

形式與內容的矛盾： 中國大陸一九六〇年代的「京劇表現現代生活」論爭

The Contradiction of Form and Content:
Controversy over "Jingju Representing Modern Life" in the 1960s in Mainland China

王俊彬講師
Wang, Jun-Bin Lecturer

臺北城市科技大學通識教育中心
Center for General Education, Taipei City University of Science and Technology

中國大陸在 1963 年到 1964 年間，展開了關於京劇演出現代戲的論爭。本文通過中國大陸當代文獻資料的歸納整理，梳理中共建政初期至文革之前的戲曲現代戲運動及其發展，尤其注意文化政策領導人的論述文章和發言表態，從而確認形式與內容的矛盾為此番論爭的核心議題。筆者將論爭分為「形式與內容的拉鋸」和「新瓶裝新酒的評價」兩類，前一類在當時就無疾而終，後一類的爭論則一直延續到改革開放後，究其原委，實為政治驅動力及其所支持的現實主義美學所致。

關鍵字：戲曲改革、戲曲現代戲、論爭、劇種分工、話劇加唱

Between 1963 and 1964, controversy began in mainland China about Jingju performing modern drama. This paper summarizes the modern play movement of Xiqu and its development from the early days of the Chinese Communist Party to the Cultural Revolution through the summary of contemporary books and periodicals in mainland China. It pays particular attention to the discourse and statements of cultural policy leaders to confirm the contradiction between form and content as the core issue of this debate. The author divides the debate into two types: "tugging of form and content" and "evaluation of new bottles and new wines". The former category ended without any problems at the time, and the latter category continued until the Reform and Opening up. The real reason was political power and its supported aesthetics of realism.

Keywords: Reform Movement of Xiqu, modern plays of xiqu, controversy, Division of Xiqu, Drama plus Singing

壹、前言

戲曲表現現代生活，是中國大陸當代戲曲必然走上的道路。種種歷史條件規定了文藝服從於政治，文藝為人民大眾服務，為工農兵服務，既然傳統戲和新編古裝戲不能表現社會主義和共產主義精神，唯一可行的選擇即是發展戲曲現代戲。而隨著現代戲的創作能力日趨成熟，以及政治力量的推波助瀾，中國大陸各地京劇團體演出現代戲越來越普遍，1963 年到 1964 年間，關於京劇演出現代戲的論爭也隨之展開。

包括京劇現代戲在內的「戲曲現代戲」涵義，一般有三種解釋：一種如「老戲改」劉厚生所言，認為「我們現在所說的現代戲概念，主要是指二十世紀初清末以來的當代題材戲」¹；第二種以高義龍、李曉主編的《中國戲曲現代戲史》書中觀點為代表，把二十世紀前三十年反映當時社會現實的戲曲稱為時裝戲，而三十年代起在陝甘寧邊區出現的表現抗日和

革命題材的戲曲才被界定為戲曲現代戲，其延續到中共建政之後，直至今日；第三種則將戲曲現代戲回溯到古代，認為古代中國就出現了現代戲，如元代王實甫的《麗春堂》、明代的《鳴鳳記》、清初李玉的《清忠譜》，都反映了當時的社會現實。第三種解釋可以先行排除，理由是古典戲曲中表現的時代，並不符合當今對於「現代」的界定。前兩種解釋則同時存在於學術界，本文主要討論 1960 年代文革前關於「京劇表現現代生活」的論爭，彼時現代戲的直接源頭，應為 1930 年代陝甘寧邊區為政治服務的現代戲，故本文對於「戲曲現代戲」的範疇界定，較偏向第二種解釋。

貳、當代中國戲曲反映現代生活現實的趨勢

中國大陸政務院於 1951 年 5 月 5 日以總理周恩來名義發佈的〈關於戲曲改革工作的指示〉提到：「地方戲尤其是民間小戲，形式較簡單活潑，容易反映現代生活，並且也容易為群眾接受，應特別加以重視。今後各地戲曲改

1. 劉厚生：《中國戲曲現代戲史·序》，高義龍、李曉主編：《中國戲曲現代戲史》（上海：上海文化，1999 年），頁 3。

革工作應以對當地群眾影響最大的劇種為主要改革與發展對象。」²可見戲改的初期考慮到京劇和崑劇等傳統劇種不易演出現代戲，因此先由地方戲執行反映現代生活的任務。

1952年11月4日大陸文化部副部長周揚在第一屆全國戲曲觀摩演出大會上的總結報告中明確指出：「如何用各種戲曲形式恰當地、而不是生硬地表現人民的新生活，成為戲曲工作者當前的，也是長期的一個嚴重的創造性的任務。」³他提到：「當我們要求戲曲表現人民新生活的時候，又必須考慮到現在有各種戲曲形式和它所表現的新的內容之間可能發生的矛盾」，亦即必須考慮到各個劇種表現現代生活的能力：

凡適合於表現現代生活的，就使它在這方面得到充分的發揮，凡目前尚不適合於表現現代生活，而只適合於表現歷史和民間傳說的題材的，就不要強求它立刻表現現代生活，以致損害它固有的優點和特色，而只能逐步地引導它向這個方向發展。在這裡，性急和粗暴是有害的。⁴

此時文化主管機關的政策仍將京劇和崑劇等歸類於不宜貿然發展現代戲的劇種，而將創作演出現代戲的任務先交給歷史較短、表演較生活化的劇種如評劇、滬劇、呂劇、眉戶劇等。⁵由1952年全國戲曲觀摩演出大會上所演出的劇目數量也可看出，此時戲曲現代戲的發展尚不成熟：共演出82個劇目，其中傳統劇目63個，新編歷史劇11個，現代戲8個。⁶此時戲曲現代戲的數量與質量雖然還不理想，表現現代生活（現實）的要求仍然擺上檯面，1952年11月16日《人民日報》的社論表示，傳統戲曲雖然具有一定的人民性和現實意義，但畢竟是在封建社會中形成的，參雜著嚴重的封建性和非現實主義因素，因而，「戲曲藝術如何正確地、真實地反映現代生活，更是當前急待

解決的問題。」⁷直接點出傳統戲不能完全滿足時代的需要，唯有現代戲才能「正確地、真實地反映現代生活」。

孫玫指出：1953年，中國大陸實行「糧食統購統銷」，1956年完成農業、手工業和工業的社會主義改造。從此，中國共產黨基本掌握了大陸全社會的生活和生產資料。其背後意義是，「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。」⁸掌控了戲曲界的資源後，大陸政府更有權力施展拳腳進行戲曲改革，其中自然也包含戲曲現代戲的發展。

1958年，在「鼓足幹勁，力爭上游，多快好省地建設社會主義」總路線的旗幟鼓舞下，中國大陸浩浩蕩蕩地發起了「大躍進」運動，戲曲界掀起了編演現代戲的高潮。同年6月13日到7月14日文化部召開了「戲曲表現現代生活座談會」，會議的中心議題是「討論如何創造社會主義民族新戲曲等問題，並交流編演現代戲的經驗。」⁹為了有助於研究問題和交流經驗，會議期間還舉行了「現代題材戲曲聯合公演」，共有12個劇團參加演出。¹⁰其中有評劇、滬劇、楚劇、豫劇、湖南花鼓戲、京劇等6個劇種，共演出了28個大、中、小型劇目。¹¹

戲曲表現現代生活座談會上，張庚發表〈一定要重視總結經驗和交流經驗〉的開幕詞，說道：「京劇表現現代生活，過去我們在理論上一直沒有明確……由於條件不成熟，也沒有得到一致的公認。」¹²在這篇講詞中，張庚對周揚有篇講話¹³中提出的「兩條腿走路」的主張十分贊同，其意為：「要搞現代的

2. 周恩來：〈關於戲曲改革工作的指示〉，《人民音樂》1951年第4期，頁2。
3. 周揚：〈改革和發展民族戲曲藝術——一九五二年十一月十四日在第一屆全國戲曲觀摩大會上的總結報告〉，《文藝報》1952年24期。轉引自周揚：《周揚文集》第2卷（北京：人民文學，1985年），頁174-175。
4. 同上註，頁176。
5. 見高義龍、李曉主編：《中國戲曲現代戲史》（上海：上海文化，1999年），頁133-145。
6. 見張庚主編：《當代中國戲曲》（北京：當代中國，1994年），頁38。

7. 〈正確地對待祖國的戲曲遺產〉，社論，《人民日報》1952年11月16日，1版。
8. 見孫玫：《中國戲曲跨文化再研究》（台北：文津，2012年），頁121。
9. 同註6，頁55。
10. 同註5，頁165；同註6，頁55-56。
11. 見余从、王安葵主編：《中國當代戲曲史》（北京：學苑，2005年），頁286。
12. 張庚：〈一定要重視總結經驗和交流經驗〉，《論戲曲表現現代生活》（北京：中國戲劇，1958年）。轉引自《張庚文錄》第3卷（長沙：湖南文藝，2003年），頁67。
13. 指1958年4月，周揚對杭州市越劇團和浙江紹劇團演員的談話。見江東：〈戲曲一定要表現新的群眾時代——記周揚同志和演員們的一次談話〉，《戲劇報》1958年第9期，頁3-4。

東西，同時不可忘記整理傳統，以搞現代的為主，這是目的（不是立刻要在數量上要超過傳統節目〔筆者註：應為「劇目」之誤〕）。整理傳統也為了這個目的。」總之，「我們要在傳統的基礎上向前發展，不要把傳統放在一邊，這是總的方針。」這樣做了，就不會產生「當運動過去以後，新的東西站不住腳的顧慮。」¹⁴張庚的話透露了，修改整理傳統劇目的目的，是為了發展現代戲。同時，「兩條腿走路」劇目政策的執行，又能實質上保護傳統劇目，避免「一條腿走路」導致現代戲粗製濫造。

然而在7月14日，文化部副部長劉芝明發表題為〈為創造社會主義的民族的新戲曲而奮鬥〉的總結報告，提出「以現代劇目為綱」的口號，要求戲曲工作者「苦戰三年，爭取在大多數的劇種和劇團的上演劇目中，現代劇目的比例分別達到20%至50%。要爭取在三、五年內，有大批的現代劇目，在思想性、藝術性和表現技巧方面有更高的成就和有更多的保留劇目。」¹⁵劉芝明也解釋現代劇目所要反映的內容包括：「『五四』以來新民主主義革命時代、社會主義革命以及共產主義時代。」¹⁶

1958年7月15日，中共中央宣傳部副部長周揚對出席文化部召開的戲曲表現現代生活座談會的全體代表和劇團講話。他說：「過去只是把戲曲遺產予以繼承與改造，但沒有充分地掌握它，用來表現新的時代。前一時期的戲曲改革，只能說是戲曲藝術的第一次革新，現在要進行的是它的第二次革新，就是要使戲曲藝術不僅適合新時代的需要，而且要使它能夠表現工農兵，表現新時代。」「戲曲表現現代生活，不僅是為了政治上的需要，社會主義建設的需要，也是為了戲曲藝術本身發展的需要。」¹⁷周揚意思是，戲曲藝術的第一次革新，重心在於修改整理傳統劇目，第二次革新，就要進入創造現代戲的新階段了。這確實是為了政治上的需要，阿甲也在〈談戲曲表現現代生活〉一文中指出：「要求反映現代的革命鬥爭

生活，要求歌頌社會主義偉大的建設事業，成為這個時期戲曲發展的主導力量。」¹⁸新華社接著在8月6日發表題為〈以現代劇目為綱——戲曲表現現代生活座談會確定戲曲工作方針〉的新聞稿以後，「以現代劇目為綱」就實際取代了「兩條腿走路」的政策。¹⁹

「大躍進」運動掀起了戲曲現代戲創作的高潮，其特點包括：現代戲數量的激增、現代戲題材的拓展、現代戲創作水準的提高，以及普遍存在的粗製濫造的傾向。²⁰這波現代戲熱潮在「大躍進」遭受挫敗之後，很快就消退了。為了調整和完善戲曲劇目政策，1960年5月3日，大陸文化部副部長齊燕銘在「現代題材戲曲彙報演出大會」上，提出要在「兩條腿走路」政策的基礎上，加上提倡新編歷史劇，主張：「大力發展現代劇目；積極地整理、改編、上演優秀的傳統劇目；提倡以歷史唯物主義觀點，創作新的歷史劇目三者並舉。」²¹這就是著名的「三並舉」劇目政策的確立，即：現代劇、傳統劇、新編歷史劇三者並舉。自此，現代劇被堂而皇之地列為中國戲曲的重要內容之一。

下一波現代戲熱潮，要從源自1963年的華東現代戲高潮說起。

為了回應毛澤東在八屆十中全會上宣導的「階級鬥爭」和「反修防修」，1963年元旦，華東區兼上海市委書記柯慶施在上海文藝界聯歡會上講話，提出文藝要「寫十三年」的口號。傅謹指出，柯慶施的提議，「當然不像是對中央『改進和加強劇目工作』的要求的積極回應，而更像是在用更激進的政治表態，向中央文化部門施加壓力。……他似乎是刻意要表現得比起當時執掌宣傳文化部門的官員們更為進步，政治覺悟更高。」²²

1963年12月25日至1964年1月22日，華東地區話劇觀摩演出大會在上海舉行。來自華東各地16個劇團，一千多名演職人員參加了演出，是中共建政後華東最大規模的現代戲盛會。²³以這次大會為契機，華東六省包括浙

14. 同註12，頁70。

15. 劉芝明：〈為創造社會主義的民族的新戲曲而努力〉，《戲劇報》1958年第15期，頁12。

16. 同上註，頁11。

17. 本刊記者：〈周揚同志談戲曲表現現代生活〉，《戲劇報》1958年第15期，頁8。

18. 阿甲：〈談戲曲表現現代生活〉，《戲劇報》1958年第18期，頁30。

19. 同註6，頁59。

20. 同註6，頁56-58。

21. 同註6，頁60。

22. 傅謹：《20世紀中國戲劇史》下冊（北京：中國社會科學，2017年），頁274。

江、江蘇、安徽、山東、江西和福建，全面掀起了現代戲演出的高潮。²⁴ 柯慶施主政的華東地區的現代戲運動得到了毛澤東的大力支持，1964年初，在毛澤東關於文藝問題的「第一個批示」下達後，中央宣傳部和文化部的態度緊急轉向，由最初的消極抵制轉為全力擁護，啟動了加速推展現代戲的運動。

毛澤東關於文藝問題的「第一個批示」，是他在看過中宣部文藝處編印的《文藝情況》其中一篇題為〈柯慶施同志談抓曲藝工作〉的材料後發出的，²⁵ 是極其明顯的文藝政策表態。大約與其同時，1963年到1964年間，一場關於京劇演出現代戲的論爭也在報刊雜誌之間展開。

1964年6月5日至7月31日，大陸文化部在北京舉辦了京劇現代戲觀摩演出大會，有19個省、市、自治區的29個劇團、二千多人參加，共演出35個劇目，湧現出《紅燈記》、《蘆蕩火種》、《奇襲白虎團》、《智取威虎山》、《黛諾》、《六號門》、《節振國》、《草原英雄小姊妹》、《紅嫂》等一批塑造了新時代工農兵形象的劇目。²⁶ 在華東現代戲運動和全國京劇現代戲觀摩演出大會的帶動下，從1964年下半年開始，中國大陸各大區、各省市，舉行了各種形式的現代戲演出。截至1964年10月，已經有北京、山西、陝西、甘肅、遼寧、吉林、山東、江蘇、安徽、福建、河南、湖南、湖北、廣東、廣西、四川等在內的省、市、自治區先後舉行了現代戲會演或觀摩演出。²⁷ 1965年5月至7月，東北、華東、華北、中南、西北等各大區也都先後舉辦了京劇現代戲會演或戲曲現代戲會演。²⁸ 中國大陸又出現了大範圍的現代戲高潮。王安葵分析指出，「這一次大演現代戲與1958年不同，不只是為了藝術上的革新，更是國際國內『反修防修』政治鬥爭的需要。所以這一時期的現代戲評論和研究更多是從政治著眼。」²⁹

這波起自1963年華東的現代戲運動，紅

紅火火地持續到1966年「文化大革命」爆發前不久才結束。至此，當代戲曲反映現代生活現實的要求已發展到了頂點。

參、形式與內容的拉鋸：「劇種分工論」與「題材局限論」

戲曲改革過程的多場論爭中，傳統形式與現代（社會主義）內容衝突的問題不斷成為爭論的焦點。1949年一篇〈「移步」而不「換形」——梅蘭芳談舊劇改革〉的專訪，差點引發了一場公開批判。³⁰ 1951年反歷史主義（神話劇）論爭的起因，是以楊紹萱為代表的戲曲改革者，在戲曲新編古裝劇的形式中灌入表現社會主義革命與建設的內容，戲劇演出荒謬突梯，招致文藝界群起批判，戲改運動的高層也意識到創作現代戲以反映現代生活現實的重要。1954年「戲曲的藝術改革問題座談會」上，馬彥祥開門見山指出：「我國京劇舞台藝術需要不需要改革的問題，實際上就是京劇的內容和形式的矛盾需要不需要解決的問題。……解放以後，社會的經濟性質起了根本的變化，作為上層建築之一的戲曲藝術，從它的內容到形式也不可能不逐步地有所變化。」³¹ 他又說：「中央的戲改方針是先從內容入手，後改形式，所謂先移步後換形，這個步驟是正確的。」³² 這場座談會討論的對象多為戲曲的形式，然而其用意之一，便是為發展社會主義內容的戲曲現代戲作準備。

阿甲於1958年也說：「接受傳統和表現現代生活，主要是民族形式和社會主義內容結合的問題（其中當然也包括民主革命時代的內容）。這種結合首先是決定於生活不是決定於形式，舊的形式作為借鑒是十分重要的，但不能概括今天的生活。」³³ 舊的形式既然不能概

23. 見邢恩源：〈1963至1965年華東現代戲運動新探〉，《黨史研究與教學》2013年第3期，頁51。

24. 同上註，頁52。

25. 見陳晉：〈「兩個批示」的由來及影響〉，《毛澤東思想研究》1997年第5期，頁91。

26. 同註6，頁63。

27. 〈戲劇舞臺成為社會主義教育有力障地〉，社論，《人民日報》，1964年10月15日，1-2版。

28. 同註5，頁248。

29. 同註11，頁503。

30. 見張頌甲：〈梅蘭芳先生蒙「難」記〉，蔣錫武主編：《藝壇》第1卷（武漢：武漢，2000年），頁1-21。

31. 馬彥祥：〈是什麼阻礙著京劇舞臺藝術進一步的發展〉，《戲劇報》1954年第12期，頁20。

32. 同上註，頁20。

33. 同註18，頁33。

括今天的生活，就必須改革出新的形式。過去沒有新瓶，只能用舊瓶裝新酒，如今新瓶的製造已經略見成效，自然拿新瓶裝新酒更加合適。

戲曲表現現代生活，必然遭遇內容和形式的矛盾，然而隨著政治力量對於現代戲運動的推波助瀾，越來越多論者對於戲曲藝術形式的改造持肯定態度。如戴不凡認為，傳統戲曲藝術「不是一種已經凝固的，不能再加以革新發展的東西」，理由是它「還活在舞臺上，保持著和現實生活的聯繫」，即使像京劇這種比較古老、凝固的藝術形式：

既然可以把「八字步」這種被人目為在現代劇中沒有用處的程式動作加以發展變化，運用得恰到好處（張家口市京劇團的《八一風暴》），既然可以把更古老的崑腔〔山歌〕和今天的鄂西山歌結合得那麼自然（宜昌市京劇團的《茶山七仙女》），這就證明了這個劇種並不像雜劇院本那樣凝固難化。³⁴

另一方面，他卻也點出京劇演出現代戲的困難：

在演現代劇的時候，如果一成不變地去唱京戲西皮二黃，那就不能不念和這種皮黃相適應的韻白、京白。但是，讓二十世紀六十年代的工人農民，去念那根據幾百年前的官話（中州音）或一二百年前的京片子加工提煉而成的「舞臺腔」，本身就是無法協調，甚至於還會引起大家發笑的。如果讓人物念普通話，那又會和唱腔的咬字以及它典雅的表演風格不一致。³⁵

既然戲曲「從劇本到表演上的唱做念打、絲竹鑼鼓的風格」，是一個整體，欲克服戲曲現代劇內容和形式的矛盾，就「不能只對原來的形式作點滴的、局部的改革，而必須有全盤的、統一的藝術構思。」³⁶ 這樣的改革實則工程浩大，難免又有破壞傳統藝術的疑慮，如此情況，便產生了「劇種分工論」與「題材局限論」。

一、劇種分工論

京劇現代戲的論爭中，有些文藝界人士認為京劇只適合演傳統戲和新編歷史劇（古裝劇），不適合演出現代戲，於是提出了「劇種分工論」，主張讓其他藝術形式較簡單，表演風格較生活化的劇種如評劇、曲劇和滬劇等去表演現代戲，與京劇分工。像是沈剛出於保護傳統戲曲的立場，說道：「現在有些人主張京劇取消程式，大演現代戲，可是他們並沒有想到其後果是什麼……（京劇）只能演歷史劇，這是由於它的固有程式所決定的。如果破壞了它的固有程式去演現代戲，那它決不可能還是京劇，只能成為另一個什麼劇種了。」³⁷

章周也根據英國心理學家布洛（Edward Bullough, 1880 – 1934）提出的「心理距離說」，認為京劇不適合表現現代題材：「根據這種理論，只有把物件放在一定距離之外，我們才能鑒賞它，否則，我們就會同它同呼吸共命運了。」他指出和現代人距離較近的現代題材，以及距離較遠的傳統題材的不同：「那些表現現代題材為主的劇種，我們要求形式的真實（美是含於其中的）；而對那些以表演古代題材為主的劇種，我們則要求形式的美。對於不真實的細節——它們是如此頻繁的出現——我們則認為是在『演戲』而加以原諒。」也就是說，前者要求的是真實，後者要求的是形式美。依此邏輯，表演古代題材為主的京劇需要的是形式美，並不適合表現心理距離太近的現代題材。他並且堅持京劇的傳統性：「如果我們拋棄了京劇在化妝、表演、念詞等多方面的特點，而只吸收了唱腔音樂和若干個別的技巧，便把這種新劇種稱之為京劇，那是不甚妥當的……就嚴格意義上的『古典藝術』京劇來說，是不適於表現現代題材的。」³⁸

章周主張審美的「心理距離說」，雖有一定道理，但在當時反映論為主的現實主義美學籠罩下，主流理論是藝術真實地反映現實，其論調注定不合時宜。

果不其然，時弢針對「距離說」指出：「很明顯，『距離說』是抽掉內容、思想的一種形而上學的為藝術而藝術的唯心主義美學觀點，

34. 戴不凡：〈必須從生活出發——淺談戲曲現代劇內容和形式的矛盾問題〉，《戲劇報》1963年第7期，頁11。

35. 同上註，頁11—12。

36. 同上註，頁11—12。

真善美在這裡是分割對立的。」他援引社會主義現實主義的美學觀，主張這種積極的現實主義、社會主義指導的現實主義，對於「包括京劇在內的革命文藝的首要要求」，「就是反映現實，給今天的觀眾以教育鼓勵，讓它和今天的時代、觀眾『同呼吸』……提倡老的戲曲演出現代戲，也正是從這個要求出發的。」而「距離說」在他眼中看來，將藝術與生活現實拉開距離，宣稱藝術與實際人生之間須有一定距離才能加以欣賞，是一種「藝術脫離現實」的「號召」。³⁹

同樣反對「藝術脫離現實」，本著藝術從屬於政治，文藝反映社會主義革命和社會主義建設的原則，沙丁明確反對「分工論」：「一切劇種在當前以及今後的發展中，應該以演出現代戲為主，特別是要以反映社會主義建設、共產主義教育的題材為主，這是一個根本方向問題……方向問題是藝術生命攸關的問題，是我們文藝工作者絕對不能動搖或讓步的問題。」⁴⁰

二、題材局限論

與「劇種分工論」相類似，一些論者提出「題材局限論」來試圖解釋京劇不適合演出現代戲。

余開偉的論點是：「每一個藝術種類，都有著自己特殊的表現手法和特殊的藝術功能，因而在表現的範圍和容量上也將有著特殊的要求，並將受到本身形式特點的制約。」他舉出一正一反的例子：「《智取威虎山》，京劇演起來比話劇更有特色，《第二個春天》要搬上京劇舞臺，就未必比話劇更有光彩。」⁴¹

劉心武和黃得人更認為，京劇不必「大量反映最當前的現實生活」。他們提出了三類特別適宜用京劇形式表演的現代戲：

(一) 反映少數民族生活鬥爭的現代戲。如《草原烽火》、《柯山紅日》之

類。民族服裝、民族風俗、特異的情調，往往彌補了古老藝術形式與現代內容之間的差距……(二) 內容富有傳奇風味，雖是現代題材，卻可以在服裝、場景上有異於觀眾日常生活所見，如《智擒慣匪座山雕》之類……(三) 與觀眾生活有一定距離的革命歷史劇，或反映過去革命鬥爭生活的現代戲，如《八一風暴》、《白毛女》之類。⁴²

這裡可以引用「心理距離說」來檢視他們提出的三類現代戲，確實都是與日常生活拉開一定距離的題材，雖然其劇中故事都發生在現代。

「題材局限論」自然也遭致反對。如陳富年和劉恩義說：「我們只應從內容出發，大膽而又審慎地進行推陳出新，使形式能較快地適應內容，卻不能因此得出結論說：這類題材不能演，而放棄對於它的探索和嘗試。」⁴³ 戲曲反映現代生活現實早已是板上釘釘的事，京劇又是中國大陸最大的劇種，京劇舞台上演出現代戲已經不是要不要的問題，而是如何演的問題。

肆、新瓶裝新酒的評價： 「京劇姓京」與「話劇加唱」

京劇演出現代題材，始於清末的時裝新劇。而「戲曲現代戲」包括京劇現代戲，則始於抗日戰爭時期以延安為中心的陝甘寧邊區。⁴⁴ 京劇現代戲剛開始是採用「舊瓶裝新酒」的方法編演。「舊瓶」是指傳統京劇的情節框架和表現形式，「新酒」則是新的現代生活現實內容。⁴⁵ 1963 — 1964 年間，京劇現代戲對於戲曲傳統形式的繼承與革新已有相當成績，可謂之「新瓶裝新酒」。

39. 見時駿：〈「共鳴」與「距離」〉，《北京日報》1964年2月25日。轉引自同註37，頁833。

40. 沙丁：〈內容·形式·分工〉，《北京日報》1964年2月5日。轉引自同註37，頁832—833。

41. 余開偉：〈漫談戲曲反映現代生活〉，《新疆文學》1963年第11期。轉引自華迦、關德富：《關於幾個戲曲理論問題的論爭》（北京：文化藝術，1986年），頁22。

42. 劉心武、黃得人：〈京劇不宜表現最當前的現實生活〉，《北京日報》1964年3月3日。轉引自同註37，頁834。

43. 陳富年、劉恩義，〈更好地反映我們偉大的時代〉，《四川日報》1963年12月8日。轉引自同註37，頁834。

44. 同註5，頁22—34，頁75—103。

45. 同註5，頁97。

一、京劇姓京

京劇將內容置換為現代題材，先「移步」後「換形」，而這「換形」之後的京劇，還能稱為京劇嗎？還像不像京劇？能否允許它不像京劇？這些疑問統合起來，可以名之為「京劇姓京」的問題。

鄧龍貴舉出京劇的歷史加以說明，認為戲曲改革出現代戲之後，不必再去執著它還是不是京劇，像不像京劇。他質疑：傳統的京劇也是從徽腔、楚調、山西梆子等等之中改出來的，之後就有了個「京劇」的新名字，而不再叫從前的名字，現在為何不能打破「改了之後還是不是京劇」的框架？比如《白毛女》一劇，「楊白勞穿破棉襖，挑豆腐擔上場，不管唱的是西皮還是二黃，這確確實實已經不再是『京劇』。不是有人挖苦它不倫不類，不像『京劇』嗎？不像就不像，改革這又何苦一定為了爭『京劇』這個名稱，就束縛了手腳呢？」⁴⁶

與鄧龍貴的意見相反，佃基認為改革後的京劇仍然是京劇。京劇要表現現代生活，其形式就要適應新內容的要求而有所革新，「在繼承傳統的基礎上，批判地吸取那些對表現現代生活有借鑒作用的東西，加以革新後而運用之」，同時，「必須突破傳統的束縛，大膽地進行創造。」⁴⁷他點出那些指責京劇現代戲的人士所謂的「像」與「不像」：「老的唱腔、舊的程式、原封不動搬用老傳統，就是這裡所謂的「像」；反之，這裡所謂的「不像」，就是指的不像老的唱腔、舊的程式、原封不動的老傳統。說來說去，所謂像與不像的標準只是一個：即舊的、定型的、凝固的京劇藝術形式。」他判定這是「保守思想的反映」，也是「形式主義觀點」。⁴⁸

佃基表示：「我們必須明確，用京劇形式表現現代生活，必須從生活出發，從內容出發，從人物出發，而不是從形式出發。」⁴⁹「如果是從生活出發、從內容出發，我們運用京劇形式反映現代生活的時候，首先考慮的，不是

所謂像不像京劇的問題，而是首先考慮像不像劇中人的問題。」⁵⁰他並批評迷戀傳統的人：「他們所謂京劇演現代戲，就是以傳統形式來套現代人物，把傳統表演程式原封不動地搬上舞臺就行。我們說，這不是用京劇形式來演現代人物，而是用現代人物來演京劇傳統形式了。」⁵¹

「京劇姓京」的問題，與西方「忒修斯之船」的悖論類似：忒修斯之船的木頭被逐步更換，直到所有的木頭都不是原來的木頭，那麼這艘船還是不是原來的那艘船？還能不能稱之為「忒修斯之船」？當京劇的內容改為現代題材，形式上弱化除了唱腔之外的所有表演程式，改成寫實的表演風格，這樣的表演藝術還能不能稱為京劇？「忒修斯之船」問題有各式各樣的回答，而當代戲曲包括京劇，從中共建政到文革開始前，如筆者所言，一直有著戲劇真實、社會主義現實主義，乃至現代生活現實的趨向。「戲劇的真實」主要指向現實主義話劇的真實美學看齊；「社會主義現實主義」傾向主要是符合社會主義政權的政治標準；「現代生活現實」傾向是「社會主義現實主義」傾向的升級，政治標準提升到如實反映現代的現實。如此當代戲曲，或名之「新戲曲」⁵²，是否仍然可稱為「戲曲」？或許這只是一個命名的問題，然而如同孫玫所言，這種「新戲曲」：「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部分僅存的具體的劇目而言，傳統戲曲已經消逝。」⁵³

二、話劇加唱

另一個與像不像京劇的問題相關的是「話劇加唱」的爭論。這個問題的論爭從 1964 年

50. 同上註，頁 42。

51. 同上註，頁 41。

52. 孫玫使用的「新戲曲」一詞，源自 1950 年 9 月中國大陸文化部戲曲改進局創辦的《新戲曲》月刊。「新戲曲」的範圍遠大於戲曲現代戲，不僅包括了現代戲和新編古裝戲，還包括了經過意識形態「清洗」和舞臺表現「淨化」的傳統劇目/老戲碼。參見孫玫：〈政治變遷與藝術轉型——略論新戲曲的形成與發展〉，《徜徉於劇場與書齋：古今中外戲劇論集》（台北：秀威，2014 年），頁 126。狹義的「新戲曲」也可專指戲曲現代戲，參見張庚：〈新戲曲在邁步前進——在晉南專區第二屆現代劇觀摩演出大會上的報告〉，《張庚文錄》第 3 卷（長沙：湖南文藝，2003 年），頁 31。

53. 同註 8，頁 137。

46. 鄧龍貴：〈先拿出戲來最要緊〉，《北京日報》1964 年 2 月 29 日。轉引自同註 37，頁 835 - 836。

47. 見佃基：〈從「像」與「不像」談京劇表演藝術革新的標準〉，《山東文學》1964 年第 4 期，頁 40 - 41。

48. 同上註，頁 41。

49. 同上註，頁 41。

開始，一直持續到 1982 年。⁵⁴「話劇加唱」的表述未必準確，但也直觀地表達了當時人們對於戲曲現代戲的感受：不像傳統戲曲，倒像現實主義話劇，簡直是話劇中穿插了戲曲的唱段。而且與傳統戲不同，現代戲中的情節比重增加，偏於寫實，說白不采用傳統京劇的韻白，而改說近似京白的普通話。聽慣湖廣音和中州韻的老觀眾感覺不順耳，老覺得像在看話劇。⁵⁵

支持與肯定「話劇加唱」的人士，認為話劇的表演風格比較接近生活，戲曲在舞台上表現現代生活，自然要學習話劇的經驗，雖然有些人以傳統的觀念看待這些表演傾向寫實的戲曲現代戲，比如陳人之指出的：「有的人看了秦劇、京劇、豫劇、越劇演出的現代劇以後說：『這是話劇加秦腔』，『這是話劇加京劇』……含有輕視和鄙薄的意思；也有人感到不習慣，思想上轉不過彎來。」然而他仍對京劇現代戲的前景持樂觀態度：「可以斷言，西皮加二黃的京劇受到了千百萬人的喜愛，京劇加話劇這個新歌劇，也必然會受到廣大人民群眾的喜愛。」⁵⁶

京劇導演張艾丁更是「話劇加唱」的擁護者，他說：「我們今天來搞京劇現代劇，是意味著向話劇學習的問題……把話劇的優點取來，再加上戲曲的特點——唱，使之能夠更好地表現新的英雄人物，這有什麼不好呢？」因此，他認為，「京劇的現代劇，在今天，如果能達到『話劇加唱』的程度，那就應該說是好得很！而且，我還以為：在今天搞京劇的現代劇，就必須『話劇加唱』！」⁵⁷

也有學者不同意「話劇加唱」的拼貼作法，張胤德就主張京劇演現代戲，向話劇及其它兄弟藝術學習時，「總要以『為我所用』為前提，使其儘量化為京劇的東西。用『加法』是不成的。京劇的特點，我想也決非僅是唱，還有表演、念白和音樂等等……認定今天必須『話劇加唱』，那將來它的『獨特風格和形式』又從哪裡來呢？」⁵⁸

改革開放後，亦有學者認為「話劇加唱」並非正確表述，如孟繁樹指出：「『話劇加唱』實際上只能說是一種比喻，而不是一個嚴格的命題。因為，真正意義上的『話劇加唱』的現代戲是不存在的，至今人們還不能指出哪一齣現代戲就是『話劇加唱』。」他的理由是：「聲腔是劇種的重要組成部份和主要標誌，也是中國戲曲的主要特徵之一。因此，一個劇種只要保持了它的基本唱腔，而它的舞台動作雖然生活化一些，這並沒有改變該劇種的性質；也就是說，它仍然是戲曲，而不是別的什麼。」⁵⁹

伍、結論

論者以為，「現代戲所指稱的『現代』，並不純粹是一個時間概念，」而現代戲採用的「現代題材」，「多數場合是有它特定指稱的——它是指所謂的當代題材與革命歷史題材，也即基本上被局限於中共黨史與 1949 年以後的中國當代史的範圍之內。」⁶⁰同理，京劇表現現代生活的論爭，表面上爭論的都是技術層面的、藝術形式上的問題，然而這些議論的最後裁判，仍然是〈在延安文藝座談會上的講話〉提出的政治標準第一，藝術標準第二，⁶¹京劇發展現代戲勢在必行。是故「劇種分工論」與「題材局限論」在當時就無疾而終，只剩下京劇現代戲的評價問題，如「京劇姓京」與「話劇加唱」的爭論一直延續到改革開放後。政治對京劇的要求不只是思想上符合政治標準，更必須真實地反映現代生活的現實，表現社會主義的革命與建設，如此方能號召人民群眾投入革命與建設。即使如此，仍可從這場論爭所探討的問題中，隱約察覺到其背後戲曲真實美學與現實主義話劇真實美學的持續角力。

54. 見田本相主編：《中國戲劇論辯》下冊，頁 836。

55. 同註 8，頁 123 - 124。

56. 陳人之：〈為現代劇喝采〉，《甘肅文藝》1964 年 4 期。轉引自同註 37，頁 836。

57. 張艾丁：〈明確認識，深入生活〉，《北京文藝》1964 年 4 期。轉引自同註 37，頁 837。

58. 張胤德：〈也談「話劇加唱」〉，《北京日報》1964 年 4 月 25 日。轉引自同註 37，頁 838。

59. 孟繁樹：《中國戲曲的困惑》（北京：中國戲劇，1988 年），頁 127 - 128。

60. 同註 22，頁 281。

61. 見毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，轉引自《毛澤東論文藝》（北京：人民文學，1958 年），頁 72 - 74。

參考文獻

一、專書

- 毛澤東（1958）：《毛澤東論文藝》，北京：人民文學。
- 田本相主編，劉方正著（2007）：《中國戲劇論辯》下冊（戲曲部分），南昌：百花洲文藝。
- 余从、王安葵主編（2005）：《中國當代戲曲史》，北京：學苑。
- 周揚（1985）：《周揚文集》第2卷，北京：人民文學。
- 孟繁樹（1988）：《中國戲曲的困惑》，北京：中國戲劇。
- 孫玫（2012）：《中國戲曲跨文化再研究》，台北：文津。
- 孫玫（2014）：《徜徉於劇場與書齋：古今中外戲劇論集》，台北：秀威。
- 高義龍、李曉主編（1999）：《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化。
- 張庚（2003）：《張庚文錄》，長沙：湖南文藝。
- 張庚主編（1994）：《當代中國戲曲》，北京：當代中國。
- 傅謹（2017）：《20世紀中國戲劇史》下冊，北京：中國社會科學。
- 華迦、關德富（1986）：《關於幾個戲曲理論問題的論爭》，北京：文化藝術。
- 蔣錫武主編（2000）：《藝壇》第1卷，武漢：武漢。

二、期刊論文

- 本刊記者（1958）：〈周揚同志談戲曲表現現代生活〉，《戲劇報》，第15期。
- 江東（1958）：〈戲劇一定要表現新的群眾時代——記周揚同志和演員們的一次談話〉，《戲劇報》，第9期。
- 佃基（1964）：〈從「像」與「不像」談京劇表演藝術革新的標準〉，《山東文學》，第4期。
- 邢恩源（2013）：〈1963至1965年華東現代戲運動新探〉，《黨史研究與教學》，第3期。
- 周恩來（1951）：〈關於戲曲改革工作的指

示〉，《人民音樂》，第4期。

- 阿甲（1958）：〈談戲曲表現現代生活〉，《戲劇報》，第18期。
- 馬彥祥（1954）：〈是什麼阻礙著京劇舞臺藝術進一步的發展〉，《戲劇報》，第12期。
- 陳晉（1997）：〈「兩個批示」的由來及影響〉，《毛澤東思想研究》，第5期。
- 劉芝明（1958）：〈為創造社會主義的民族的新戲曲而努力〉，《戲劇報》，第15期。
- 戴不凡（1963）：〈必須從生活出發——淺談戲曲現代劇內容和形式的矛盾問題〉，《戲劇報》，第7期。

三、報紙文章

- 〈正確地對待祖國的戲曲遺產〉，社論，《人民日報》，1952年11月16日，1版。
- 〈戲劇舞臺成為社會主義教育有力陣地〉，社論，《人民日報》，1964年10月15日，1—2版。