戲劇研究　創刊號
2008年1月　頁179～194

上海戲劇舞臺三十年

葉長海
上海戲劇學院戲劇文學系教授

本文所說的「三十年」，主要是指上世紀七十年代至本世紀初的三十多年。這三十多年的上海戲劇舞臺，經歷巨大變化，這種變化是這個特殊時代的產物。透過在上海舞臺上演出的上海及其它各省市劇團的戲劇情況，大體上可以看出整個中國內地的戲劇現狀。

一、七十年代：「樣板戲」

上世紀六七十年代之交，在中國是所謂的「文化大革命」時期。很長的時間內，中國內地的舞臺上只留下五本現代京劇、二部新編芭蕾舞劇和一部交響音樂，人們戲言之爲「八億人民八個戲」。除此之外的舞臺基本上只是一片荒蕪。

六十年代，有人將京劇《智取威虎山》、《紅燈記》、《海港》、《沙家浜》、《奇襲白虎團》，芭蕾舞劇《白毛女》、《紅色娘子軍》和交響音樂《沙家浜》這八部作品稱爲「革命樣板戲」[1]。此後又有人將新創作的京劇《龍江頌》和《杜鵑山》也列入其中。就戲劇的品種而言，「芭蕾舞劇」不算中國土生土長的戲劇品種，其餘的樣板戲中實質只有一個劇種，那就是「京劇」[2]。那時全國各地尚存在的三百多個地方劇種在幹什麼呢？「從1966年到1976年整整十年

[1] 1966年12月26日《人民日報》發表的〈貫徹毛主席文藝路線的光輝樣板〉一文，首次將京劇《紅燈記》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇襲白虎團》，芭蕾舞劇《紅色娘子軍》、《白毛女》和交響音樂《沙家浜》並稱爲八個「革命藝術樣板」或「革命現代樣板作品」；1967年5月31日《人民日報》社論〈革命文藝的優秀樣板〉一文，正式提出了「樣板戲」一詞。

[2] 整部交響樂《沙家浜》的基本旋律就是京劇《沙家浜》的唱腔，其演出有似於京劇清唱的管弦樂協奏。

臺灣大學學術期刊資料庫

裏，中國戲曲舞臺上出現了歷史上從未有過的奇特景象：全國所有的戲曲劇種、一切大小劇團全部上演被封爲『革命樣板戲』的八九個劇目，除各地京劇團照式照樣按『樣板戲』原版演出外，其餘地方劇種則把京劇『樣板戲』移植到本劇種搬演。人人觀看『樣板戲』，人人學唱『樣板戲』，成了當時的一大時尚。」[3]

由於江青（1914-1991）等人的原因，上海與這些「革命樣板戲」有很深的淵源關係。京劇《智取威虎山》是上海京劇院一團1958年根據小說《林海雪原》，並參考上海人民藝術劇院的同名話劇改編；京劇《紅燈記》是由北京的中國京劇院1964年根據原上海愛華滬劇團的滬劇《紅燈記》改編；京劇《海港》是上海京劇院1963年移植了上海市人民淮劇團的淮劇《海港的早晨》而來；京劇《沙家浜》是北京京劇團根據上海市人民滬劇團的滬劇《蘆蕩火種》改編；京劇《龍江頌》原由上海南市區新華京劇團1964年根據福建省話劇團的同名話劇改編，後由上海崑劇團、上海京劇院成立《龍江頌》劇組改編；京劇《杜鵑山》初創於1963年，由北京京劇團根據上海人民藝術劇院演出的同名話劇改編[4]。

這些戲被江青等人看中，進行改造，據爲己有，並在全國以各種方式進行宣傳。

這八個戲，在當時之所以稱作「樣板戲」，就是企圖使之成爲一種榜樣和典範。當時以江青、張春橋（1917-2005）、王洪文（1935-1992）、姚文元（1932-2005）爲首的「四人幫」集團，特別是江青，想以這幾本戲作爲自己進行「文化革命」的成績，並以這些戲爲自己樹碑立傳。這裏以所謂的「現代革命京劇」爲例。這些戲有一些共同的特點，其創作理念都是「主題先行」，編排情節只是爲一個預定的「主題」服務，而這個主題主要是要宣揚「階級鬥爭」。在重要的唱段與臺詞中，尤其要直接說出這些主題，表現爲一種「標語口語」式的語言。在人物創造方面則要注意「三突出」，即一要「突出正面人物」，二要「突出英雄人物」，三要「突出主要英雄人物」[5]。在一再「突出」的過程中，

[3] 高義龍、李曉主編：《中國戲曲現代戲史》（上海：上海文化出版社，1999年），頁270。

[4] 參閱徐幸捷、蔡世成主編：《上海京劇志》（上海：上海文化出版社，1999年），頁131-141。

[5] 于會泳（1926-1977）：〈讓文藝舞臺永遠成爲宣傳毛澤東思想的陣地〉：「我們根據江青同志的指示精神，歸納爲『三個突出』，作爲塑造人物的重要原則。即：在所有人物中突出正面人物來；在正面人物中突出主要英雄人物來；在主要人物中突出最主要的即中心人物來。江青同志的上述指示精神，是創作社會主義文藝的極其重要的經驗，也是以毛澤

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

這些「革命英雄人物」就變成一副面目，一個腔調，站高臺，唱高調，「高高在上」，理想化，概念化，不食人間煙火，缺少人情血肉，普通民衆只能仰視他們。這些樣板戲有時還影射現實政治，樹立自己，詆毀他人。

這些戲在被江青等人竊取篡改成爲「樣板戲」之前，大多已作爲新創劇目在正常演出並受歡迎，那是藝術家們的創造。即使江青據爲己有，根據自己的好惡，依據自己的政治需要，任意指令修改，但作爲戲劇藝術在舞臺上演出，還是離不開藝術家的創造，因此其中還是有許多場面或唱段，相當有藝術性。所以今天的青年人，一接觸這些片斷，還是覺得很好看很好聽，並且喜歡它們。如《紅燈記》中「我家的表叔數不清……」等唱段，至今仍被觀衆廣泛傳唱。可以說，凡是觀衆喜歡的部分，那都是藝術家的勞動成果，凡是令觀衆感到討厭或可笑的地方，那就是江青他們篡改的結果。

但即便是很好看的部分，在「文革」的當年，大家還是厭煩的。原因是，那時只有這麼幾個戲，年年看，月月看，重複過多，本就生厭，加以當時把看戲看作是「幹革命」、「接受教育」，就更令人產生反感。特別是「四人幫」集團宣揚的「三突出」理論，爲藝術創作行爲制定了固定刻板的模式，規定、限制了題材、內容和人物，所有的創作必須在一定的規矩內行動，將文藝創作這種藝術行爲工具化、革命化，抹殺了藝術自由與創造的本質，特別是抹殺了文化的多樣性、豐富性的特徵，其對中國戲曲這種傳統藝術的傷害是深重而致命的。

歷史已經證明，如果有一種「藝術」，由於它的存在而使其他藝術都消亡的話，那末，這種藝術大概是最令人討厭的「藝術」。

二、八十年代：文化衝擊

1976年，「四人幫」被粉碎，「文革」結束。此時，人們自然拋棄了「樣板戲」。人們在批判「樣板戲」所傳遞的「幫派」創作幽靈的同時，就把久違的「傳統戲」重新搬上舞臺，京劇如《紅梅閣》、《清風亭》、《武則天》，淮劇

東思想爲武器，對文學藝術創作規律的科學總結。」《文匯報》（上海）第4版，1968年5月23日；署名「上海京劇團《智取威虎山》劇組」的文章〈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〉：「我們的經驗是需要注意『三突出』：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。」《紅旗》1969年第11期（1969年11月），頁62。

國家圖書館 期刊資料庫

如《啞女告狀》、《南北和》、《臘月雷》，越劇如《李娃傳》、《春香傳》、《追魚》、《紅樓夢》、《西廂記》、《梁山伯與祝英台》等。1980年上海京劇院重新上演了《白蛇傳》並攝製成戲曲故事片。1984年上海京劇院根據傳統戲《活捉王魁》新編了《青絲恨》。1978年正式成立的上海崑劇團，成爲上海第一個表演崑曲的專業團體，整理改編排演了傳統劇目《白蛇傳》、《連環計》、《琵琶記》、《蓮花剔目》、《爛柯山》等[6]。在重演傳統戲的同時，人們還滿腔熱情地編演新戲劇來歌頌在「文革」中受迫害而現今已去世的老一代革命領袖，如周恩來（1898-1976）、陳毅（1901-1972）等。戲劇在這一時期一度得到極大的繁榮和發展。

到了八十年代中期，文藝現象起了重大變化。這時，中國社會走上了改革開放的道路。由於國門打開了，西方世界的許多文化、娛樂、休閒的樣式如潮水般湧進了我們這個文明古國。這一股西方的狂潮猛烈地衝擊了中國的固有文化，使中國的一些傳統文化遇到了生存的危機。在戲劇界，中國的傳統戲曲首當其衝，特別是當電視機很快普及之時，電視奪走了觀衆。一些古老的戲曲劇種只餘下了很少的老年觀衆。有人驚呼「戲曲的危機」，有人則預言中國戲曲即將消亡。

我個人親歷過此過程，也曾參與思考與討論。在一些人對中國戲曲的危機深感惶恐時，我與另一些人則有更多的理性思考，我們認爲，「危機」是常有的事，歷來就有，到處都有，也許有「危」也有「機」，人們可以借「機」而推動變革與創新。

主張「戲曲消亡」的，又有三種情況：一種叫作「無可奈何」說，認爲戲劇在電視、電影、流行歌舞、體育等文化娛樂的競爭面前是無能爲力的，有可能被那些文化生活所代替；一種叫作「壽終正寢」說，認爲任何事物都要衰老死亡的，戲劇也逃不出這個「辯證法」，大概已經是到了這個時候了；還有一種叫作「促其消亡」說，主要是針對中國戲曲的，這種觀點或認爲戲曲是封建文化，應該是民主革命未完成而遺留下來的尾巴，或認爲戲曲是農村文化，而現在是城市文化的時代了，因而我們的任務就是要割掉這個尾巴。「無可奈何」說者，多爲對戲劇很有感情的從業人員，他們對戲劇的現狀很擔心、很難過，但是顯得束手無策。「壽終正寢」說者，多是一些精通辯證法的理論家，他們並不從事具體工

[6] 參閱《上海京劇志》：方家驥、朱建明主編：《上海崑劇志》（上海：上海文化出版社，1998年）；《上海淮劇團建團五十周年紀念畫冊》（內部發行）；盧時俊、高義龍主編：《上海越劇志》（北京：中國戲劇出版社，1997年）。

臺灣藝術學術期刊資料庫

作，因而敢於俯視天下，高談闊論，對任何關係到億萬人的大事都只用幾條客觀規律就輕而易舉地解釋過去了。「促其消亡」說者，多是一些熟讀文學理論的新青年學子中的激進派，他們比較善於「削足適履」，認爲藝術世界應該按照他們所掌握的幾條發展規律進行安排，如若不然，則需要他們去領導文藝現代人去革掉各種多餘的尾巴的命，以此來證明他們理論的可貴，或以此來維護他們的理論的完善[7]。儘管種種消亡論曾經盛行一時，但由於戲曲現狀的逐年變化，使許多人逐漸放棄了「戲曲消亡」的想法。

當時，還形成了一場關於「戲劇觀」的大討論。這個問題首先是由上海的著名導演黃佐臨（1906-1994）提出的。黃佐臨早在1962年就曾提出「戲劇觀」的問題[8]，他提出這個問題的目的是爲了打破當時中國戲劇舞臺上的單一、沉悶現象，呼籲戲劇藝術的多樣化。由於歷史的原因，他的主張在當時未能產生應有的作用。十九年以後的1981年，他又寫了一篇內容大體依舊的文章[9]，再一次提出「打開我們目前話劇創作中只認定一種戲劇觀的狹隘局面」。此文發表後，引起了一場廣泛而又深刻的大討論。這場討論歷時四、五年之久，從理論上深入討論了有關「戲劇觀」以及各種戲劇理論的許多問題，爲藝術家的創造實踐打開了視野，促使許多戲劇家想辦法回應戲劇現狀所提出的許多新問題。

中國的傳統文化，經受過十年的「文革」摧殘，本已生命脆弱，如今又面臨「西潮」撞擊，更有風雨飄搖之感。如何挽救垂危的傳統戲曲，如何把觀衆重新吸引到劇場中來？敏感的上海劇人提出要「東張西望」，即要瞭解「西」方與「東」方（日本），要學習國外的一些演出方法，努力改變中國戲劇的現狀。

由於數十年的閉關鎖國，人們很不瞭解外面的世界，現在國門一開，看到外國的東西都是新鮮的，所以戲劇家首先想到從國外引進戲劇流派、戲劇方法。法國阿爾托 (Antonin Artaud, 1896-1947) 的「殘酷戲劇」(Theatre of Cruelty)、英國布魯克的「實驗戲劇」(Experimental Theatre)、德國布萊希特 (Bertolt Brecht, 1898-1956) 的「敍述性戲劇」(Narrative Theatre)、波蘭格洛托夫斯基 (Jerzy

---

7 葉長海：〈戲劇的危機〉，《愚園私語》（石家莊：河北教育出版社，2003年），頁183-190。

8 黃佐臨：〈漫談「戲劇觀」〉，《人民日報》第5版，1962年4月25日，這是作者於當年春天的「廣州會議」即「全國話劇、歌劇、兒童劇創作座談會」上的一個發言。

9 黃佐臨：〈梅蘭芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布萊希特戲劇觀比較〉，《人民日報》第5版，1981年8月12日，本文原系英文"*Mei Lanfang, Stanislavsky, Brecht: A Study in Contrast*"，由梅紹武譯成中文。

臺灣藝術學術期刊資料庫

Grotowski) 的「質樸戲劇」(Plain Theatre)，還有表現主義戲劇 (Expressionism Theatre)、荒誕派戲劇 (Theatre of the Absurd)、環境戲劇 (Environmental Theatre) 等等，這些概念，在短短的幾年間，都被「拿來」了，幾乎成了戲劇導演和批評家的「口頭禪」。而對於這些名詞，在八十年代以前卻都是一無所知或十分陌生的。至改革開放的此時，上海的一些活躍的導演，則紛紛起而效法這些理念和藝術實踐，使中國的戲劇也變成五花八門的戲劇。中國話劇和中國戲曲的許多劇種，都不顧自己的劇種特點，大家都要嘗試西方的多種戲劇藝術手法。有人諷刺這些中、西混雜的樣式是 「不倫不類」、「非驢非馬」的戲劇。但不管怎麼說，人心思變，上海的舞臺，面貌大變，花樣繁多，戲劇家們試圖通過學習外國，改變現狀，以走出「三十年不變」的僵化的現象。

在這期間還專門爲外國著名戲劇家舉辦戲劇節。1984年上海成立了中國莎士比亞研究會，1986年首屆「中國莎士比亞戲劇節」在上海和北京同時開幕。1985年上海和北京同時舉辦了「布萊希特戲劇節」，僅上海就上演了三臺布萊希特的劇作, 在話劇演出布萊希特的《潘蒂拉老爺和和他的男僕馬狄》時，引進了蘇州評彈的演唱。1988年，舉辦了「上海-南京奧尼爾戲劇節」，影響也特別大。

話劇在積極地引進、吸收國外各類戲劇理論的同時，積極地嘗試著以各種理論爲指導，實踐排演各類外國劇目，上海的戲劇視野一時間變得寬廣舒展，劇目也變得豐富多彩。1980年中央戲劇學院表演系80屆學員公演了法國莫里哀 (Molière, 1622-1673) 喜劇《司嘉班的詭計》。1980年上海戲劇學院表演系進修班公演了莫里哀的喜劇《貴人迷》，1981年上戲表演系77級學員公演了義大利喜劇《一僕二主》和美國編劇麗琳．海爾曼 (Lillian Hellman, 1905-1984) 的三幕話劇《小狐狸》。上海青年話劇團1981年演出了法國編劇薩特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) 的《骯髒的手》，該劇由著名導演胡偉民執導，創造性地將寫實手法和寫意手法相融合，將傳統技巧和現代派藝術相滲透，並採用了表現心理的意識流技巧以及電影中的定格、美術中的雕塑造型的表現手法。1982年上海戲劇學院表演系78級學員演出了瑞士弗里德里希．狄倫馬特 (Friedrich Dürrenmatt, 1921-1990) 的二幕喜劇《物理學家》。此後，《死者》、《安東尼與克裏奧佩特拉》、《莫扎特之死》、《西哈諾》、《別人的年代》、《等待戈多》、《大神布朗》等大量外國劇目被搬上上海的舞臺。在演出莎士比亞戲劇時，更是各顯神通，表演手法豐富，《理查三世》、《奧賽羅》、《威尼斯商人》等眾多莎士比

臺灣大學學術期刊資料庫

亞戲劇被用各種方式演繹[10]。

不僅話劇團在演出國外的劇目，連中國戲曲也積極地嘗試。在首屆莎士比亞戲劇節上，上海就有四台戲曲的演出。上海越劇院首演了胡偉民導演的《第十二夜》；安徽黃梅戲劇院演出蔣維國導演的黃梅戲《無事生非》；杭州越劇院上演了王復民導演的《冬天的故事》；上海崑劇團則將《馬克白》改名爲《血手印》，由黃佐臨指導，李家耀導演，這是穿著中國的古代戲裝演出的，改編者在保留了原著精華的基礎上，對劇中人物的設計和採用的藝術手段都力圖做到中國化、崑曲化。這一演出被英國人所看中，他們就邀請上海崑劇團參加第四屆愛丁堡國際戲劇節和貝爾法斯特戲劇節（1987年），在倫敦、愛丁堡等20多個城市巡演，使這一出《血手記》爲許多歐洲觀衆所瞭解與喜愛[11]。在莎士比亞戲劇節結束之時，我曾以《戲劇藝術》負責人的名義邀請這四位導演作了一次對談。我在開場白中曾表示：「我認爲，中國戲曲演出莎劇，這是中西文化在中國戲劇舞臺上的一次不平常的遇合。在今天的中國，在對外開放的改革浪潮之中，在東西方兩種文化互相碰撞、互相融合的背景之前，中國傳統戲曲舞臺上出現上演外國戲劇的熱情，這裏具有歷史的必然性，也就是現實的合理性。其意義將越來越清楚地表現出來。正如大家所指出的，中國戲曲演出莎士比亞戲劇，對於戲曲引進外國戲劇文化以及中國戲劇走向世界，都有作用。其實，『戲曲演出莎劇』，已成爲一種藝術活動實驗，可以從多角度進行審視與剖析，這裏有基礎理論的問題，也有應用理論的問題，以及技術性的問題，都值得深入研究與總結。」[12]

同時，中國戲曲家借鑒國外戲劇的創作手法，新創了很多有影響的戲劇作品。如1985年魏明倫借鑒西方荒誕派創作手法創作了川劇《潘金蓮》，塑造了一個跨越時空局限的潘金蓮，在藝術界引起強烈的反應和廣泛的爭議討論，成爲80年代最受注目的戲劇文化現象之一。1988年上海京劇院創作的京劇《曹操與楊修》，以深刻挖掘了人性主題而成爲藝術史上的傑出作品，它的主題是世界性的，是對共同的人性弱點的思考，題材上具有跨越國界和文化的超越性。在戲劇觀上綜合了中外不同演劇體系的特徵，凝聚成一個嶄新藝術整體，它既繼承了京

10 參閱李曉主編：《上海話劇志》（上海：百家出版社，2002年），頁122、222-245。

11 參閱方家驥、宋建明主編：《上海崑劇志》，頁121。

12 葉長海：〈中西文化在戲劇舞臺上的遇合——關於「中國戲曲與莎士比亞」的對話〉，《戲劇藝術》1986年第3期，收入《當代戲劇啓示錄》（臺北：駱駝出版社，1991年），頁155-156。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

劇唱、念、做、打等中國傳統戲劇的藝術手段和虛擬性、程式化、技藝性等審美規範，同時又吸收了西方戲劇刻畫人物內心世界的心理技巧和手法，相容並蓄，中西合璧，使外部動作和人物內心動作高度統一。中西戲劇觀的凝聚，使舞臺上的曹操和楊修兩個人物形象栩栩如生，光彩奪目。

我曾經這樣說過，中國劇人在八十年代不到十年的時間，把西方戲劇家一個世紀所創造實驗的多種派流都「玩」了一遍。

上海的劇壇，從上世紀四十年代開始，與世界劇壇逐漸隔離，而從八十年代開始，又同世界「接軌」了。在我看來，上海的戲劇在八十年代重又眞正走進了二十世紀。

由八十年代開始的這種開放態勢，一直沿續到九十年代。1981年上海開始舉辦首屆上海戲劇節，參與的只是上海本地的戲劇專業團體創作的劇目，後每兩年舉辦一屆，共舉辦了三屆。從1990年起，戲劇節演變爲每兩年舉辦一屆的「上海藝術節」，參與的劇目開始擴大到國內外和港澳臺地區，到1999年後又演變、更名爲每年一屆的「中國上海國際藝術節」，國內外劇目的比重分別各占二分之一，其中上海本地的劇目不超過四分之一。從上海藝術節的視野和演出內容逐步向全國化、世界化的發展軌跡之中可以看出，上海的戲劇視野正以海納百川的融合之勢向世界開放，也從中看出中國的戲劇等文化藝術發展與世界

文化藝術交流互動、逐步融合的步伐和歷史進程。

三、九十年代：新世紀戲劇的曙光

九十年代的戲劇界，危機依舊，困難依舊。中國的戲劇並未走出「低谷」。但是，劇人的心態卻與八十年代大不相同。在八十年代，「危機」突然降臨，使人措手不及，心存驚恐，起而求「變」，卻也只是被動地「應變」。時至九十年代，戲劇界已適應了「危機」的襲擊，對世界也瞭解漸多，故而心境較穩定、平和。此時求「變」，由被動轉爲主動，由消極的「應變」轉爲較積極的「新變」。這種「新變」的特點是：以從容克服浮躁，以獨創克服模仿，以精純克服雜湊。

當代戲劇在藝術家們的努力下，自覺、自信地進行著藝術嬗變與藝術提升之路。特別是藝術家們主動爲自己尋找劇目，在主題立意上大膽創新、尋找新的題材方向，突破劇種甚至行當對個人的限制，凡此種種，幾乎已成爲很多比較成熟

臺灣人文學術期刊資料庫

的表演藝術家實現自我突破的必經之路。當代戲曲還有一個很突出的現象，這就是演員個人在劇目創作中彰顯著無窮的創作欲望。一個優秀的演員就成了一個劇種或者一個院團的旗幟，往往由他們引領著某個劇種或某個團隊走出一條「星光大道」。如浙江越劇的茅威濤、上海越劇的趙志剛、重慶川劇的沈鐵梅、梨園戲的曾靜萍、黃梅戲的韓再芬、豫劇的李樹建、天津京劇的王平、湖北京劇的朱世慧、上海京劇的尚長榮、北京京劇的于魁智、李勝素等等，都是這一種「旗幟」。一些劇種和院團往往形成由這些明星演員主動策劃、組織創作的一系列劇目。如茅威濤的名字與《陸游與唐婉》、《孔乙己》、《藏書之家》緊緊連在了一起。另如尚長榮之於《曹操與楊修》、《貞觀盛事》、《廉吏于成龍》，曾靜萍之於《節婦吟》、《董生與李氏》、《皂隸與女賊》等等，都是如此。

八十年代戲劇的變化，是變得不像自己，反而很像西方的某些樣式，而九十年代戲劇雖然依然在追求變化，但萬變不離其本，總是千方百計運用多種手段突出自己劇種的特色，並優化自己的特色。一些優秀的創作，很具有時代的特點，但又很好地發揮劇種的特色。如，觀看了上海淮劇團的《金龍與蜉蝣》，你就瞭解了什麼是淮劇藝術的獨特美。觀看了福建泉州梨園戲劇團的《董生與李氏》，你就瞭解什麼是梨園戲藝術的獨特美。梨園戲，語言上以閩南話爲基礎，音樂爲曲牌連綴體，用獨特的「泉腔」演唱，樂器以弦簫伴奏爲主，其打擊樂則以南鼓（壓腳鼓）爲主，打法獨特，樣式古樸。在表演上，梨園戲有一整套代代相傳的嚴格科範，其基本動作被稱爲「十八步科母」，尤其是手勢表演，豐富而細膩，優美而獨特，與敦煌壁畫中人物的手姿有著一脈相承之處。《董生與李氏》就以寥寥幾位演員、空曠寫意的舞臺、「十八步科母」優美的身段和手勢表演征服了觀衆。黃梅戲《徽州女人》以突出舞臺設計、身段表演等比較極端的「唯美」手法，忽略情節的一般性展現，而著力于人物心理的細膩摹寫，舞臺充盈著美感，氣韻生動，從結構樣式到舞臺演出都顯示了突破和拓展，特別是舞臺佈景，以水墨畫的手法爲基調，黑、白、灰，紅，極度地彰顯了徽州文化的魅力。而京劇《駱駝祥子》、《華子良》、川劇《金子》，都是因爲設計了成功的個性化唱腔和程式化動作，塑造了形神兼備的典型藝術形象，由此而取得很高的藝術成就，而成爲觀衆認可的優秀劇目。陳霖蒼、沈鐵梅、王平這些演員充分運用戲劇獨特的表演技巧和表演樣式來爲塑造角色、塑造典型性格服務，創造了新的程式，是對傳統藝術表現空間和表演樣式新的拓展，具有很高的藝術創造價值。《駱駝祥子》中，主演陳霖蒼將生活中的人力車夫拉車的動作，提煉濃縮成「拉車舞」，

臺灣大學學術期刊資料庫

把祥子與虎妞喝酒的情節，編織成「醉舞」等等，是對傳統銅錘、架子花臉、武生等行當的傳統程式進一步的藝術創造、發展和豐富。《華子良》中華子良「下山」時的「籮筐舞」中的耍筐、耍草帽，被敵人審問試探裝傻時的「鞋舞」中的耍鞋，也都從傳統戲劇的表演程式中化而爲之，既眞實又富有藝術創造的高度。《金子》的主演沈鐵梅通過細膩的體驗，把金子的身段表現爲迅捷中蘊含猶疑、得意中透著痛苦，塑造了一個熱情中蘊籍深沉的個性人物。劇中仇虎中彈與金子互相對奔的跌撲這些身段舞蹈，既符合人物的典型性格，又符合戲劇的表演性特徵。變臉的技藝是川劇的絕活，怎樣將戲曲技藝昇華爲藝術，是需要藝術家們進行再創造的。《金子》用它時，是仇虎在酒醉之後，將金子的丈夫焦大星一會兒變臉爲焦閻王，一會兒又變回去，是仇虎在復仇的過程中，內心焦慮情緒的外在藝術體現，體現了仇虎強大精神壓力中的錯覺，非常符合人物的心理特徵。這已不是對傳統技藝的簡單展示，而是對傳統技藝的藝術再創造和發展。

對地域文化資源和民間人文精神的開掘，是當代戲曲創作中的一個亮點。很多劇目都與當地的風土人情以及名人文人掛鈎。表現當地名人、文人的如濟南市京劇院排演的京劇《李清照》、桂劇《大儒還鄉》，表現紹興歷史文學人物的越劇《孔乙己》、《陸游與唐婉》，比較有代表性的表現浙東地區風土人情的越劇《流花溪》，表現徽州文化特色的黃梅戲《徽州女人》，表現寧波藏書樓天一閣的《藏書之家》，越劇《梅龍鎭》、甬劇《典妻》、呂劇《補天》等，都帶上了明顯的地域文化特色的印記，都因其對地域人文精神的挖掘和探究而特色顯著。這些劇目，其舞臺演出的新手法很多，創新點層出不窮，但整個戲的通體感覺卻依然非常劇種化，不僅唱腔特色如此，就是演員的一舉手一投足也都執意地表現了本劇種的固有特徵。正因爲有了這些優秀劇碼的演出，使某些原來影響不廣的劇種，很快地爲各地觀衆，特別是讓青年觀衆得以瞭解與親近。

另外值得一提的是這一時期的很多劇目在回歸戲曲本體、回歸民間上作文章。中國的戲曲最早就產生於民間，是百姓自娛自樂的產物，但由於文革時期的畸型變革，使之成爲思想教育的工具，所以才離娛樂越來越遠。而這一時期很多戲曲十分關注劇場藝術的娛樂性，這與當今中國經濟發展後的現實分不開。上海京劇院改編了海派連臺本戲《狸貓換太子》成三本，在「懸念劇」上作文章，以懸念緊緊吸引觀衆看完三本，觀賞性非常強。上海越劇《梅龍鎭》改編自京劇，「《梅龍鎭》是京劇中最令人厭惡的戲之一，近年已少有人演，但到了戲劇作家羅懷臻手裏，卻化腐朽爲神奇，改寫爲同臺越劇，一改皇帝調戲民女的惡

臺灣大學術期刊資料庫

趣」[13]，而賦予該劇新的喜劇因素，洋溢出一種輕鬆愉快的舞臺氣氛，從而使該劇成爲越劇中不可多得的喜劇劇目。連臺本京劇《宰相劉羅鍋》在策劃之初就以好看、好聽、好玩爲宗旨，緊貼普通百姓在國泰民安的社會環境中的追求輕鬆、愉快的精神生活的消費需求，把「劉羅鍋」這一老題材作出新花樣，使京劇這一國粹藝術回到娛樂的世俗本位。

如果說，八十年代的戲劇意味著我們重新走進世界二十世紀的文化潮流，那末，九十年的戲劇則意味著我們已有了屬於自己的文化追求，我們正在告別二十世紀，而走向新的世紀。這種新的藝術創造，既體現了世界潮流與國際水準，更充溢著中華氣派與東方精神。

九十年代的劇人特別具有「精品意識」。因爲在一個開放競爭的社會環境中，只有「精品」、「名牌產品」才能風行天下。戲劇亦是如此，只有優質好戲才能使本劇種、本劇團立足於世。由於中國戲曲是一種高度綜合的藝術品類，它的成功就有賴於它內涵的各種藝術因素的全面優化。一次眞正好的演出，必須有好劇本、好演員、好導演，必須有優秀的唱腔設計、舞美設計、服裝設計、燈光設計等等，缺一不可。戲曲的每一個組成部門都努力使自己有完整的構思，獨立分解出來都可以是一部部完善的藝術品，組合到戲曲演出中，可以使整體藝術力量倍增。只有每一個部門都是優質強項，演出的整體才能達到上品境界。

九十年代在上海舞臺上閃亮登場的那些優秀劇目，如崑劇《班昭》、梨園戲《董生與李氏》、越劇《陸游與唐婉》、豫劇《程嬰救孤》、《村官李天成》、粵劇《駝哥的旗》、《驚蟄》、蒲劇《土炕上的女人》、眉戶戲《遲開的玫瑰》等，都成了二十一世紀初人們所選擇的「舞臺精品」。

四、世紀之交：傳統的新生

在二十一世紀來臨之際，上海劇壇與全國戲劇界一樣，都把主要精力花在創造藝術精品的工作之中。國家文化部還專門組織全國性「舞臺精品」的評選。自2002年開始，至今已評選了四屆，每一屆評選十台舞臺精品，包括戲劇、歌舞、雜技等多種藝術的演出。上世紀九十年代創作的優秀戲劇，經過多次的打磨，有

[13] 劉厚生：〈爲京劇折子戲呼籲〉，收入毛時安、蘭永鈞主編：《傳承與發展：第四屆中國京劇藝術節研討會論文集》（上海：上海社會科學院出版社，2005年），頁37。

臺灣大學學術期刊資料庫

不少在近年中被評選爲「舞臺精品」。至目前，已評選了四屆40台精品劇目，其中有戲曲作品16台：第一屆精品劇目有北京京劇院的《宰相劉羅鍋》、上海京劇院的《貞觀盛事》、天津京劇院的《華子良》、重慶川劇院的《金子》、福建實驗閩劇院的《貶官記》、浙江小百花越劇團的《陸游與唐婉》；第二屆精品劇目有蘇州滑稽戲劇團的兒童劇《一二三，起步走》、福建省梨園戲實驗劇團的《董生與李氏》、湖北省京劇院的《膏藥張》、四川省川劇院的《變臉》；第三屆精品劇目有河南省豫劇二團的 《程嬰救孤》、上海崑劇團的《班昭》、山東呂劇院的《補天》；第四屆精品劇目有上海京劇院的《廉吏于成龍》、陝西省戲曲研究院的眉戶戲《遲開的玫瑰》、廣西桂林市桂劇團的《大儒還鄉》。這些精品劇目以及精品提名的劇目基本上可以看作是近十年來戲劇舞臺藝術各劇種最高成就的代表作品。這些優秀作品都在不同時期在上海國際藝術節上亮相[14]。

2001年5月18日，聯合國教科文組織在巴黎首次評薦出「人類口述和非物質遺產代表作」十九項，中國的崑曲名列榜首。國際社會的這項舉措，引起世人對中國戲曲以及世界各國優秀「非物質文化」遺產的關注，極其有力地促使各國人民對民族優秀文化遺產的保護和「搶救」。 有著600多年歷史，有中國「百戲之母」之稱的崑曲，終因它獨特的藝術價值和文化價值而被世界廣泛地認同和欣賞，這一天可以看作是崑曲進入一個新的發展時期的開端。

2005年3月，國家文化部和財政部頒佈了〈國家崑曲藝術搶救、保護和扶持工程實施方案的通知〉，自2005-2009年開始實施國家崑曲藝術搶救、保護和扶持工程。這是崑曲藝術搶救、保護的第一個五年計劃，基本目標是：到2009年，以地處長三角的上海崑劇團、江蘇省蘇州崑劇院和浙江崑劇團爲龍頭，建立崑曲藝術生態保護區，使其成爲崑曲劇目創作中心、崑曲藝術傳承保護中心、崑曲資料收集整理與研究中心。

因此，中國崑曲以及其他文化遺產在此時逢到一次十分寶貴的復興機遇。海內外許多有識之士以極大的熱情參與崑曲以及其他傳統戲曲劇種的振興工作。世紀之交，在上海的舞臺上，僅崑曲《牡丹亭》就有一本、兩本、三本、六本等各種方式的演出。其中蘇州崑劇院的青春版《牡丹亭》以其對傳統的十分尊崇，同時又予以現代舞臺的精美「包裝」，深受觀眾的喜愛，影響特別大，培養了一大

[14] 參閱中華人民共和國文化部藝術司編：《2004-2005國家舞臺藝術精品工程論評》（北京：文化藝術出版社，2006年），頁506-515。

臺灣大學學術期刊資料庫

批年青的崑曲觀衆。各崑曲劇團一方面積極開展傳統摺子戲的挖掘傳承，另一方面又在創作或改編新戲。

由崑曲開始的對「非物質文化遺產」的挖掘、保護、發展，使中國的許多古老劇種獲得新的生機，促使中國文化傳統的新生。對崑曲的保護也帶動了對全國各地區其他非物質文化遺產的保護和重視，全國的非物質文化遺產的保護工作正在逐步展開。2005年國務院發出了關於加強文化遺產保護的通知。國家開展了「國家非物質文化遺產申報和保護」工作，各省市也同時開展了對地方非物質文化遺產的申報和保護工作。2006年公佈了第一批國家非物質文化遺產名錄，涉及戲曲的有京劇、滬劇、越劇等92項。對於瀕危藝術品種的保存和搶救工作，有人稱之爲「保護中華民族生存的精神植被」。民間文化藝術與民族經典文化一起，滋潤了一代又一代文學藝術家的創作靈性。如何在世界經濟一體化的現代化進程中，最大限度地保存民族民間文化等民族歷史的記憶，已成爲文化發展工作中的一個重大課題。

臺灣大學學術期刊資料庫

上海戲劇舞臺三十年

葉長海

六七十年代的「文化大革命」時期，在中國的舞臺上只有八部「樣板戲」在反復演出。這些面目相似的劇目的多次重複，令人生厭。八十年代中國走上了改革開放之路，當國門打開的時候，西方的潮流猛烈地衝擊了中國的固有文化。戲劇界臨危思變，試圖走出困境。上海的劇人，在不到十年的時間裏，把西方戲劇家一個世紀所創造實驗的各種流派都「玩」了一遍。

如果說，上海的戲劇在八十年代重新走進世界二十世紀的文化潮流，那末，九十年代的戲劇則有更多的屬於自己的文化追求。我們的劇人正在告別二十世紀，而走向新的世紀。這種新的藝術創造，既體現了世界潮流和國際水準，更充溢著中華氣派和東方精神。九十年代的藝術創造迎來了新世紀之初中國傳統戲劇的新生。

關鍵字：世紀之交　上海戲劇　中國戲曲

臺灣大學學術期刊資料庫

Shanghai Theatrical Stage in Thirty Years: from 1970s to the Present

YE Changhai

During the time of the Great Cultural Revolution in the 1960s and 1970s, there were only eight revolutionary model plays (*Yangban xi*) being performed on the Chinese stage over and over. The repetition of these plays, which greatly resembled each other, provoked a feeling of repulsion amongst people.

In the 1980s, China launched the policy of reforming and opening to the outside world. Opening up a torrent of western influences had an aggressive impact on indigenous Chinese culture. Chinese theatrical circles, on the verge of crisis, attempted to make changes to extricate themselves from this difficult position. Within less than a decade, theatrical practitioners entertained the practices of almost all the dramatic theories and schools developed by western dramatists over a century of creation.

If we can say that Shanghai theatre in the eighties had caught up again with the world's cultural situation of the 20th century, then the theatre in the nineties pursued more of its own cultural possessions. Our theatre professionals were waving farewell to the 20th century while stepping into the new era in the meantime. The kind of fresh and new artistic creation not only reflected world trends and international standards, but was even sparkled with Chinese manners and East Asian spirit. It can be concluded that it was with the preparation of the artistic work of the nineties that brought in the rebirth of Chinese traditional opera at the beginning of the new century.

Keywords: Turn of the Century Shanghai theatre traditional Chinese opera

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目：

〈貫徹毛主席文藝路線的光輝樣版〉，《人民日報》1966年12月26日。

〈革命文藝的優秀樣板〉，《人民日報》1967年5月31日。

《上海文化藝術志》編纂委員會、《上海京劇志》編輯部編，徐幸捷、蔡世成主編：《上海京劇志》，上海：上海文化出版社，1998年。

《上海文化藝術志》編纂委員會、《上海崑劇志》編輯部編，方家驥、朱建明主編：《上海崑劇志》，上海：上海文化出版社，1998年。

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〉，《紅旗》1969年第11期。

于會泳：〈讓文藝舞臺永遠成爲宣傳毛澤東思想的陣地〉，《文匯報》（上海）1968年5月23日，第4版。

中華人民共和國文化部藝術公司編：《2004-2005國家舞臺藝術精品工程論評》，北京：文化藝術出版社，2006年。

毛時安、蘭永鈞主編：《傳承與發展：第四屆中國京劇藝術節研討會論文集》，上海：上海社會科學院出版社，2005年。

李曉主編：《上海話劇志》，上海：上海百家出版社，2002年。

高義龍、李曉主編：《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999年。

黃佐臨：〈漫談「戲劇觀」〉，《人民日報》1962年4月25日，第5版。

黃佐臨：〈梅蘭芳．斯坦尼斯拉夫斯基、布萊布特戲劇觀比較〉，《人民日報》1981年8月12日，第5版。

葉長海：《當代戲劇啓示錄》，板橋：駱駝出版社，1991年。

_____：《愚園私語》，石家莊：河北教育出版社，2003年。

盧時俊、高義龍主編：《上海越劇志》，北京：中國戲劇出版社，1997年。

臺灣大學學術期刊資料庫