 7.11.3 从《文昭关》到《杜鹃山》——兼谈演出京剧现代戏的一些体会（李鸣盛）
- 7.11.3 作为京剧革命的战士（高玉倩）
- 7.11.3 一心只向共产党——看京剧《红嫂》（沈晓）
- 7.11.3 相得益彰的舞台装置——一封信（李健吾）
- 7.11.3 在现代戏的土壤上终身耕耘（观摩杂感）（江苏省京剧团 黄孝慈）
- 7.14.6 京剧唱腔的革命（何为）
- 7.14.6 生活气息浓郁的三个小戏——看《好媳妇》《掩护》和《红管家》（金紫光）
- 7.14.6 评《千万不要忘记》（高文澜）
- 7.14.6 一新耳目的行当——一封信（李健吾）
- 7.18.3 革命化的路上——从扮演《杜鹃山》的贺湘谈起（李丽芳）

- 7.18.3 山外有山看未足——谈北京京剧团演出的《杜鹃山》（曲六乙）
- 7.18.3 到生活中去改造自己（青海省京剧团演员 徐鸣策）
- 7.18.3 红线穿珠（观摩杂感）（韩世昌）
- 7.18.3 群众和龙套不是一码事——一封信（李健吾）
- 7.20.5 走出第一步——《杜鹃山》演出心得（裘盛荣）
- 7.20.5 循生活之规，蹈生活之矩——在《杜鹃山》中演郑老万的体会（马连良）
- 7.20.5 太丰富了！（观摩杂感）（张君秋）
- 7.20.5 中间和两边（观摩杂感）（徐荣生）
- 7.22.3 培养红色的京剧接班人（黑龙江省戏曲学校副校长 王桂林）
- 7.22.3 舞蹈化的“作”——京剧现代戏观摩学习笔记之一（翁偶虹）
- 7.22.3 柳暗花明又一村（曹靖华）
- 7.22.3 灿烂的“螺丝钉”——看夏韵秋演董木娜（景孤血）
- 7.22.3 坚决当个红管家（观众中来）（黄土岗公社草桥大队会计 薛春瑞）
- 7.22.3 向后勤兵致敬（观众中来）（李明信）
- 7.24.3 冀东抗日大暴动的前奏——李运昌同志谈京剧《节振国》（本报记者 小薇）
- 7.24.3 破格立新的尝试——《箭杆河边》音乐设计工作心得（唐吉）
- 7.24.3 创出新“台步”（白云生）
- 7.24.3 走革命的路，做革命得人（河南省京剧团 刘世康）
- 7.24.3 我和孩子一样兴奋（邓初民）
- 7.25.3 满腔热情歌颂红色接班人——关于《草原小姊妹》（内蒙古艺术剧院京剧团 王英斗）
- 7.25.3 努力演好当代英雄人物（山东省京剧团演员 宋玉庆）
- 7.25.3 我们的思想走上了舞台——看《耕耘初记》（观众中来）（北京四中应届毕业生 孙承重 郝淇）
- 7.25.3 歌唱翻天覆地的变化（观众中来）（中央民族印刷厂工人 杜家琪）
- 7.28.5 我和琼花——排演《红色娘子军》的学习心得（杨秋玲）
- 7.28.5 略谈打击乐——京剧现代戏观摩随笔（杨步云）

- 7.28.5 现代戏演出万岁（许广平）
- 7.28.5 四百里外新迷恋（张家口 李沛泽）
- 7.28.5 喜看京剧现代戏（常任侠）

《北京晚报》

- 6.2.4 唱做都有特色——京剧《洪湖赤卫队》中的两个场面（附照片）
- 6.2.4 唱得抒情，听来悦耳——京剧《箭杆河边》中的一场戏（本报记者 韩丽君）
- 6.3.1 一九六四年全国京剧现代戏观摩演出大会，后天在北京开始第一轮演出
- 6.4.4 群策群力不断锤炼——京剧《箭杆河边》排演花絮（鱼木）
- 6.5.1 北京日报四个月来发表一百多篇文章，深入讨论戏曲出社会主义之新的问题
- 6.5.4 歌颂中朝人民的战斗友谊——山东省京剧团演出的《奇袭白虎团剪影（图片窗）
- 6.6.4 杨子荣深入虎穴——京剧《智取威虎山》中所见（附照片）（中原）
- 6.6.4 塑造了三代革命者的英雄形象——看京剧《革命自有后来人》（附照片）（稚音）
- 6.7.4 一曲抗美援朝的英雄赞歌，看山东省京剧团演出《奇袭白虎团》（附照片）（兆剑）
- 6.9.1 首都个京剧团抓住京剧现代戏会演良机，积极观摩，虚心学习，获得教益
- 6.9.4 一九六四年京剧现代戏观摩演出大会，后天举行第二轮演出
- 6.10.4 来自生活，化入戏中——山东省京剧团排练《奇袭白虎团》生活片段（任民）
- 6.10.4 在新课题面前——上海演出团四出小戏排演散记（白玄）
- 6.11.4 会外花絮（图片窗）
- 6.12.4 四出短剧，《送肥记、柜台、站海浪，审椅子》各具特色（白玄 写文 李克瑜速写）
- 6.12.4 为了演好《六号门》——天津市京剧团排演散记（附照片）（星文）
- 6.13.4 草原上的一朵新花，京剧《草原英雄小姊妹》的片段（附照片）（本报记者 韩丽君）

- 6.13.4 为京剧现代戏鼓掌！（观众中来）：双手赞成京剧演现代戏（农村读物出版社编辑 乔雨舟）；青年人也能看懂了（清华大学学生 吴齐）；有继承，有革新，有创造！——《奇袭白虎团》音乐设计好（中央民族乐团 姚贻德）；欣赏习惯也要改（新华社校对科 李希 舜）；
- 6.14.4 有生活气息，有新的创造——看田径京剧团演出的京剧《六号门》（附照片）（钟文）
- 6.14.4 京剧舞台上的《千万不要忘记》——黑龙江省戏曲学校实验京剧团演出（附照片）
- 6.14.4 《六号门》是出好戏（观众中来）（搬运工人 王明山 孙树祥）
- 6.16.4 一九六四年京剧现代戏观摩演出大会，明天起举行第三轮演出
- 6.17.4 “严”字当头，勤学苦练（舞台上下）：一丝不苟（云南省京剧团）；反复加工不厌其烦（河南省京剧团）；全团投入战斗（广西京剧团）；去粗取精突出主题（内蒙古艺术剧院京剧团）
- 6.18.4 军民同心保延安——看陕西省京剧院演出《延安军民》（附照片）
- 6.19.4 挺立在景颇山上的柚木树）看关鹤鹑扮演的黛诺（附照片）（陈述）
- 6.19.4 看《黛诺》遥念景颇人（观众中来）（中央民族学院历史系进修生 杨毓骧）
- 6.20.4 在惊涛骇浪中奋勇前进，京剧《强渡大渡河》中的一个镜头（附照片）（小茅）
- 6.20.4 京剧舞台上的《李双双》（附图）（秉权写文配画）
- 6.21.4 广大职工欢迎京剧现代戏
- 6.21.4 观摩回来以后……（本报记者 钟秀）
- 6.23.4 事实改变了我的看法（观众中来）（第一轧钢厂轧钢工 杨贵杰）
- 6.23.4 京剧现代戏优秀唱段灌唱片
- 6.23.4 一曲藏族人民解放的赞歌——京剧《柯山红日》中的片段（稚音）
- 6.23.4 多了一个受教育的阵地（观众中来）（解放军某部 吴锋）
- 6.23.4 欣赏目的明确了（观众中来）（北京有线电厂工人 丁懋）
- 6.24.4 集体创作《延安军民》——陕西省京剧院排演花絮（本报记者 赵

- 维明)
- 6.24.4 老传达, 热心提意见; 送道具, 矿工关心演戏 (舞台上下)
- 6.25.4 排《红岩》, 精读小说《红岩》; 学川白, 演员多方拜师 (舞台上下)
- 6.25.4 京剧现代戏观摩演出大会, 明天起举行第四轮演出
- 6.26.4 一曲高歌颂耕耘, 京剧《耕耘初记》片段 (附照片) (王中立冬)
- 6.26.4 京剧《草原两兄弟》——青海省京剧团演出 (附照片)
- 6.27.4 有了党的领导, 革命才能胜利——京剧《杜鹃山》片段 (附照片)
- 6.28.4 对革命战士的颂扬——看京剧《红岩》
- 6.28.4 梁一鸣和李荣威通信, 互表决心, 演好现代戏 (舞台上下)
- 6.30.4 敲起洪亮的警钟——看京剧《五把钥匙》 (附照片)
- 7.1.4 京剧现代戏观摩演出大会, 明天起举行第五轮演出
- 7.1.4 铁骨红心三代人——记中国京剧院一团演出《红灯记》中的几个片段 (宗白)
- 7.2.4 北京部队战士演出队今晨演出, 参加京剧现代戏观摩演出的主要演员观摩了战士们的精彩表演
- 7.2.4 十四次修改——唐山市京剧团演出的《节振国》在六年时间内, 从剧本到表演做了十四次修改 (本报记者 钟秀)
- 7.3.4 威武不屈的硬骨头形象——河北省唐山市京剧团演出《节振国》片断
- 7.3.4 借器材, 连人一起支援; 借堂鼓, 各种乐器任挑选 (舞台上下) (附图)
- 7.4.4 从没赶上到赶上——《烈火里成长》演员到消防队生活散记 (容安)
- 7.4.4 一根牛鞭子, 引出血泪史——江苏省京剧团演出《再接鞭》 (附照片) (金坚)
- 7.4.4 赤胆忠心的红嫂) 山东省淄博市京剧团、青岛市京剧团合演《红嫂》 (附照片) (白玄)

- 7.5.4 生活气息浓郁的三出短剧（附照片）（赵尊党）
- 7.5.4 美术设计家关心现代戏，哈尔滨市京剧团虚心学习（舞台上下）
- 7.6.4 消防战士的颂歌——看广西壮族自治区京剧团演出《烈火里成长》（附照片）（舒琴）
- 7.6.4 在《红灯记》的后台（舞台上下）（本报记者 钟秀）
- 7.7.4 京剧《草原英雄小姊妹》将在河北梆子中“落户”（舞台上下）
- 7.7.4 京剧现代戏观摩演出大会明天起举行第六轮演出
- 7.8.4 桃李芬芳满舞台，戏校毕业生昨回母校欢聚
- 7.8.4 首都公安消防干部、民警座谈，赞扬京剧《烈火里成长》
- 7.8.4 觉醒了的奴隶——京剧《红色娘子军》先睹记（附照片）（张瑞予）
- 7.9.4 红日升起照苗岭——《苗岭风雷》中的几个镜头（附照片）（杨景辉）
- 7.10.4 唱出了人物的激情——中国京剧院二团演出《千万不要忘记》片断
- 7.11.4 激越的革命豪情，北京京剧团演出《杜鹃山》片断（本报记者 韩立君）
- 7.12.4 在新的课题面前——北京京剧团《杜鹃山》排演场见闻（舞台上下）（本报记者 钟秀）
- 7.13.4 铁路工人校正术语，解放军同志关心台词（舞台上下）（何异旭）
- 7.15.4 平时关心集体，用时坦然上阵（舞台上下）
- 7.15.4 喜看今朝的革命现代戏，首都观众争相购票
- 7.17.4 青年京剧演员表决心，做京剧艺术的红色接班人
- 7.17.4 广大观众热爱京剧革命现代戏：既受教育又欣赏艺术，老观众不减新观众增多（王府井百货大楼 景寿林 张裕民 罗全福）；内容好，演得好，台上台下息息相关（石景山钢铁公司 蔡毓礼）
- 7.19.4 没有担任角色的演员（舞台上下）（本报记者 钟秀）
- 7.21.4 六剧场继续公演京剧现代戏
- 7.21.4 反复琢磨唱腔（附照片）（杜振宇）
- 7.24.4 少年儿童爱看京剧革命现代戏，《草原小姊妹》吸引了小观众
- 7.25.4 新“战士”（舞台上下）

- 7.26.4 把革命的现代戏带到祖国各地，各演出团、观摩团昨起互相学戏
- 7.27.4 教的尽心，学的认真，各演出团、观摩团昨继续相互学戏
- 7.28.4 热情当教员，虚心做学生，京剧演员互教互学劲头足
- 7.28.4 新的一课（本报记者 韩丽君）
- 7.30.4 把各兄弟剧团的革命现代戏学到手，首都各京剧团、戏校积极学新戏
- 7.31.4 让更多的观众看到革命的京剧现代戏，又一批优秀剧目即将公演

《大公报》

- 6.6.1 让京剧放出青春的光彩（社论）
- 6.6.3 出社会主义之新，为工农兵服务
- 6.6.3 欢呼京剧获得新生命（萧长华）
- 6.6.3 老树新花分外红（姜妙香）
- 6.6.3 大好的学习机会（赵燕侠）
- 6.6.3 观众点评：我拍手叫好；方向正确，大有可为；《智取威虎山》精益求精；老生唱腔有新意
- 6.9.3 得劲，还是不得劲——谈欣赏现代戏的一个问题（杨垦夫）
- 6.9.3 革命的京剧现代戏万岁
- 6.9.3 京剧化的志愿军赞歌
- 6.11.3 京剧演员的新风格
- 6.11.3 好得很
- 6.11.3 《革命自有后来人》的人物塑造
- 6.11.3 这一飞脚打得好
- 6.13.3 《送肥记》的成功
- 6.13.3 各有艺术特色的四出小戏
- 6.16.3 《柜台》演得像，唱得好！
- 6.16.3 言少朋站柜台
- 6.16.3 得乎？失乎？（京剧现代戏有感）（史明）
- 6.16.3 惊喜（京剧现代戏有感）（时拂之）
- 6.18.3 喜看姹紫嫣红开遍——京剧观摩演出随感（姜妙香）
- 6.18.3 再谈得乎？失乎？（京剧现代戏有感）（史明）
- 6.18.3 《六号门》——血泪怒火的回忆
- 6.19.1 外交部举行京剧晚会，请各国使节看《芦荡火种》
- 6.20.3 新的思想，新的内容，新的风格——京剧现代戏观摩演出大会一二三轮剧目观后感（东垣）
- 6.20.3 不屈的性格，动人的形象——黛诺观后（梅葆玖）
- 6.20.3 唱、念、做都好
- 6.22.3 新的形式美

- 6.22.3 “听不懂”和“听懂了”
- 6.23.3 武打艺术大有用武之地——看京剧现代戏观摩演出大会一二三轮有感（陶君起）
- 6.23.3 三谈得乎？失乎？（京剧现代戏有感）（史明）
- 6.25.3 四谈得乎？失乎？（京剧现代戏有感）（史明）
- 6.25.3 京剧舞台革命之花盛开——首都观众赞京剧现代戏观摩演出大会
- 6.26.1 京剧现代戏观摩演出大会第四轮今日开始
- 6.27.3 现代戏没有“戏”吗？（京剧现代戏有感）（陈沛）
- 6.27.3 生动逼真的虚拟表演
- 6.27.3 李玉和的烟斗——谈京剧里的小道具
- 6.30.3 工人革命斗争的赞歌——看《节振国》（黄菊盛）

- 7.9.3 三代革命英雄的形象——京剧《红灯记》观后（齐胜）
- 7.18.1 毛主席接见京剧现代戏演出观摩人员
- 7.18.3 “无关紧要”吗？
- 7.21.3 京剧重新吸引了我（王芸生）
- 7.23.1 京剧现代戏为其他剧种革命化树立榜样，各地部分戏曲工作者在京座谈
- 7.23.3 随想种种的回顾（京剧现代戏有感）（石熙）
- 7.25.3 台上台下共呼吸
- 7.25.3 赢得两代观众心
- 7.28.3 情浓意深，文采动人——谈几出京剧现代戏的唱词（姜妙香）
- 7.28.3 台上和台下的革命（剑南）
- 7.30.1 让京剧舞台上工农兵形象更加鲜明丰满
- 7.30.3 一页日历，一盒火柴——京剧《红管家》中的两个生活细节（向勃）

附录三

关于“京剧现代戏会演”的主要社论

- 1、《文化战线上的大革命》（红旗 1964.6）
- 2、《京剧艺术的创举》（文艺报 1964.6）
- 3、《发扬革命精神 演好京剧现代戏》（戏剧报 1964.6）
- 4、《为京剧现代戏的更高质量而奋斗》（前线 1964.6）
- 5、《京剧艺术发展的新阶段》（人民日报 1964.6.6）
- 6、《京剧革命的里程碑》（北京日报 1964.6.6）
- 7、《让优秀的京剧艺术发出时代的光辉》（光明日报 1964.6.6）
- 8、《让京剧放出青春的光彩》（大公报 1964.6.6）
- 9、《做革命人演现代戏，把京剧革命进行到底》（戏剧报 1964.7）
- 10、《京剧现代戏好得很》（中国青年报 1964.7.28）
- 11、《为京剧的革命化欢呼》（解放军文艺 1964.8）
- 12、《把文艺战线上的社会主义革命进行到底》（人民日报 1964.8.1）
- 13、《戏剧必须为社会主义服务》（工人日报 1964.8.1）
- 14、《为发展社会主义的革命戏曲而坚持奋斗》（光明日报 1964.8.1）
- 15、《毛泽东文艺思想的新胜利》（大公报 1964.8.1）

参 考 文 献

一、工具书、期刊、报纸:

- 1、中国戏曲志编辑委员会编.中国戏曲志,文化艺术出版社、中国 ISBN 中心,1990—1999.
- 2、李树权等编.20 世纪中国文艺图文志·戏曲卷,沈阳出版社,2005.
- 3、人民日报,(1946—1976 年)。
- 4、红旗杂志,(1958—1969 年)。
- 5、北京日报,(1963—1965 年)。
- 6、北京晚报,(1963—1965 年)。
- 7、新民晚报,(1963—1965 年)。
- 8、大公报,(1963—1965 年)。
- 9、戏剧报,中国戏剧出版社,(1954—1966 年)。
- 10、戏曲报,华东人民出版社,(1950—1951 年)。

二、作品、戏剧史、文学史著作:

- 1、张庚.当代中国戏曲[M].北京:当代中国出版社,1994.
- 2、北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著.中国京剧史北京:中国戏剧出版社,2005.
- 3、高义龙、李晓主编.中国戏曲现代戏史[M].上海:上海文化出版社,1999.
- 4、谢柏梁.中国当代戏曲文学史[M].北京:高等教育出版社,2006.
- 5、傅谨.新中国戏剧史(1949—2000)[M].长沙:湖南美术出版社,2002.
- 6、王新民.中国当代戏剧史纲[M].北京:社会科学文献出版社,1997.
- 7、高义龙、李晓主编.中国戏曲现代戏史[M].上海:上海文化出版社,1999.
- 8、戴嘉枋.样板戏的风风雨雨[M].北京:知识出版社,1995.
- 9、延安文艺丛书[Z].长沙:湖南人民出版社、湖南文艺出版社,1985—1987.
- 10、贺志强等.鲁艺史话.[C].西安:陕西人民出版社,1991.
- 11、艾克恩编.延安文艺运动纪盛[Z].北京:文化艺术出版社,1987.
- 12、王培元.延安鲁艺风云录[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
- 13、洪子诚.中国当代文学史[M].北京:北京大学出版社,1999.
- 14、钱理群、温儒敏、吴福辉.中国现代文学三十年[M].北京:北京大学出版社,

1998.

- 15、中国戏曲研究院编.1964 年京剧现代戏观摩演出会唱腔选集[C]北京：音乐出版社，1964
- 16、上海市文史研究馆编.京剧在上海[M]上海：上海三联书店，2009

三、戏剧理论、文艺理论著作及期刊论文：

- 1、毛泽东.毛泽东论文艺[C].北京 人民文学出版社 1992
- 2、毛泽东.建国以来毛泽东文稿（第十册）[C].北京.中央文献出版社，1996 年
- 3、张庚.张庚文录（1—7 卷）[C].长沙：湖南文艺出版社，2003.
- 4、周扬.周扬文集（1—3 卷）[C].北京：人民文学出版社，1984—1990.
- 5、傅谨.二十世纪中国戏剧导论[C].北京：中国社会科学出版社，2004.
- 6、文振庭编.文艺大众化问题讨论资料[C].上海.上海文艺出版社.1987 年
- 7、田根胜.近代戏剧的传承与开拓[M].上海：上海三联书店，2005.
- 8、周宁.想象与权力：戏剧意识形态研究[M].厦门：厦门大学出版社，2003.
- 9、胡志毅.神话与仪式[M].上海：学林出版社，2001.
- 10、施旭升编.中国现代戏剧二十世纪重大现象研究[C].北京：北京广播学院出版社,2003.
- 11、华迦、关德富.关于几个戏曲理论问题的论争[C].北京：文化艺术出版社，1986.
- 12、翁思再主编.京剧丛谈百年录[C].石家庄：河北教育出版社，1999.
- 13、中国文学艺术工作者第四次代表大会文集[C].成都：四川人民出版社，1980.
- 14、宋贵仑.毛泽东与中国文艺[M].北京：人民文学出版社，1993.
- 15、初澜等.京剧革命十年[C].北京：北京人民出版社，1975.
- 16、洪子诚.问题与方法[M].北京：三联书店，2002.
- 17、汪晖.现代中国思想的兴起[M].北京：北京三联书店，2004.
- 18、李杨.抗争宿命之路[M].长春：时代文艺出版社，1993.
- 19、李杨.50—70 年代中国文学经典再解读[M].济南：山东教育出版社，2003.
- 20、王晓明主编.批评空间的开创——二十世纪中国文学研究[C].上海：东方出版社，1998.
- 21、王晓明主编.二十世纪中国文学史论[C].上海：东方出版中心，2003.
- 22、蔡翔.革命/叙述——中国社会主义文学—文化想象[M].北京：北京大学出版

- 社, 2010.
- 23、[美]马克·赛尔登.革命中的中国: 延安道路[M].北京: 社会科学文献出版社, 2002.
- 24、[美]约翰·费斯克.理解大众文化[M].北京: 中央编译出版社, 2001.
- 25、[美]杜赞奇.文化、权力与国家——1900—1942 年的华北农村[M].南京: 江苏人民出版社, 2003.
- 26、[美]杜赞奇.从民族国家拯救历史: 民族主义话语与中国现代史研究[M].北京: 社会科学文献出版社, 2003.
- 27、[美]吉尔兹.地方性知识[M].北京: 中央编译出版社, 2000.
- 28、[美]吉尔兹.文化的解释[M].上海: 上海人民出版社, 1999.
- 29、郭玉琼.戏曲与国家神话[D].厦门大学, 2007.3
- 30、张炼红.中国五、六十年代的戏曲改革[D].华东师范大学, 2001.
- 31、张莉.红色神话演绎之路[D].浙江大学, 2009.6.
- 32、王喆.第一届全国戏曲观摩演出大会的调查与研究[D].中国艺术研究院, 2009.6.
- 33、孙惠柱.熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义[J].戏剧艺术, 2001.1.
- 34、薛毅.城市与乡村: 从文化政治的角度看[J].天涯, 2005.4.
- 35、黎舟.忆一九六四年全国京剧现代戏观摩演出大会中的几件事[J].新文化史料, 1999 年 05 期.
- 36、薛艺兵.对仪式现象的人类学解释[J].广西民族研究, 2003 年第 2 期
- 37、洪子诚.当代文学“一体化”[J].中国现代文学研究丛刊, 2000 年第 3 期
- 38、曹普.20 世纪 70 年代末以来的文化体制改革[J].中国当代史研究, 2007 年 9 月第 14 卷第 5 期.

后 记

面对着这样一篇并不尽如人意的东西，我似乎只能尴尬地苦笑——虽是“呕心沥血”写成，却也实在不好意思称它为“心血”。但如果说“经此一役”我最想说什么，那便是“感谢，感谢，再感谢”。

首先便是要感谢我的导师罗岗老师，愿意让我这个不怎么争气的家伙跟着他读了五年的书。每次上他的课或是参加导师活动，我总是提心吊胆地去，然后“满载而归”。他的批评总是严厉而一针见血，他的指导又总是细致而周到。在他的引导下，我从《暗恋桃花源》开始，从自身的兴趣爱好和问题意识出发，一步步走到了如今的“京剧现代戏会演”。回首“来时路”，我能看见自己的变化和成长，虽然终究只是“眼高手低”的水准而已，但能练就出个“眼高”，于己而言也能算是个收获了。罗老师充沛的精力、丰富的学识、精到的洞见和对学生认真负责的态度，都是我对他敬佩万分的原因。由于我自身能力有限，没能成为他的好徒弟是我的惭愧和遗憾之处，但跟着他读书的这些年，无疑是极其幸福且收获巨大的。

其次我想要感谢我的妈妈。谢谢她能容忍这段时间焦虑、烦躁、乖张等各种糟糕状态下的我。

此外，就是要感谢在这段时间给了我无数帮助、鼓励、支持和陪伴的朋友们。王捷、李悦的一通电话，汪寒鹭、张璘在 MSN 上的一句“共勉”，老友们的一声问候，总能给我无限的动力。潘阳、饶青欣、于胜玥、陆立仪、梁庆、许超、吴梦婷、钟游嘉、杨霞、王钦、宋和平等诸位同窗好友在学习和生活上的帮助和陪伴，使我在华师大这七年的生活过得格外幸福；也要感谢薛羽学长，在日本学习期间还不忘为我指点查找论文相关资料之迷津。在此我还想要特别感谢“扬之水”剧社的小学弟李铁成，没有他的挺身帮助，我恐怕无法及时将盲审稿交至系里。

三年前站在学校图书馆前，下定决心争取继续留在华师大读研的那一刹那，我断然不会想到，三年后的人生会有这样一番波折。在校园里跟同伴们没心没肺的日子转瞬即逝，现实的愁云惨雾突然就压了过来。“焦头烂额”大概是形容这一年再贴切不过的一个词了。然而，经历过了如此糟糕的境遇，反而使我觉得周遭一切原本面目不那么狰狞的事物，也都显得更加可爱了起来，而往后若

有什么糟糕的事情，恐怕我也能拿出十二分的淡定来面对了。因此，最后必须要感谢我在生活和学习中所经历的那些困难，我也将努力成长为一个更乐观、更豁达、更好的人。

最后的最后，再次向每一位帮助过我的师长和同学献上最诚挚的敬意和深深的感谢。认识你们，我何其幸运。