

“十七年”时期泗州戏《三蹠寒桥》 文本与舞台的现代变革

王 夔，王景龙

(安徽大学 艺术学院，安徽 合肥 230011)

摘要：《三蹠寒桥》为泗州戏代表性传统剧目。“十七年”时期，由安徽省戏剧工作者完艺舟在泗州戏老艺人魏玉林口述本《小欺天》的基础上，整理改编创作而成。首先，改编本删减口述本中与封建迷信思想、改写阶级压迫相关的糟粕内容，人民性得到彰显，完成了该剧从民间文艺到人民文艺的转变。其次，适应泗州戏从乡间草台走向城市舞台的需要，《三蹠寒桥》摒弃口述本中随意的板式设计以及丑化的表演手法，积极运用现代剧场中的分幕制度，为泗州戏舞台艺术现代化做出成功实践。《三蹠寒桥》为泗州戏及其他剧种的戏改提供了范本，也为后来商洛花鼓戏《屠夫状元》的移植打下了基础。

关键词：戏改；“十七年”；泗州戏；《小欺天》；《三蹠寒桥》

中图分类号：G127；J825

文献标识码：A

文章编号：2097-0625(2024)03-0079-05

《小欺天》又名《四宝珠》，为泗州戏传统剧目。该剧讲述党家传世四颗宝珠，大比之年，党金龙进京求名，登科及第后赐官东台御史。党金龙久去不归，党母朱氏携女凤英及家奴党小进京寻子。途中朱氏为党小所害，得观音救回，并送至京城，反被党金龙三脚踢落寒桥之下，幸为屠夫卢文进所救，并拜为义母。卢文进误揭皇榜，危急之中，党母相赠宝珠，卢文进官封西台御史。圣上命卢文进“西台拜东台”，党金龙闻讯，意欲夺取宝珠。二人闹至开封府，争认朱氏为母。最终包拯出面，党金龙死于铡刀之下。《小欺天》现存泗州戏老艺人魏玉林的口述资料。“1956 年至 1966 年期间，安徽省文化局剧目研究室通过自上而下的挖掘整理，记录了徽剧、黄梅戏、庐剧、泗州戏、皖南花鼓戏、淮北梆子、目连戏、傩戏等地方剧种的一千多个剧目。”^[1]其中泗州戏共编印十一集，收录有魏玉林《小欺天》口述本。泗州戏《小欺天》口述资料的记录与出版，为该剧保留了传统民间演艺的文本形态，显示出该剧在尚未经历过戏改时期的独特样貌，具有重要的史料价值。而在“十七年”时期，在相关政策的指导

下，由安徽省戏剧工作者完艺舟在泗州戏老艺人魏玉林口述本《小欺天》的基础上，整理改编创作而成《三蹠寒桥》，该剧通过删减封建迷信、改写阶级压迫等内容，并在立足剧种特色的基础上，提升舞台表现手段，成功完成了文本和舞台两个维度上的改进。《三蹠寒桥》于 1957 年由安徽省蚌埠市泗州戏剧团首演，同年参加安徽省庐剧、泗州戏组成的汇报团赴京演出，得到观众和戏剧理论家“礼失而求诸野”的赞誉。“十七年”时期《三蹠寒桥》文本和舞台的改进为泗州戏传统剧目的焕新提供了范本，也为省内外其他剧种的剧目改革提供了成功经验。

一、从民间文艺到人民文艺

1942 年 5 月 23 日，毛泽东同志发表《在延安文艺座谈会上的讲话》，指出“文艺工作的对象是工农兵及其干部”“我们的文艺应当为千千万万劳动人民服务”^[2]，阐释了文艺为人民大众服务，为工农兵服务的人民文艺思想。随着新民主主义革命的胜利，中国共产党领导人民建立了人民民主专政的新型国家政权，“为人民文艺的持续建构和全面发展提供了政治保

收稿日期：2024-05-20

基金项目：国家社科基金艺术学重大项目“新中国成立 70 周年中国戏曲史(安徽卷)”(项目编号:18ZD08)

作者简介：王夔(1980—)，男，安徽潜山人，教授，博士。研究方向：民间戏剧与地域文化、当代戏曲理论。

障,也为人民文艺参与中国现代化历史进程创造了社会条件。”^[3]中华人民共和国成立后,戏曲艺术作为构建人民文艺的重要组成部分,得到中共中央的重视,曾颁发多项文件对“戏改”工作进行指导,推动戏曲为人民服务,为社会主义现代化的建设服务。泗州戏同淮海戏、柳琴戏同出一源,初时统称“拉魂腔”。“拉魂腔”传入安徽之初是“串门子”,后亦被当地农民用来避祸祈福,民国《泗县乡志》对其评价为“演唱锣鼓,教唱海淫,尤为有伤风化,故曰其腔为拉魂腔。”^[4]面对新的时代背景,从“拉魂腔”发展而来的泗州戏,同样需要思索如何进行改进,才能够完成为人民服务,为社会主义现代化建设服务的时代任务,其中传统剧目的改进则是重中之重。《小欺天》作为泗州戏优秀传统剧目,流播区域广,且具有教育意义,因此率先受到关注,经历修改打磨之后,《三跪寒桥》整体品格获得提升,从封建民间文艺转向现代人民文艺。

(一)破除封建迷信思想

《小欺天》展现出普通民众落后,甚至并不健康的封建迷信思想。例如剧中党母朱氏进京途中,被家奴党小杀害并抛尸,此时观音现身,对其进行搭救。口述本中这些对于“观音救人”情节的详细铺陈,虽然能够体现出普通人民群众当时较为真切的心理好尚,但对该剧的故事推进和主题思想表达,尤其是剧作的现实批判色彩起到削弱效果。同时,《小欺天》的故事结局,在依靠清官包拯断案时,亦掺杂进了封建迷信的思想。党金龙意欲夺取四颗宝珠,同卢文进争认朱氏,包拯在听取各方证词后,却依旧无法做出准确判断,于是便命手下抬出铜铡,让卢文进和党金龙二人先后钻铡。《小欺天》口述本载,卢(白):“俺娘,这铡我能不能钻?”朱(白):“真金不怕火来炼!”卢(白):“好!(钻铡)见相爷。”包(白):“罢了,党金龙再钻。”(党钻铡死)^[5]。据此可知,剧中包公断案情节,并非秉公处理,而是借助神仙鬼怪的超自然力量介入,赋予铜铡自身辨别善恶是非的能力,才最终完成卢、党二人善有善报,恶有恶果的人物结局。以上处理方式,混淆虚幻与现实,亦削弱了剧作的斗争性,不利于该剧在新时代中继续发挥教育引导民众的现实作用。

1949年7月27日发表的《中央人民政府文化部成立戏曲改进委员会——确定戏曲节目审定标准》指出:“关于审定标准,会议在交换意见后,一致认为对下列情形之节目应加以修改,其少数最严重得加以

停演:(一)宣扬麻醉与恐吓人民的封建奴隶道德与迷信者;(二)宣扬淫毒奸杀者;(三)丑化和侮辱劳动人民的语言和动作。”^[6]针对泗州戏《小欺天》中所宣扬的封建迷信内容与审定标准有违的客观情况,完艺舟对《小欺天》文本进行了大幅度净化处理。将整理本与口述本比较可知,改进之后的《三跪寒桥》除将《小欺天》中“观音救人”及系列情节删除,置换为朱氏未被党小杀死,并沿途乞讨至汴京外,亦将故事结局党、卢二人钻铡情节,更改为二人争认朱氏,卢文进替党金龙向朱氏求情,但党金龙依旧执迷不悟,并出言辱骂朱氏。此处,包公也已不似《小欺天》中依靠超自然力量的介入才成功断案,而是仔细盘查后,以党金龙寒桥跪下生母、公堂不认亲娘,为其定下大逆不道,丧失人伦的罪名,处死党金龙。以上这些细节的更动及相关对话和动作的增写,一方面破除原先口述本中神仙鬼怪暧昧不明的介入,将追寻事实真相的权力坚定置于凡人之手,使剧作更具现实主义色彩,加强了其对现实的刻画与呈现。另一方面则通过为剧中人物设计出更加尖锐复杂的矛盾冲突,并在这一过程中深入剖析其内心世界,成功提升了剧作的艺术价值。

(二)弱化封建等级观念

总观《小欺天》全剧,人物善恶阵营对立明显,并且最终是以卢文进为代表的善人阵营取胜,党金龙等恶人落败作为收场,从而完成了惩恶扬善、弘扬孝义的主题表达。但剧中在朱氏和党风英这两位人物形象的塑造上,却与主题表达产生了抵触。朱氏进京寻子之前,曾唤来家奴党小,意欲收党小作为义子,但朱氏此举,并非出于对党小的爱护,而是意图利用党小,协助自己及女儿党风英上京。因此,即使在认党小为子之后,朱氏依旧对党风英和党小区别对待。启程之前,朱氏为党风英预备的干粮为油饼鸭蛋,而党小的却为窝窝头子、白芋头子等粗粮,从而导致途中看破真相的党小决定杀人劫色。严格意义上来说,朱氏被党金龙所抛弃,并三脚踢落寒桥之下,险些丧命,在剧中是值得同情的,赠卢文进宝珠,助其解困,其行为亦属正派,是值得赞扬的。唯有对待党小的行为,却明显昭示着封建统治阶级对于底层人民群众的种种欺骗与压榨,导致人物形象上前后产生巨大割裂。此外,剧中党风英对待党小的态度也彰显着封建统治阶级对劳动群众的暴力与残忍。当党小唤其为妹妹时,党风英便对党小严厉责骂,并用“打马丝鞭”拷打党

小,露出严厉凶残的形象。她对党小严厉责骂的行为,不仅仅是因为党小犯了错,更是因为她无法忍受党小对自己权威的挑战和反抗。此外,在进京途中,党凤英同党小做“接亲家”游戏时,又呈现出颇为柔弱的幼态,与对党小进行责骂时的狠烈态度对比,人物形象产生撕裂之感。可见,《小欺天》中对朱氏和党凤英对待党小态度的刻画,并非出于人物形象塑造的目的,而是封建统治阶级对于被压迫阶级傲慢残忍态度在剧中的自然展现。《小欺天》以正面人物形象塑造朱氏及党凤英,却并未对二人压迫下人的处事原则进行否定批判,对剧作的整体思想表达产生极大损伤。

1951年5月5日发表的《政务院关于戏曲改革工作的指示》指出:“凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广,反之,凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为,丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对。”^[7]如前所述,传统泗州戏《小欺天》中存在着宣扬封建等级观念、侮辱劳动人民、伤害群众情感的倾向,在此情况下,安徽省戏剧工作者完艺舟首先改写了口述本中朱氏欺骗利用党小,从而导致党小生异之情节,着重刻画党小贪恋财色的人物性格本质。在不改变人物关系与故事情节发展的基础上,对朱氏利用欺骗党小的人物动机进行了适度淡化,以确保其形象中的善良本质得以一贯体现。其次,《三跪寒桥》亦删减掉《小欺天》中朱氏和党凤英对党小随意打骂凌辱的情节,显著减少了旧时代中等级观念的呈现,以减轻对广大劳动群众情感的潜在伤害。在达到“十七年”时期戏改政策要求的前提下,上述修改成功消除了人物塑造的矛盾点,实现了人物行动逻辑的自洽。

经过对《小欺天》中封建迷信思想的净化以及封建等级观念的弱化,《三跪寒桥》在维持原剧对人伦、善恶等永恒主题探讨的同时,提升了剧作的艺术价值和思想深度,也增强了剧作的观赏性和教育意义,为人民群众提供了更加健康、积极的文化体验。

二、从乡间草台到城市舞台

1952年8月,由泗州戏演员李宝琴、霍桂霞、袁玉清等各自领衔的民间班社共同组成了蚌埠市淮光泗州戏剧团,为集体所有制,1956年淮光泗州戏剧团改为蚌埠市泗州戏剧团,并转为全民所有制,为现安徽省泗州戏剧院前身。从民间班社到国营剧团,不仅

意味着剧团经营方式产生转变,更意味着一批泗州戏民间艺人结束了长期漂泊、辗转搭台的演出生活,成为拥有固定演出团体、演出场地的新文艺工作者。泗州戏的舞台,也从田间地头进一步向城市开拓。1952年12月,《文化部关于整顿和加强全国剧团工作的指示》指出“国营戏曲剧团每年至少应有六个月在剧场公演”^[8]。随着文化部这一指示在全国范围内的施行,泗州戏剧团便逐渐拥有了更加固定的剧场演出形态。与此同时,“十七年”时期,废除旧时代的戏曲名角制,大力推行与建立戏曲导演制,“改变了中国传统戏剧的剧目创作模式,有效推动了戏曲演出的整体性与规范化,重塑了戏曲演出生态。”^[9]泗州戏作为从说唱发展而来的戏曲艺术,其最初在唱腔音乐、表演艺术、舞台呈现方面皆存在一定的随意性、原始性。“十七年”时期无论是从乡间到城市的演出场所转变,还是戏曲导演制度的引进和建立,都在一定程度上推动着泗州戏朝着艺术整体性和规范性的方向发展,并为剧种自身音乐唱腔、表演艺术的革新,提供有利条件。这一时期《三跪寒桥》从规范舞台呈现、精细表现手段两个方面,为泗州戏舞台艺术的变革做出了成功实践。

(一)规范舞台呈现

中国传统戏曲自形成至19世纪末,其演出与外国的戏剧演出相比,一直是在较为原始、较为简陋的舞台条件下进行的。“戏曲艺人有舞台可以演戏,没有舞台同样可以演戏。”^[10]19世纪末,随着西方文明的输入,戏曲舞台在演出条件、技术手段上有了不同程度地丰富与改进^[10]。1908年7月,第一个真正属于中国演员与中国观众的新型剧场——新舞台在上海南市十六铺建成,由京剧演员潘月樵与夏月珊、夏月润兄弟共同集资创建,主要上演京剧,也偶有文明戏的演出。在结构上,新舞台取消了传统戏园舞台口遮挡观众视线的两根台柱,采用西方镜框式舞台形式,已经有了檐幕和侧幕^[11]。此类镜框式舞台的设计,对同类型剧场在中国的出现起到直接的推动作用。在泗州戏广泛传播的重要区域蚌埠市,也逐渐开始建设现代化的新型剧场,如1933年建立的蚌埠大戏院以及1957年建立的蚌埠市光明影院。这些现代剧场的建立,不仅为泗州戏在城市中提供了适宜的演出场所,更随着新型观演关系的形成,推动了泗州戏走上由原始形态向规范化转变的道路。

《小欺天》并未进行分场处理,而是采用了一线到底的处理方式。相较之下,经过改进之后的《三蹇寒桥》则更加规整,全剧共分为十场,每一场都以“启幕”“合幕”作为分界点。借助现代剧场中的舞台幕布,对《小欺天》进行分场划分,使得整部剧的情节布局更加均匀,场次间的逻辑重点也更加清晰。此外,因适应在现代剧场中演出的需要,《三蹇寒桥》对《小欺天》演法中场景转换随意,搬运道具破坏观众审美体验的情况,也进行了修改与提高。以《小欺天》中的一段表演为例,党小与朱氏、党凤英在行路的过程中,党小有意诱导二人进入松林,意图加害朱氏。这一过程中,党小仅是较为简单地做出了“看介”的动作,然后便告知朱氏“俺娘,前不扒村,后不扒店,前边有个松林,俺上那里住吧?”^{[5]42} 随后朱氏以“圆场”的舞台动作进入松林。而《三蹇寒桥》则是通过充分调动现代剧场舞台条件,进行此段戏的改进。当党小观察四周的时候,舞台上的中幕开启,向观众呈现一片陵园景象。随后三人“圆场”至陵园前。通过启用中幕,一方面观众的视线可以随剧中党小视线而动,获得更强的观剧体验,另一方面则对幕后工作人员置景环节进行了遮挡,一改以往布景随意,破坏演出完整的情况。

(二)丰富表现手段

从戏曲音乐板式角度来说,泗州戏《三蹇寒桥》在改写《小欺天》口述本唱词的同时,为角色重新挑选了更加符合内心情绪的板式,从而达到优化人物性格展示的目的。以卢文进和朱氏在寒桥相遇这一段戏从《小欺天》到《三蹇寒桥》的变化为例,可见该剧在改进时的巧思。《小欺天》中,卢文进出场,登上寒桥时的第一段唱运用“慢板”,由卢文进自表身世,点出依靠杀猪宰羊,苦度光阴的现实惨状。和朱氏相遇攀谈,并拜其为义母后,依旧运用一段“慢板”,由卢文进唱出四句寒桥背母的唱词。从出场到相遇,再到搭救、攀谈,整段戏都以人物对白为主,仅有的两段唱词,也都运用了节奏上较为缓慢的“慢板”,缺乏发展变化。而在《三蹇寒桥》中,卢文进初登场的一段唱,在调整唱词的基础上,运用了节奏欢快的“数板”,唱出包相爷命他前去杀猪宰羊,犒赏三军儿郎的情境后,才在与朱氏交谈时运用“慢板”点出三岁死父,七岁死母的身世。而当卢文进背起朱氏时,又转而运用了“慢二行”(二行板,又称流水板,因唱的快慢,分为紧二行和慢二行),表达卢文进在认母之后的欢欣喜悦情绪。

改进之后的这段戏,不仅为卢文进集中书写了更多唱段,挖掘出卢文进性格中幽默诙谐的特点,更为其演唱挑选了“数板”“慢板”“慢二行”,几种衔接起来音乐节奏富含发展变化的泗州戏板式,符合人物情绪递进的层次。

从戏曲表演艺术角度来说,《三蹇寒桥》对《小欺天》中许多损害舞台形象的表演手法进行了剔除与改造。在《小欺天》中,党小于行路之时,演唱“路头歌子”,每唱一段,便搭配一段“丑动作”。此处《小欺天》洋洋洒洒运用了十三段“娃子”(娃子为泗州戏特有唱词格式,每个娃子共六十四个字,共八句,亦称八句子),从正月一直唱到十三月,极尽插科打诨。但是,这些“娃子”唱词,以及随“娃子”之后所衔接的一系列“丑动作”,不仅对情节的推进无益,造成剧作冗长,结构不合理,还对党小的人物形象塑造以及整体的舞台表演造成伤害。在剧中,党小虽作为坏人角色穿插于剧情之间,但其身份本质为底层劳动人民。传统演法的《小欺天》采用戏耍、调侃的手法,辅以龟缩、探头等表演动作,将其塑造成油滑且低级的人物形象,存在丑化倾向,这和“十七年”时期反对戏曲舞台表演中丑化和侮辱劳动人民的语言和动作的要求相违背。改进之后的《三蹇寒桥》,不仅将《小欺天》中党小此类语言动作悉数删除,更为其重写大段唱词,虽仍以丑角形象出现,却并不似前本那样浮滑示人。《三蹇寒桥》通过改变党小在舞台上的演法,突出作品对党小个人品质的批判,已经有效降低了对党小形象的丑化描绘,显著净化了剧中夸张、低俗、丑陋的表演元素,使得整部剧的品格得到提升。

三、《三蹇寒桥》变革的影响

《三蹇寒桥》于 1957 年进京汇报演出,《戏剧报》曾发表丘扬署名文章《礼失而求诸野——泗州戏“三蹇寒桥”观后》。文章除对《三蹇寒桥》剧作所流露出的强烈道德批判思想进行高度赞扬外,亦表示“泗州戏解放后才进入城市,看功夫也许不怎么深,但它所特具有的生动泼辣的风格,却是有些大的剧种不常见的;而这却正是真正人民的创造,足以认为是优秀传统文化的东西”^[12],从剧种风格上对泗州戏的艺术成就表达了肯定。整体而言,泗州戏《三蹇寒桥》文本与舞台上的成功变革,不仅推动了泗州戏自身的发展,亦为其后商洛花鼓戏《屠夫状元》的成功奠定了基础。

(一)推动泗州戏的时代发展

1953年左右,戏曲工作者对《拾棉花》《打干棒》《走娘家》等传统“篇子”进行打磨加工,形成了颇具剧种特色的几出小戏,在第一届华东戏曲观摩演出大会上展露光彩。但《三跪寒桥》的改进,则是泗州戏“戏改”工作中第一部取得瞩目影响的大型剧目,具有里程碑式意义,为泗州戏赢得一定赞誉。此后诸多泗州戏传统剧目的改进,亦得益于《三跪寒桥》的成功经验。例如在《杨八姐》一剧的修改上,针对原剧芜杂枝蔓,唱词缺少泗州戏通俗易懂、幽默风趣的剧种特色,以及情节处理不合理的情况,完艺舟进行唱词修改、结构调整,增写《书房》《盗令》等场次,使剧情剑拔弩张,严丝合缝。音乐唱腔方面,《书房》一场以“大起板”为始,并充分调动“慢板”“二行板”等泗州戏传统板式,同时增加配器,丰富发展泗州戏音乐。饰演杨八姐的演员李宝琴,融合泗州戏生和旦两个行当唱腔特色进行角色塑造,为泗州戏的演唱艺术做出了开拓性贡献。在《三跪寒桥》引领之下,“十七年”时期,泗州戏在表演艺术、音乐唱腔、剧本创作等方面都取得了显著成果,迈出了从传统到现代,从原始到精细的重要一步。

(二)奠定《屠夫状元》成功的基础

“十七年”时期《三跪寒桥》文本和舞台现代化变革的成功,推动了诸如大弦戏、茂腔、黄梅戏、商洛花鼓戏等剧种移植该剧,亦为后来众多剧种共同搬演《屠夫状元》奠定基础。“一九六二年,陕西商洛花鼓戏剧团演丑角的刘安同志,看了《中国地方戏曲集成·安徽卷》中的《三跪寒桥》,被剧中丑角开封府官屠卢文进的形象所感动,丑角脸上是豆腐干,被人认为是瞎蛋,他就想把这种历史的颠倒再颠倒过来,根据自己演出体会决定写一部面丑心善的丑角戏,为丑角翻翻案。”^[13]初稿本名《寒桥》,“文化大革命”结束后,该团继续打磨文本,将此剧易名为《屠夫状元》,逐渐形成今日通用名称。1980年陕西电影制片厂以商洛花鼓戏《屠夫状元》作为底本,拍摄了眉户戏曲电影《屠夫状元》,同时众多地方剧种纷纷移植此剧,进一步扩大了该剧在全国范围内的影响力。《屠夫状元》之所以成功,其背后离不开“十七年”时期安徽省泗州戏工作者对《小欺天》的深入改进与优化。他们从《小欺天》出发,精心打磨形成了《三跪寒桥》这一更加完善的文本。不仅剧作的情节得到丰富增写,人物形象也全面重塑,尤其是对党金龙的角色定位,成功实现了从市民出身到官僚阶级的转变。这些改动为《屠夫状元》中人物形象的强化挖掘以及主题转变提供了坚实的前提条件。

参考文献:

- [1] 安徽省文化局剧目研究室. 安徽省传统剧目汇编: 剧情简介[G]. 合肥: 安徽省文学艺术研究所, 1980: 1.
- [2] 毛泽东. 毛泽东选集: 第3卷[M]. 北京: 人民出版社, 1991: 863.
- [3] 包崇庆, 张晓叶. “人民文艺”的生成逻辑与实践自觉[J]. 文艺争鸣, 2023(5): 113.
- [4] 中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志 安徽卷[M]. 北京: 中国戏曲志出版社, 1993: 20.
- [5] 安徽省文化局剧目研究室. 安徽省传统剧目汇编: 泗州戏: 第一集[G]. 合肥: 安徽省文学艺术研究所, 1957: 41.
- [6] 马少波. 戏曲改革论集[M]. 上海: 华东人民出版社, 1952: 131.
- [7] 中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部, 吉林省戏剧创作评论室评论辅导部. 戏剧工作文献资料汇编[G]. 北京: 中国艺术研究院戏曲研究所, 1984: 24.
- [8] 中共中央文献研究室. 建国以来重要文献选编: 第3册[M]. 北京: 中央文献出版社, 2011: 453.
- [9] 傅谨. 戏曲导演制的引进与得失平议[J]. 文艺研究, 2020(10): 88.
- [10] 王辛娣. 新式剧场的建立与观演关系的改善[J]. 戏曲艺术, 1996(2): 86.
- [11] 陈薇. 中国现代剧场的转型[D]. 上海: 上海戏剧学院, 2021: 23.
- [12] 丘扬. 礼失而求诸野: 泗州戏“三跪寒桥”观后[J]. 戏剧报, 1957(12): 28.
- [13] 牧人. 从《三跪寒桥》到《屠夫状元》[J]. 陕西戏剧, 1979(6): 11.

(下转第96页)

Historical Writing and Cultural Implication About Guanzi as “A Talent of the World”

ZHANG Yanli

(Editorial Department of Guanzi Journal, Shandong University of Technology, Zibo Shandong 255000, China)

Abstract: During the Spring and Autumn period, the politician Guanzi was known as “a talent of the world”. Later literati used different classical literary genres such as poetry, historical theory, and novels to analyze his governing ability and patriotic patriotism, demonstrating the strong historical appeal of Guanzi’s talent. It was also an expectation and ideal support for the country’s development in difficult times, and could enhance national confidence in comparison and exchange with the western culture. Studying history enhances conviction, and the multidimensional historical writing of “governing the world’s talents” provides a better perspective for the creative transformation and innovative development of memory and inheritance of the excellent traditional Chinese culture, which is worth exploring in depth.

Keywords: “a talent of the world”; Guanzi; studying history to enhance conviction

[责任编辑 夏强]

(上接第 83 页)

Modern Transformation in the Text and Stage Performance of Sizhou Opera’s “San Juan Han Qiao” During the “Seventeen Years” Period

WANG Kui, WANG Jinglong

(School of Arts, Anhui University, Hefei Anhui 230011, China)

Abstract: “San Juan Han Qiao” is a representative traditional play of Sizhou Opera. During the “Seventeen Years” period of drama reform, it was adapted and created by the Anhui drama worker Wan Yizhou based on the oral narration “Xiao Qi Tian” the old Sizhou Opera artist Wei Yulin. Firstly, the adapted version excised and revised the dross content related to feudal superstition and class oppression in the oral narration, thereby highlighting its people-oriented nature and completing the transformation of the play from folk art to people’s art. Secondly, to meet the needs of Sizhou Opera’s transition from rural stages to urban theaters, “San Juan Han Qiao” discarded the casual pattern design and derogatory performance techniques found in the oral narration, and actively employed the act system of modern theaters, marking a successful practice in the modernization of Sizhou Opera’s stage art. “San Juan Han Qiao” has provided a model for the reform of Sizhou Opera and other opera genres, and laid the foundation for the later transplantation of Shangluo Huagu Opera’s “Tu Fu Zhuang Yuan.”

Keywords: drama reform; Seventeen Years; Sizhou opera; “Xiao Qi Tian”; “San Juan Han Qiao”

[责任编辑 夏强]